

Serie Ensayo

DEMOCRACIAS INCOMPLETAS:
DEBATES CRÍTICOS EN EL CONO SUR



FERNANDO A. BLANCO
CRISTIÁN OPAZO

DEMOCRACIAS INCOMPLETAS:
DEBATES CRÍTICOS EN EL
CONO SUR



EDITORIAL
CUARTO PROPIO

DEMOCRACIAS INCOMPLETAS:
DEBATES CRÍTICOS EN EL CONO SUR

© FERNANDO A. BLANCO Y CRISTIÁN OPAZO, 2019

ISBN: 978-956-396-041-9

© Editorial Cuarto Propio
Luis Uribe 2435, Ñuñoa, Santiago
Fono: 22 792 6518
www.cuartopropio.com

Diagramación y diseño interior: Catalina Marchant V.
Edición a cargo: Camila Matta Geddes
© Fotografía de portada: Luis Hidalgo

Impreso en Chile/*Printed in Chile*
Primera edición: noviembre de 2019

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile y
en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Prefacio / <i>Fernando A. Blanco, Cristián Opazo</i>	11
PRIMERA PARTE: LOS FUTUROS DE LA MEMORIA	21
Nota introductoria	23
<i>Michael J. Lazzara</i>	
La conmemoración de los 40 años del golpe militar... y después	31
<i>Nelly Richard</i>	
Hitos en los estudios de la memoria: El surgimiento de comunidades salvajes y volátiles en Argentina y Chile.....	53
<i>María Rosa Olivera-Williams</i>	
Horizontes (esquivos) de la memoria.....	73
<i>Leonor Arfuch</i>	
SEGUNDA PARTE: LOS MERCADOS DE LA DEMOCRACIA	93
Nota introductoria.....	95
<i>Kathya Araujo</i>	
La sociedad chilena entre neoliberalismo y democratización: Diez tesis.....	97
<i>Kathya Araujo</i>	
¿Hacia dónde va Uruguay?: Apertura global y disolución de alternativas sociales	115
<i>Alfredo Falero</i>	
Debates y actores en torno a la igualdad y la desigualdad en la Argentina reciente.....	139
<i>Gabriel Kessler</i>	
TERCERA PARTE: LOS CUERPOS DEL PERFORMANCE.....	161
Nota introductoria.....	163
<i>María de la Luz Hurtado</i>	

Cuerpos sobre cuerpos: Políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino.....	195
<i>Lorena Verzero</i>	
Teatralidades plurales, espacio, política y memoria: Intervención ciudadana en la ciudad de Buenos Aires.....	221
<i>Lola Proaño-Gómez</i>	
El arte de dar forma a la ausencia.....	247
<i>Ileana Diéguez</i>	
Emergencias documentales: Retorno de la historicidad y de un nuevo teatro político.....	267
<i>Mauricio Barría Jara</i>	
CUARTA PARTE: LAS TENSIONES DE LA IMAGEN.....	283
Nota introductoria.....	285
<i>Fernando A. Blanco</i>	
Tierra de nadie en pinturas.....	289
<i>Willy Thayer</i>	
Políticas de la imagen posterror.....	307
<i>Cristián Gómez-Moya</i>	
La imagen inclinada.....	325
<i>Alejandra Castillo</i>	
QUINTA PARTE: LOS HORIZONTES DE LAS ARTES Y LAS HUMANIDADES.....	339
Nota introductoria.....	341
Cristián Opazo, Andrés Kalawski, Milena Grass	
El lugar de las humanidades: Noticia desde Chile.....	347
<i>Cristián Opazo</i>	
La investigación artística en el contexto de la nueva institucionalidad científica en Chile.....	369
<i>María José Contreras Lorenzini</i>	
Autores.....	391

Agradecimientos

Democracias incompletas surge del diálogo transversal y solidario que posibilita la Sección de Estudios del Cono Sur, de LASA (Latin American Studies Association). Aquí vaya nuestra gratitud para su membresía que traspasa las fronteras geopolíticas de la academia. Dialógicamente fraguadas, estas páginas no son más que la memoria de un intercambio iniciado en el primer simposio de nuestra sección: Actores, Demandas, Intersecciones (Santiago, agosto 4-7, 2015). Desde entonces, el Centro de Estudios de Literatura Chilena, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, nos brindó su hospitalidad: primero, como sede de aquel simposio inicial y, más tarde, como el espacio que proveyó las condiciones para la materialización de este volumen.

Kathya Araujo, Milena Grass, María de la Luz Hurtado Michael Lazzara y Willy Thayer fueron los *facilitadores* del trabajo que aquí se plasma: fueron ellos quienes alentaron debates, formularon preguntas e hilvanaron posiciones críticas. Con extrema generosidad, Leonor Arfuch, Mauricio Barría, Alejandra Castillo, María José Contreras Lorenzini, Ileana Diéguez, Alfredo Falero, Cristián Gómez-Moya, Andrés Kalawski, Gabriel Kessler, María Rosa Olivera-Williams, Lola Proaño-Gómez, Nelly Richard y Lorena Verzero pusieron sus escrituras a disposición de un proyecto colectivo y común.

A Luis Hidalgo —quien capturó la imagen que ilustra la portada—, y a Camila Matta y Catalina Marchant, por sus trabajos de edición y diseño, nuestro agradecimiento por la generosa colaboración prestada. Justamente, este libro se terminó de diagramar en noviembre de 2019, cuando los pueblos de Chile ocupaban las calles y plazas reclamando su dignidad arrebatada. *Democracias incompletas* es un testimonio de algunos de los debates que precedieron a esta lucha que hoy le pone juicio al capitalismo y sus excesos en Chile.

Prefacio

Fernando A. Blanco

Cristián Opazo

“Toda lucidez es consecuencia de una pérdida” —Emile Ciorán.

En el Cono Sur los ya lejanos actos de conmemoración de los bicentenarios nacionales (*ca.* 2010) fueron eclipsados por la irrupción de movimientos sociales que —desde los márgenes de lo que solíamos denominar *ciudad letrada*— instalaron preguntas y demandas que desbordaron los cauces institucionales de los Estados-nación. Más allá de las filiaciones político-partidistas tradicionales, estos movimientos exigieron reconfigurar las relaciones entre ciudadanía, cultura y política.¹ Y, quizá por lo mismo, los discursos de las democracias de la región —aún articulados en torno a la homogeneidad cultural, étnica, lingüística y sexual— resultan insuficientes para comprender las nuevas dinámicas sociales surgidas en las primeras dos décadas del siglo XXI.² En esta coyuntura de

¹ En la región se observa una curiosa paradoja: mientras las izquierdas de filiación social-demócrata suman reveses electorales ante coaliciones de derecha que no renuncian a sus herencias golpistas, proliferan colectivos que, desde el activismo, intervienen las agendas públicas con demandas y denuncias que reivindican los derechos civiles vulnerados de aquellos que la cruel modernidad neoliberal condena a vivir confinados en zonas de sacrificio. Véase *Reinventing the Left in the Global South: The Politics of the Possible*, de Richard Sandbrook (Cambridge: Cambridge UP, 2014), 230-63.

² Véase Luis Ernesto Cárcamo-Huechante, “Lenguas, lenguajes y literaturas de Abiyala: ¿descolonizando o recolonizando en la era del capital extractivista”, *LASA Forum* 50, no. 1 (2018): 6. Allí, el crítico observa: “[t]ras la notable oleada de textos literarios de autorías indígenas puestos en circulación a fines del siglo XX, la historia colonial de la institución letrada en el continente ha sido a lo menos puesta bajo signos de interrogación. Más aún, variadas obras literarias producidas y publicadas en el curso de las últimas tres décadas han incorporado las propias lenguas de los pueblos de Abiyala como códigos escritos, verbales y performáticos. Lo que ha ocurrido entonces es un posicionamiento indígena en el campo de la creatividad estética y literaria y en el terreno lingüístico, lo cual ha ido a la par de o en resonancia con las movilizaciones y luchas de los pueblos de Abiyala en busca de horizontes políticos e históricos de autodeterminación y autonomía”.

emergencia surgen, pues, agencias culturales que delinear un nuevo mapa regional e instalan subjetividades que no caben en los límites geopolíticos impuestos por los proyectos desarrollistas o extractivistas de la región.

¿De qué manera estas nuevas agencias reclaman la configuración de nuestras trincheras disciplinarias?, ¿qué impacto surten en un sistema universitario que, cuando no las emula, padece las consecuencias de las lógicas corporativas? Alentados por estas inquietudes, en 2014 los miembros de la Sección de Estudios del Cono Sur de LASA (Southern Cone Studies, A Section of the Latin American Studies Association) proyectaron su primer simposio regional: Actores, Demandas e Intersecciones, celebrado en Santiago de Chile entre el 4 y el 7 de agosto de 2015.³ Así, a través de estos simposios, los miembros de la sección —más de trescientos investigadores repartidos a través de las Américas— se proponían propiciar un espacio de cruces interdisciplinarios e intercambios intelectuales que permitieran fomentar el debate transversal sobre las agendas que emanaban desde actores sociales colectivos que, mediante sus demandas, intersectaban arte, política y activismo en las calles de Buenos Aires, Córdoba, Montevideo, Rosario, Santiago y Temuco. Semejante encuentro perseguía ser una respuesta colectiva a las precarias condiciones de movilidad e investigación académica de una región que —superada la temprana efervescencia de la *marea rosa*— comenzaba a reconocer la emergencia de fundamentalismos revenidos, nacionalismos extremos y oleadas xenóforas. Y, por ello, en los simposios debía, sobre todo, cumplirse una máxima: ser un lugar de encuentro con los cuerpos y

³ El simposio tuvo como sede el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Centro Gabriela Mistral. Su organización fue posible gracias a una alianza virtuosa entre nuestra sección, el Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Alberto Hurtado y el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Playa Ancha. Durante sus cuatro días de duración, Actores, Demandas, Intersecciones contó con un centenar de paneles y medio millar de asistentes provenientes desde la Patagonia hasta Canadá.

las voces tras los textos que, usualmente, intercambiamos en soportes siempre precarios (e.g., archivos PDF de baja definición, fotocopias inconclusas).⁴

Aunque el tiempo confirmó los augurios con severa implacabilidad, al simposio celebrado en Santiago siguieron reuniones animadas por la misma premisa: Montevideo (19-22 de julio de 2017) y Buenos Aires (10-13 de julio de 2019). Así concluyó un primer ciclo de reuniones con un balance que no dudamos en calificar de exitoso: en conjunto, en sus tres versiones, los simposios de la Sección de Estudios del Cono Sur de LASA han diseminado las intervenciones críticas de más de un millar de latinoamericanistas comprometidos con la búsqueda de nuevos horizontes culturales y políticos para la región. Con idéntico entusiasmo, para el próximo periodo, ya trabajamos en repetir esta triada de simposios, pero ahora, lejos de las capitales ya visitadas. Será esta una de las maneras a través de las que esta comunidad académica se afanará en fortalecer redes de intercambio que hallen, en universidades y organizaciones de provincias y zonas fronterizas, a sus principales interlocutores.

Pero ahora regresemos al simposio de Santiago, donde este volumen tiene su origen. Entonces, nos propusimos dar cabida a algunos de los debates críticos suscitados en las democracias del Cono Sur. Con este propósito, convocamos a un grupo de especialistas para que, en primera instancia, organizaran paneles cuya misión fuera, precisamente, contribuir a visibilizar, dentro del simposio, las agendas de trabajo presentes en la región. Más allá de las particularidades disciplinares, nos interesaba posibilitar la confrontación de las miradas que, sobre la región, se producen en esferas institucionales y geopolíticas

⁴ En concordancia con esta máxima, buena parte de quienes sirvieron como *keynote speakers* ofrecieron charlas, cursillos y tutorías para estudiantes de las universidades sedes. Por ello, nuestra deuda con Jon Beasley-Murray, Cecilia Boal, Diamela Eltit, Bernardita Llanos, Francine Masiello, Mabel Moraña y Javier Uriarte.

a veces escindidas (norte/sur, capitales/provincias, academia/activismo, instituciones públicas/instituciones privadas).

Para llevar a cabo esta tarea, invitamos a investigadores de diversas regiones y campos disciplinares a iniciar debates por medio de paneles interdisciplinares: Kathya Araujo, Milena Grass junto con Andrés Kalawski y Cristián Opazo, María de la Luz Hurtado, Michael Lazzara y Willy Thayer. Concluido el simposio, todos ellos continuaron el diálogo con sus interlocutores y, mediante intercambios epistolares, fueron construyendo series de ensayos que, a partir de las experiencias comunes, contribuyen a relevar autorías y pensamientos locales, a realinear lenguas y saberes, a redefinir prácticas y experiencias académicas, y a ensanchar trincheras epistemológicas.

Cual memoria de un trabajo en red, el volumen que aquí presentamos —páginas de una agenda abierta— está estructurado en cinco secciones que desatan debates en curso: “Los futuros de la memoria” (presentada por Lazzara), “Los mercados de la democracia” (presentada por Araujo), “Los cuerpos del *performance*” (presentada por Hurtado), “Las tensiones de la imagen” (presentada por Blanco) y “Los horizontes de las artes y las humanidades” (presentada por Grass, Kalawski y Opazo).

Los futuros de la memoria

A cargo de Michael Lazzara, esta serie aún dialogos que enfrentan la pregunta por el devenir de los debates sobre la memoria y derechos humanos en la encrucijada democrática contemporánea, donde la trivialización de los axiomas posmodernos autoriza la proliferación de discursos que relativizan las narrativas de las víctimas del terrorismo de Estado.

“¿Qué tipo de memorias serían las necesarias para crear las democracias en las que quisiéramos vivir?” —se pregunta

Lazzara en su nota introductoria—. Ante esta disquisición, Nelly Richard avanza por un derrotero *revisionista* y evalúa los usos y abusos de los tropos de la memoria que se despliegan en los discursos públicos que rondan la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado de 1973. María Rosa Olivera-Williams, en tanto, emprende un recorrido *genealógico* para identificar las hablas de los nuevos protagonismos que con sus relatos tensionan esas narrativas que Richard pone en entredicho. De manera específica, en su lectura del filme *Relatos salvajes* (2014), de Damián Szifrón, Olivera-Williams llama la atención sobre los procesos de ciudadanización que se suscitan en democracias donde el mercado manipula la historia como un *commodity*. Leonor Arfuch, por último, se posiciona entre las posturas de Richard (revisión de discursos públicos) y Olivera-Williams (genealogías de nuevas voces). Desde esta posición intermedia, escruta cómo las temporalidades de la memoria tensionan los discursos historiográficos y viceversa. En este trance de (des)encuentro entre historia y memoria, Arfuch deduce las claves para releer ciclos políticos que, sin mediar revisiones ni dislocaciones genealógicas, seguirán resultando ilegibles para las izquierdas (e.g., el ascenso de los Kirchner, la arremetida de Macri y lo que está por venir).

Los mercados de la democracia

A los debates sobre memoria y derechos humanos, Kathya Araujo, Alfredo Falero y Gabriel Kessler responden con un diálogo cuyo fin es elucidar el entrecruzamiento entre sujeto, lazo social, procesos de democratización y ciudadanización experimentados en el Cono Sur: las sociedades de Argentina, Chile y Uruguay —dirá Araujo en su trabajo— “se encuentra[n] hoy en un momento de rearticulación activa, tensa, desgastante, ambivalente pero promisoría, de las fórmulas que gobiernan las interacciones, las legitimidades y las racionalidades sociales”.

Consecuentemente, Araujo discute de qué manera, en el Chile actual, la ciudadanía reclama redefinir sus contratos sociales desde “nuevas” concepciones de autoridad, derecho, norma y sujeto, tensionadas por el debilitamiento del Estado de bienestar y la acción de un mercado omnívoro. Atento a la experiencia uruguaya, por su parte, Alfredo Falero propone revisar la posición estratégica del país como referente de una posible propuesta latinoamericana de integración regional: ¿qué aprendizajes es posible extraer de un modelo de sociedad que parece inmune a las corrientes políticas que arrastran comunidades, instituciones y democracias hacia la extrema derecha? Desde un prisma multidimensional, en el cierre de este acápite, Kessler examina la evolución de la desigualdad, sus condiciones de emergencia y su impacto en las políticas de Estado en la Argentina que precede el (¿insospechado?) ascenso de Macri.

Los cuerpos del *performance*

A los intercambios sobre discursos sociales, siguen dos contrapuntos que atienden a reconfiguraciones en los circuitos del teatro y las artes visuales. Así, las colaboraciones de Lorena Verzero, Lola Proaño Gómez, Ileana Diéguez y Mauricio Barría componen un paisaje que releva esas *coyunturas bisagra* en que el teatro y su crítica devienen práctica política que desafía condiciones de alienación y anomia *tardocapitalista*. A partir de *Los murmullos* de Luis Cano (2002), *Mi vida después* de Lola Arias (2009) y *Relato situado: una topografía de la memoria* de compañía de Funciones Públicas y Corda-Doberti (2016), Verzero construye un modelo historiográfico que permite establecer una genealogía teatral fundada en las fracturas que el trauma del terrorismo de Estado va imprimiendo en la lengua de las comunidades. A la intervención diacrónica de Verzero, Proaño Gómez responde con un corte sincrónico

que desarma la oposición campo/ciudad que informa las historias del drama, usualmente, letradas y metropolitanas. Así, el ejercicio historiográfico de Proaño Gómez se articula a partir de experiencias de teatro comunitario que —en sus palabras— apuestan por “cambiar la dinámica de sus barrios, pueblos y ciudades”. Diéguez, desde una sensibilidad afín, trama una historia de ausencias. A partir de los *performances* de Tamara Cubas, ella se pregunta: ¿de qué manera los cuerpos de los vivos pueden contar, ya sin palabras, la crueldad de experiencias de desaparición? En el Cono Sur —agregaría ella—, ¿la desaparición no es acaso una muerte privada incluso de su nombre? Barría cierra este diálogo discutiendo los *aparatos epistemológicos* que montan y desmontan teatristas chilenos que comprenden que la noción de teatro político requiere recomponer una historia que ha sido suplantada por un simulacro historicista —su punto de partida son, entre otras, *Celebración* (2009) y *Nuestra América* (2013), dos piezas dirigidas por Patricia Artés.

Las tensiones de la imagen

Willy Thayer, Cristián Gómez-Moya y Alejandra Castillo ofrecen tres ensayos que, en conjunto, se preguntan por los vectores que hoy invisten la producción de imágenes en los circuitos artísticos que cruzan el Cono Sur (mercado, política, tecnología). Con este propósito, Thayer vuelve sobre las aeropostales de Eugenio Dittborn —pinturas en papel plegado que desde un Chile sitiado por la dictadura se envían a las galerías metropolitanas—. Trazar el itinerario aerpostal sirve a Thayer para elaborar una treintena de tesis sobre el desarrollo de los mercados del arte contemporáneo y sobre los devenires posibles para esas imágenes que son solo legibles en su perpetuo desplazamiento. A la inversa, Cristián Gómez-Moya construye su ensayo a partir de un escándalo,

en apariencia, ajeno a la suerte del arte: el caso de Julian Assange y WikiLeaks. Cuando el arte se señala agotado, Gómez-Moya encuentra, en las filtraciones promovidas por Assange, posibilidades para una proxémica en que el sujeto asalta la imagen condenada al secreto con el fin de convertirla en documento apócrifo de un solapado activismo que desafía los regímenes del terror global. Desde esta posición, Gómez-Moya evalúa, por ejemplo, el trabajo de Francisco Papas Fritas. Al fin, Castillo escruta las fotografías de Catalina Junger para exhibir la concomitancia naturalizada entre imagen y verdad; de manera particular, examina las poses de identidad que definen los regímenes escópicos en un tiempo determinado por las “políticas de privacidad” y los “términos y condiciones” del universo digital.

Los horizontes de las artes y las humanidades

De manera autocrítica, el volumen concluye con un debate sobre las condiciones de enunciación de las reflexiones precedentes: ¿qué lugar ocupan las artes y humanidades en universidades modeladas por mercados transnacionales? —se preguntan Cristián Opazo y María José Contreras Lorenzini—. Por un lado, a partir del caso chileno, Opazo explora las condiciones geopolíticas que inciden en la (no) formulación de políticas públicas destinadas a promover el desarrollo de las artes y humanidades. Por otro lado, Contreras problematiza la ilegibilidad del conocimiento generado por medio de los procesos de creación artística en un tinglado institucional que opera sobre la base de métricas estandarizadas.



Las coincidencias entre los capítulos de este volumen son impresionantes. A la rigurosa disección de la historia económica y política reciente, se suma el análisis cultural y estético

de sus imaginarios, subjetividades y lenguajes. Cada uno de los textos podría responder a la matriz de sentido que se dibuja en la pregunta por el sujeto, su posición en el nuevo trazado social, el peso del pasado en cuanto documento vivo —o situado— y la reelaboración del trauma histórico de la violencia estatal, renovado en su brutalidad bajo condiciones de trabajo y pauperización controladas —condiciones, hasta ahora, inéditas en el continente—. A juzgar por este cuerpo de discursos, los materiales con los que se construye la sociabilidad y su lazo siguen pasando por el cuerpo, la ley y el soberano. O, en su fórmula inversamente proporcional, por la agencia de los actores, las demandas que articulan y la manera en que estas se intersectan con el poder. Esperamos que la lectura de estos llamamientos ilumine la historia que se nos viene encima para recordarnos, tal como lo hiciera Ciorán, que “toda lucidez es consecuencia de una pérdida”.

PRIMERA PARTE:
LOS FUTUROS DE LA MEMORIA

Nota introductoria

Michael J. Lazzara

Esta serie de ensayos tiene su origen en el panel plenario “Los futuros de la memoria”, organizado para la reunión de LASA Cono Sur en Santiago de Chile (agosto 2015). El panel convocó a tres destacadas académicas (Nelly Richard, Leonor Arfuch y María Rosa Olivera-Williams), cada una de trayectoria importante en el área de los estudios de la memoria, con el fin de plantear interrogantes clave sobre este campo ya consolidado, su importancia para el presente y sus futuros rumbos de investigación.¹

A más de cuatro décadas de las dictaduras militares y de los sangrientos conflictos civiles ocurridos en varios países de América Latina, la memoria se ha convertido en un campo de batalla y un grito de protesta, un concepto que activistas y académicos utilizan para denunciar graves violaciones a los derechos humanos y para articular los desafíos de consolidar las democracias después de (o, a veces, en medio de) la violencia política. No cabe duda de que en este lapso de 40 años el “giro hacia la memoria” en la academia ha pasado por varias etapas de preguntas y reflexión.

Una primera etapa, correspondiente a los 80 y 90, centró su atención en las víctimas del terror estatal y en los testimonios de estas sobre la tortura, el exilio y otras vejaciones sufridas. Durante esta primera etapa descollaban los silencios y las omisiones propias del acto testimonial, así como también

¹ Además de las tres mencionadas, el panel también contó con la participación de Manuel Guerrero Antequera.

las posibilidades e imposibilidades de verbalizar, simbolizar o sobrellevar las experiencias traumáticas. Ciertos trabajos académicos pioneros —como los de las mismas voces críticas reunidas en esta sección, entre otras— señalaban la tonalidad freudiana de un periodo posdictatorial, atrapado entre el duelo inconcluso y la melancolía de las izquierdas derrotadas. También llamaban la atención sobre el arte visual y escrito como instancia para debatir sobre la ética del recuerdo y su relación con la verdad y la justicia.

Una vez instalados los debates en torno al trauma y su representación, una segunda etapa, correspondiente a los últimos años de los 90 y a los primeros de los 2000, trajo consigo un giro algo inesperado en la mirada hacia el momento predictatorial, esto es, el periodo de las militancias y las luchas revolucionarias que antecedieron a los regímenes de Pinochet, Videla y otros. Esta apertura del campo histórico —que ahora comprendía los años 60 y los primeros de la década del 70— fue significativa. Durante los años 90, indicó una voluntad de trabajar más allá de las víctimas, hacia una visión histórica ampliada y compleja que pudiera analizar críticamente ciertos temas tabú (como el de las militancias) de los que se solía no hablar (o hablar solo de manera socavada). Se deseaba abrir un debate serio, sin caer en relativismos fáciles, ni nutrir líneas de argumentación largamente propulsadas por la derecha, como la famosa “teoría de los dos demonios”, la que pretendía homologar (erróneamente) la violencia cívico-militar, promovida desde el Estado, con la de los revolucionarios que buscaban democratizar la sociedad recurriendo a las armas.

Una tercera etapa, la más reciente en el desarrollo de los debates sobre memorias —y que se solapa de alguna manera con los debates ya mencionados sobre militancias—, corresponde aproximadamente a los últimos quince años y centra su atención en las experiencias y memorias de los hijos de

las dictaduras: tanto los hijos de los militantes desaparecidos como de aquellos que crecieron durante las dictaduras pero sin un contacto tan directo con la violencia política. Como extensión de esta etapa más reciente, las investigaciones actuales también abordan temas diversos como las memorias en contextos cotidianos, el género en las memorias, el rol de las nuevas tecnologías en la creación y consumo de memorias, la circulación transnacional de memorias y de formas conmemorativas, los encuentros y desencuentros entre memoria y democracia o entre memoria y derechos humanos, y las ventajas y desventajas de trabajar la memoria en clave comparada. Finalmente, desde los años 70 y 80 se ha abierto un amplio camino para reflexionar en torno a las memorias (en plural) y derechos humanos. Sin embargo, los cambios que hoy vive la región (e.g., casos de corrupción, crisis aguda del modelo neoliberal, reclamo de derechos de todo tipo, protestas masivas, vuelta al poder de la derecha política) nos dejan en alerta y algo inciertos al momento de contemplar “los futuros de la memoria”. Es más que evidente que las batallas por la memoria siguen ardiendo en el Cono Sur, a pesar de décadas de la valiente lucha de familiares, sobrevivientes, activistas y académicos —y a pesar de todo lo ganado en materia de verdad y justicia—. En Chile, por ejemplo, una hija de un perpetrador reivindica públicamente, en 2017, en televisión abierta, el ya agotado guion de los militares “salvadores” de la patria; en Argentina, el gobierno de Mauricio Macri esgrime una vez más la desacreditada teoría de los dos demonios y plantea la reducción de penas carcelarias para militares condenados, el llamado “dos por uno”. Estos detalles, nada menores, confirman lo que Leonor Arfuch plantea en su artículo, que en materia de memoria “nada está del todo asegurado y siempre se puede volver atrás”.

Dado, entonces, el escenario actual de incertidumbre y amenaza a la memoria que se vive en la región, las integrantes

de este dossier vienen a responder, cada una a su manera, ciertas preguntas clave. En primer lugar, ¿qué hitos fundamentales han marcado la reflexión sobre memorias desde los años 70 hasta ahora? Luego, ¿qué temas, voces o experiencias aún falta considerar? ¿Requieren las “postransiciones” de nuevos marcos de análisis o quizás de la coexistencia de viejos marcos elaborados durante los 80 y 90 con otros nuevos? ¿Cuáles deberían ser esos marcos? Y, finalmente, ¿qué tipo de memorias serían las necesarias para crear las democracias en las que quisiéramos vivir?

Las respuestas que Richard, Arfuch y Olivera-Williams ofrecen son naturalmente parciales, pero sirven para abrir un debate de campo que nos insta a mantenernos en alerta ante las configuraciones de la memoria en el presente y para el futuro. También nos instan a tener en cuenta la naturaleza de la memoria como territorio de conflictos, de pugnas de ideas, de verdades, de posiciones de sujeto y de temporalidades.

En el primer artículo del apartado, Nelly Richard se ocupa de analizar los usos y abusos de la memoria que ocurrieron en una coyuntura clave: la de los 40 años del golpe de Estado (septiembre de 2013). Para esa fecha emblemática, una serie de factores había abierto camino para una explosión de la memoria, y para la aparición en escena de una multitud de voces y opiniones: el movimiento estudiantil de 2011 había puesto ante el ojo público las desigualdades generadas por el modelo neoliberal; ciertas maniobras de la derecha intentaban volver a instalar el concepto de la “reconciliación” como panacea que podría sanar y apaciguar al desgarrado tejido social; y las tensiones simbólicas generadas por la contienda presidencial entre Michelle Bachelet y Evelyn Matthei (2013) hicieron estallar antiguas pasiones encontradas respecto del pasado reciente. En este conmocionado contexto, Richard señala que ciertas maniobras políticas o tergiversaciones de la memoria restaban sentido a esta,

la violaban o la instrumentalizaban. Por un lado, Richard cita un discurso público en el que el entonces presidente Sebastián Piñera asimiló de manera altamente cuestionable a las víctimas de la dictadura militar con las del terremoto de 2010. Por otro lado, Richard amonesta respecto del insidioso peligro que surge cuando los recientes “delitos de corrupción política” (ligados al neoliberalismo instalado por la dictadura) vienen a desplazar en la imaginación pública a los crímenes de la dictadura misma. Si bien la memoria tradicional de las víctimas permeaba el escenario de los 40 años, una memoria “expandida” —anónima y diluida, ligada a los crímenes de cuello y corbata— confundía a derechas e izquierdas, haciendo de todos los chilenos “víctimas” y generando un riesgo de perder de vista a quienes realmente lideraron en primer lugar la violenta neoliberalización chilena. En ese sentido, el artículo de Richard asevera que reconocer ciertas conexiones incuestionables entre el pasado dictatorial y el presente neoliberal no debería llevarnos a desjerarquizar responsabilidades ni a perdernos en la confusa e imprecisa maraña del relativismo ético.

Para el caso argentino, Leonor Arfuch nos recuerda que el campo de las memorias es un campo politizado en el que ningún actor es neutral y en el que la batalla nunca puede darse por ganada. Pasa revista a ciertos hitos en la larga saga de la memoria de su país, armando en el camino una defensa vehemente y vociferante de ciertas acciones del Estado (particularmente durante los mandatos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández) y de la sociedad civil en pro de la memoria, la verdad y la justicia. Recordar estos hitos sirve como telón de fondo que pone de relieve los peligros que surgen cuando la derecha vuelve al poder (en la figura de Macri), reinstala la teoría de los dos demonios y peligrosamente insinúa equivalencias entre términos como “terrorista”, “perpetrador” y “torturador”. Al mismo tiempo, Arfuch nos

actualiza respecto de ciertos debates incendiarios, como la larga discusión pública que ha habido en Argentina sobre la “responsabilidad” de las organizaciones militantes de izquierda en fomentar la espiral de la violencia que condujo al terrorismo de Estado. A la vez, dirige nuestra atención hacia nuevas voces que lidian con las herencias del pasado —las de los hijos de militantes, de víctimas e incluso de perpetradores— que se hacen oír y hablan insistentemente a pesar de “los mecanismos complejos de la vida política [que] pretend[erían] desactivar[las]”.

Finalmente, María Rosa Olivera-Williams fija su mirada en la actualidad de Chile y Argentina, donde el quiebre del modelo neoliberal pone de protagonista a la (amplia) “clase media” que se siente traicionada por una clase política y económica que, durante y después de las dictaduras militares, decía estar obrando a favor de ella. Lee creativamente la película *Relatos salvajes* (2014), de Damián Szifrón, como escenario sintomático en que se rompe el antiguo mito de la “medianía feliz” y revelan las falsas promesas del capitalismo global. A través de las seis historias que lo componen, el filme muestra el estallido de rabia y venganza que ocurre cuando los ciudadanos, hartos de ser abatidos y destripados económicamente, toman la justicia en sus propias manos. Si las transiciones a la democracia buscaban “encontrar el gluten civilizador que daba consistencia a la clase media del pasado como metonimia de la nación”, el actual levantamiento ciudadano y el movimiento estudiantil chileno (que Olivera-Williams pone a dialogar con la película de Szifrón) acusan un malestar generalizado que no admite ninguna memoria nostálgica. Más que una clase media homogénea, observamos en la actualidad a “múltiples comunidades, cuyos integrantes borran las divisiones de clase, etarias, políticas, ideológicas, etcétera . . . movidas por una meta común”, la de “resignificar el imaginario de lo colectivo” y desafiar al

presente neoliberal. Las memorias del pasado así se ponen al servicio del presente y dialogan *multidireccionalmente*² con otras realidades, incluso distantes geográficamente, como el Occupy Wall Street y la Primavera árabe.

Entre Olivera-Williams y Richard, entonces, se arma un debate implícito que tiene que ver con lo que Richard llama la memoria “expandida” y cuya respuesta o resolución (si es que la hay) tiene posibilidades de echar luz sobre los posibles “futuros de la memoria”. ¿Hasta qué punto la memoria expandida —aquella que apunta más allá de la esfera circunscrita de las víctimas— nos deja en riesgo de diluir responsabilidades y perder de vista las particularidades históricas y localizadas que condujeron a nuestro presente? O, en un gesto algo contrario, ¿hasta qué punto la misma memoria expandida puede generar nuevas constelaciones de sentido que nos permitan ver el pasado a través de otras miradas, potenciar nuevas luchas e imaginarnos colectivamente de formas constructivas?

² En los términos de Michael Rothberg en, por ejemplo, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (Stanford: Stanford Univ. Press, 2009).

LA CONMEMORACIÓN DE LOS 40 AÑOS DEL GOLPE MILITAR... Y DESPUÉS

Nelly Richard

Lo sabemos: el recuerdo del pasado colectivo no es la memoria fija de lo acontecido (el golpe y la dictadura militares) tal como quedó consignado en los archivos que documentan la historia. Es el deshacer y rehacer de los nudos de significación histórica que, bajo la curiosidad de un presente inquieto, no dejan que el acontecimiento se congele en una imagen fija (detenida) de lo ya transcurrido, otorgando a esta imagen la movilidad y plasticidad suficientes para reelaborarse críticamente. El trabajo de la memoria es valioso cuando ubica el recuerdo del ayer en resonancia vital con las inquietudes de un hoy perturbado y expectante. La conmemoración de los 40 años del golpe militar en Chile trazó una marca intensiva en el campo político y social que alteró varias coordenadas de la relación pública entre memoria y ciudadanía. Sin embargo, esa marca se vio luego desplazada o remplazada por los sucesos de una actualidad nacional tan llena de sorpresas que el repertorio ya grabado de la memoria y los derechos humanos tuvo que darse cuenta de cómo ciertos signos del pasado cambian de orientación de lectura al verse remecidos por las bruscas fuerzas de descolocación del presente. De los movimientos repentinos de los sismos de la actualidad emerge una genealogía de la memoria necesariamente discontinua, llena de interrupciones y heterogeneidades, que dispara las combinaciones entre pasado (el recuerdo) y presente (la actuación viva del recordar) hacia los bordes más insospechados del acontecer.

Historia, memoria y contramemorias

La historia y la memoria comparten el pasado como objeto de investigación y como fuente de reminiscencia. Ambas exploran el pasado recurriendo a fuentes, ya sea a documentos que comprueban la veracidad de los hechos (la historia), ya sea a testimonios que evocan transcurros de experiencia subjetiva e intersubjetiva (la memoria). Ambas se vinculan con un ayer que, en el caso de la historia, se reparte en torno a fechas que datan sucesos, marcan periodos o separan épocas y, en el caso de la memoria, se difumina en las constelaciones del recuerdo de lo vivido en primera persona, o bien, del recuerdo transmitido por otros. Es común que los historiadores, recelosos del dominio científico-disciplinar que los especializa en la objetivación de la prueba histórica, desconfíen de la subjetividad de la memoria que, al recrear imaginariamente sensaciones y percepciones, torna fluctuantes los contornos de la “realidad de los hechos” que estos historiadores buscan verificar con rigor demostrativo. Sin embargo, los dispositivos de inteligibilidad de los hechos del pasado que guían el procesamiento de los documentos históricos se renuevan en función de los cambios (internos y externos) que atraviesan tanto el presente de la disciplina como el entorno sociopolítico en el que se inserta la historia cuando aspira a que sus aportes resulten de utilidad pública. La historia no puede dialogar con su tiempo si no se abre a la historicidad de lo social, es decir, si no incorpora a sus operaciones de comprensión de lo histórico los modos en que la memoria de las distintas formaciones de identidad —sobre todo en el caso de grupos afectados como víctimas por acontecimientos traumáticos— se afirma en repertorios de símbolos, imágenes y representaciones que llevan la subjetividad colectiva a reconocerse en versiones selectivas del pasado que, en cuanto versiones fraccionadas, serán debatidas

y rebatidas por otras versiones diferentes o contrarias en incesantes guerras memoriales. El cruce entre historia y memoria(s) sirve para que la producción de conocimiento sobre el pasado histórico no se desligue del cuerpo social en el que los sujetos articulan sus procesos experienciales de transferencias y mediaciones del recuerdo en interacción con las múltiples redes de discursos públicos que emiten y transmiten versiones siempre renovadas de ese pasado.

Una decisiva puesta a prueba de la supuesta vocación científico-profesional de una historia pura que, por definición, sospecha de cómo la esfera pública se entromete peligrosamente en el reducto de su disciplina, la constituyó la muerte de Pinochet en diciembre de 2006. La muerte de Augusto Pinochet provocó un enfrentamiento entre la memoria social y la disciplina de la historia.¹ Algunos historiadores inclinados hacia la derecha opinaron en la prensa nacional que la muerte de Pinochet iba a dejar el campo libre a la ciencia histórica para que el oficio de la disciplina pudiese evaluar la trascendencia de su legado y emitir sobre él un veredicto más desinteresado. Estos historiadores suponen efectivamente que una mayor distancia con la inmediatez de lo contemporáneo permite alcanzar la objetividad de un juicio finalmente sustraído de las pasiones que nublan la razón y que restan imparcialidad al pronunciamiento científico de la historia: una historia que, según ellos, se vio impedida de poder encontrar la calma del discernimiento mientras Pinochet seguía —en vida— polarizando al país con el eje dicotómico del bien y del mal que desencadena amores y odios. La derecha apostó a que la muerte de Pinochet iba a alejar a los historiadores de las vicisitudes de lo circundante

¹ Véase el apartado “Un extraño tribunal” del texto de A. Joignant, “El funeral de Pinochet: memoria, historia e inmortalidad”, en *Las políticas de la memoria en Chile: desde Pinochet a Bachelet*, eds. C. Collins, C. Hite, A. Joignant (Santiago: Universidad Diego Portales, 2013).

y, sobre todo, a descontaminar el juicio sobre la historia de las interferencias de una memoria social que, *subjetivamente*, había tomado partido en contra del exdictador y a favor de las víctimas de la represión, haciendo que “la izquierda” ganara así la batalla hegemónica del relato sobre el pasado.

Sin embargo, no fue así. La muerte de Pinochet no despejó la perspectiva de un juicio más equilibrado sobre su figura, tal como quedó reflejado en lo controversial del recuerdo durante septiembre de 2013, momento en que la conmemoración de los 40 años del golpe militar se convirtió en un irrenunciable campo de disputas valorativas en torno a la memoria. No resultó posible hacer lo que pretendía la derecha en nombre de la “objetividad”: analizar la historia del régimen militar distinguiendo lo “positivo” (avance modernizador y despegue económico de la apertura comercial de Chile al mundo bajo el paradigma neoliberal) de lo “negativo” (las violaciones a los derechos humanos calificados por algunos como simples excesos individuales). Muy por el contrario, a medida que los archivos del pasado de la dictadura se abrían a revisiones críticas y nuevas búsquedas investigativas,² quedó cada vez más claro el modo en que se fueron entrelazando metódicamente el diseño represivo del aparataje militar con la implementación salvaje de la economía de mercado instrumentada por los economistas de la Escuela de Chicago a favor del libre comercio. Este ensamblaje metódico nos dice que el terror generado sobre los cuerpos considerados enemigos del régimen militar, mediante la persecución, la tortura y la desaparición, era la condición indispensable para que, en conjunto con el terrorismo de Estado, los economistas del gobierno militar diseñaran sus tecnologías neoliberales contando con subjetividades que se habían vuelto obedientes,

² Véase J. Rebolledo, *A la sombra de los cuervos: los cómplices civiles de la dictadura* (Santiago: Ceibo, 2015).

ya sea por el miedo que anesthesiaba sus sentidos, ya sea por la fascinación del consumo que las mantendría cautivas de la ficción de Chile como un paraíso neoliberal. A diferencia de lo que todavía anhela la historiografía conservadora, quedó más que demostrado que la figura de Pinochet, en su condición de expresidente de la Junta Militar de Gobierno, hizo de implacable trazo de unión entre estas dos caras de la moneda hoy indisociables que conforman la narración histórica de la crueldad del régimen iniciada con el golpe del 11 de septiembre de 1973. Quien falleció en diciembre 2006 como exdictador sin haber sido sentenciado por sus crímenes en Chile era quien concentraba las órdenes de encomendar determinados actos de represión al exdirector de la Dina, Manuel Contreras, de quitarle soberanía al pueblo por la vía autoritaria de la Constitución de 1980, de aplicar a Chile la corriente salvaje de una descomunal terapia de *shock* que iba a reprogramar las subjetividades sociales en la dirección —obligada— de la mercantilización de la vida social.

La conmemoración de los 40 años del golpe militar en Chile repuso en escena vehementemente el debate entre historia y memoria(s), llevando a varios historiadores —Sergio Villalobos, Patricia Arancibia, Gabriel Salazar y Alfredo Jocelyn Holt, entre otros— a la tribuna de los medios de comunicación para cotejar sus análisis de las variadas circunstancias que rodearon el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973: la polarización ideológica del mundo de la guerra fría y el virulento antimarxismo desatado por los fantasmas de la lucha de clase; las utopías revolucionarias del continente latinoamericano y su defensa de la vía armada en la destrucción del imperialismo y la conquista del poder; el miedo de la derecha chilena a que el pueblo se volviera finalmente protagonista de su destino en la sostenida lucha contra la explotación que condujo la Unidad Popular, etcétera. La conmemoración de los 40 años del golpe militar hizo que los especialistas de la historia reflexionaran sobre los

usos públicos de la memoria, cuyo estallido mediático obligó al saber experto a entremezclarse con el desborde colectivo de los archivos y testimonios del pasado de la Unidad Popular, del golpe y de la dictadura militares que invadieron profusamente nuestras pantallas.

Para algunos historiadores como Sergio Villalobos,³ la escenificación de la memoria del golpe y de la dictadura militar de la que se hace cargo el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos desde su creación (2010) distorsiona la historia de Chile en dos sentidos. Primero, favorece tendenciosamente una visión sesgada de los acontecimientos, tomando partido institucional por la causa de las víctimas de la dictadura sin contrarrestar esta visión acusada de partidaria (una versión que identifica a la izquierda como dueña simbólica del recuerdo victimado) con la versión opuesta (la que, implícita o explícitamente, encarna la derecha chilena), desequilibrando así el juicio histórico sobre el conjunto secuencial de los hechos. Segundo, porque se expone una historia trunca que inicia su relato con el golpe militar de 1973 sin incorporar los antecedentes contextuales de los años de la Unidad Popular cuya crisis explicaría, según S. Villalobos, lo inevitable del quiebre político-institucional como fatal consecuencia de una anterioridad que, por su rol destructivo en la exacerbación de los antagonismos, debe ser

³ En una carta dirigida al diario *El Mercurio* (22 de junio de 2012), Sergio Villalobos se refiere así al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: "Desde el punto de vista de la historia, la existencia del museo representa el deseo de falsificar el pasado, en cuanto se enfoca en un acontecimiento singular, separado del resto de nuestra historia y, por lo tanto, incomprensible. El pasado tiene que ser comprendido en la totalidad, comenzando por el antecedente de cualquier situación. . . . En el mencionado 'museo', para poder entenderlo, falta la política y la situación social del país desde varias décadas anteriores y, muy especialmente, la destrucción de la ética pública, los abusos, engaños y desmanes del gobierno de la Unidad Popular. Solo teniendo en cuenta esos hechos, se puede comprender la reacción general del país y el movimiento militar. No se trata de ocultar los excesos oficiales, sino de buscar la explicación de por qué ocurrieron. Los personajes y los movimientos de la política siempre procuran manejar la historia y recordar nada más que lo que les conviene. Pero la historia es ciencia con métodos rigurosos, que buscan la verdad entera, cualquiera que ella sea. Es evidente que el 'museo' de marras es parte de una propaganda de agrupaciones políticas que, ante el fracaso actual de sus acciones, busca imágenes y conceptos que afirmen la debilidad que les aqueja. Sugiero una reformulación del contenido y del nombre: Museo de Fracaso, el de la Unidad Popular y el de ahora".

considerada culpable. Frente a este reclamo en busca de una secuencia cronológica que haga remontar la explicación del golpe militar a las causas que lo antecedieron para restituir con ellas la completitud de un relato menos parcializado que fuera capaz de recitar la “historia entera”, los defensores de la iniciativa del museo precisan —con justa razón— que un museo de la memoria y los derechos humanos no tiene como objetivo la explicación científica de un encadenamiento histórico de causas y efectos, sino la promoción de una conciencia ética que condene moralmente los horrores de la dictadura para que la ciudadanía suscriba el “¡Nunca Más!”.⁴

Pero si de memoria se trata, debe recordarse que ninguna narrativa institucional del pasado está a salvo de verse tomada por asalto por submemorias y contramemorias que entran en disputas de sentido con un relato (por mucho que se trate de un relato que condena las violaciones de los derechos humanos y se pronuncia a favor de sus víctimas) cuya voluntad de linealidad

⁴ En una carta firmada por los integrantes del directorio del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (María Luisa Sepúlveda, María Eugenia Rojas, Arturo Fontaine, Gastón Gómez, Milan Ivelic, Fernando Montes, Claudio Nash, Enrique Palet, Carlos Peña, Daniel Platovsky, Margarita Romero, Marcia Scantlebury, Agustín Squella, Carolina Tohá) y dirigida al diario *El Mercurio* con fecha 30 de junio de 2012, el museo elabora la siguiente réplica: “Señor Director: En estos días se ha debatido acerca de la tarea que compete al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Se trata de un diálogo que le hace bien a la cultura pública. Con todo, algunos malos entendidos acerca de la tarea del Museo, cuyo directorio integramos, nos obligan a declarar lo que sigue: 1. La tarea del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es promover una conciencia pública acerca de las violaciones masivas, sistemáticas y prolongadas a esos derechos acaecidas entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990, que es el periodo cubierto por las investigaciones de la Comisión Verdad y Reconciliación, cuyos resultados se conocen como el *Informe Rettig*; 2. Esa toma de conciencia que el Museo promueve no tiene un propósito político, sino moral: transformar el respeto a los DD. HH. en un imperativo categórico de nuestra convivencia, es decir, en un deber de todos y cuyo cumplimiento ninguna circunstancia podría atenuar o debilitar; 3. La tarea del Museo, en consecuencia, no es historiográfica ni jurídica. Su propósito no es entregar información acerca de las causas que condujeron a esas violaciones o contextualizarlas ni, tampoco, formular imputaciones individuales de responsabilidad, sino promover la idea de que, con prescindencia de las circunstancias, ese tipo de hechos no deben ocurrir nunca más en nuestro país; 4. El Museo confía en que sus actividades y muestras —que cuentan con apoyo estatal atendido el interés público de sus actividades— interpelen a la ciudadanía y, por esa vía, promuevan en nuestra esfera pública un debate y un diálogo reflexivo acerca del respeto de los derechos humanos. Por último, invitamos a todos nuestros compatriotas a visitar el Museo y a formarse por sí mismos un parecer acerca de si cumple el objeto para el cual fue creado”.

y cierre se percibe como hegemónizante de parte de quienes se sienten excluidos de su recitación. La inauguración de su edificio público debía ser la culminación del itinerario que llevaba el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos a ser prueba de la madurez de una ciudadanía ya capacitada para mirar hacia atrás y aprender tranquilamente de los errores del pasado en vista a no repetirlos, fortaleciendo así la democracia con un sólido repudio institucional a las violaciones de los derechos humanos. La iniciativa del Museo de la Memoria había tomado forma bajo el primer gobierno de Michelle Bachelet (2006-2010). M. Bachelet, hija de un militar torturado por la dictadura y exmilitante socialista detenida y luego exiliada, encabezó primero el Ministerio de la Defensa durante el gobierno del presidente Ricardo Lagos, quien le dio, con este nombramiento, una forma alegórica al reencuentro nacional entre las víctimas de la dictadura y la institución militar, como si este reencuentro fuese llamado a simbolizar oficialmente el fin de la transición. La propia biografía política de M. Bachelet encarna el discurso de *la memoria como reconciliación* que instaló la transición, es decir, la memoria como reencuentro de la sociedad consigo misma en un marco integrador de entendimiento que, con miras al futuro, debe hacer predominar las convergencias por sobre los antagonismos en nombre del bien superior de la convivencia democrática. La ceremonia oficial de inauguración del Museo de la Memoria en enero de 2010, al contar con la presencia de los cuatro presidentes de la Concertación —Patricio Aylwin (1990-1994), Eduardo Frei (1994-2000), Ricardo Lagos (2000-2006), Michelle Bachelet (2006-2010)—, buscaba afianzar el avance de la verdad, la justicia y la reparación como señales de progresiva restitución a la ciudadanía de una conciencia plena de su pasado que, aunque dividido, podía finalmente exhibirse a la luz pública de una esfera de reconocimiento social: “La inauguración de este museo es una poderosa señal del vigor de un país unido. Unión que se funda en el compromiso de nunca más volver a sufrir

una tragedia como la que en este lugar siempre recordaremos”⁵. Sin embargo, el discurso de la presidenta de la República, durante la inauguración del Museo de la Memoria aquel día de enero de 2010, se vio sorprendentemente interrumpido por la protesta de dos mujeres (Catalina Catrileo, hermana del fallecido activista mapuche Matías Catrileo⁶ y Ana Vergara Toledo, hermana de Rafael y Eduardo Vergara Toledo, asesinados en dictadura) que escalaron una de las torres de iluminación del patio central, en cuya explanada tenía lugar el acto inaugural, para realizar una protesta en vivo. Ambas mujeres pidieron justicia por los derechos del pueblo mapuche, además de acusar a los gobiernos de la Concertación de violar los derechos humanos en Chile. La reivindicación mapuche emergió con la fuerza de una denuncia no incluida en el libreto institucional del Museo de la Memoria (“Soy hermana de Matías Catrileo, asesinado en su gobierno, presidenta Bachelet”, gritó desde la torre Catalina Catrileo) que presionaba para que el campo de referencia del término “derechos humanos” abarcara un fragmento de memoria social que se vio escindido del repertorio emblemático de las víctimas de la dictadura. Reclamando por lo excluido y segregado de una memoria subalterna que choca contra el discurso institucional del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, dos mujeres activistas —Catalina Catrileo y Ana Vergara Toledo— no solo le recordaban a la presidenta Bachelet que su gobierno estaba en falta con el cumplimiento de la justicia social en Chile, sino que le hacían saber también que ninguna narración institucional de la memoria de las

⁵ “Discurso de la presidenta de la República en la inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos”, *La Nación*, 25 de marzo de 2010.

⁶ Matías Catrileo fue asesinado con un tiro por la espalda el 3 de enero de 2008 en el fundo Santa Margarita, ubicado en la zona rural de Vilcún, que es parte de las tierras ancestrales mapuche. La justicia militar condenó a dos años de pena remitida al cabo segundo de Carabineros Walter Ramírez Inostroza, único imputado en la muerte del comunero mapuche, siendo que el fiscal militar de Cautín, José Pinto Aparicio, había acusado al uniformado por violencia innecesaria y solicitado diez años de presidio. El asesinato de Matías Catrileo figura, en el caso de las víctimas de la comunidad mapuche, como símbolo de la indiferencia de la justicia que suele dejar en la impunidad a los responsables de los atentados contra sus personas.

violaciones de los derechos humanos puede imponerse como una matriz de representación cohesionada que se asume como única dueña del pasado redimido en nombre de ciertas víctimas reconocidas por el Estado, mientras que otras siguen ignoradas por sus leyes. Las batallas de identidad y discurso que surgen en cada una de las intersecciones del mapa de fuerzas y resistencias que diagrama la relación entre identidades, comunidad y sociedad solicitan al trabajo de la memoria (una memoria no lisa sino multiestratificada) que sea capaz no solo de solidarizar con las víctimas del pasado condenable de la dictadura militar sino, además, de tomar posición frente a los antagonismos del presente —los del conflicto mapuche—, reconociendo a sus sujetos oprimidos y marginados como víctimas de una democracia no igualitaria. La contingencia de reclamos imprevisibles que emergen de nuevos puntos de reviente del tejido social, tomando la forma de la interrupción y la disrupción, así como ocurrió con la intervención de C. Catrileo y A. Vergara Toledo, descentró la voluntad hegemónica de recuperación del pasado que trataba de estabilizar oficialmente el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. La performatividad de dos mujeres activistas hizo tropezar la narrativa ceremonial de la inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos con los tumultos y revueltas de una demanda fuera-de-libreto expresada por una memoria en rebelión: una memoria que transmite al guión de la *memoria como reconciliación* la señal explosiva de que la memoria debe permanecer siempre alerta frente al intempestivo surgimiento de fragmentos irreconciliados que también demandan justicia.

Las contorsiones de la memoria

El recuerdo de la dictadura, durante los años de la transición, se centró en un motivo principal: el de la denuncia de la violencia homicida del régimen militar y su memoria largamente prohibida

de las violaciones a los derechos humanos, acompañada de la queja por la justicia incumplida. De tanto insistir y persistir, esa memoria traumática de las víctimas de la dictadura logró impregnar un relativo consenso democrático que se esfuerza hoy en admitir que debe respetarse la consigna del “¡Nunca Más!” aunque, en algunos sectores de la derecha, esto se deba más al oportunismo político que a las convicciones éticas. ¿Quiere decir este relativo (parcial, inestable) consenso democrático en torno a la condena de las violaciones a los derechos humanos que la sociedad chilena ha saldado su cuenta con la memoria? Por supuesto que no. Permanece latente la pugna simbólica y cultural entre las versiones opuestas de nuestra memoria escindida. Así lo demostró la última conmemoración de los 40 años del golpe militar que resultó especialmente elocuente en su capacidad de agudizar nuevos frentes de debate en torno a los recuerdos del pasado, de la historia y la memoria.

Sería largo enumerar los problemas y dilemas entreabiertos por estos nuevos frentes de debate que, con inusitado vigor, sacudieron la discursividad pública. Algunos de los efectos más notorios de la conmemoración de los 40 años del golpe militar que generaron fuertes divisiones internas en la derecha fueron, por ejemplo: el “pedir perdón” por los errores cometidos de algunos personeros de la derecha, como lo hizo el senador UDI, Hernán Larraín;⁷ el extender el cerco de lo “militar” hasta lo “cívico-militar” de la dictadura, para abarcar en la ronda de asignaciones de culpa no solo a las Fuerzas Armadas, sino que también a los cómplices activos y pasivos del régimen de

⁷ “Tengo la convicción de que, en algún grado, todos fuimos responsables. Unos por acción, otros por omisión. Unos por callar y otros por contentarse con la explicación oficial. El retorno a la democracia favoreció iniciativas destinadas a aclarar los hechos, a buscar verdad y justicia, a efectuar reconocimientos simbólicos y reales, a reparar en parte el daño causado. Se revalorizaron la democracia y los derechos humanos. Pero no cambiaron los sentimientos en parte de nosotros, especialmente en quienes fueron víctimas o sus familiares . . . ¿Podemos seguir así eternamente? ¿Es posible contribuir a la reconciliación de nuestros corazones, reconocer nuestros errores y admitir los ajenos? ¿Se puede concebir un camino común para construir un país unido y en paz? . . . Entonces, pensé que el camino era el perdón como vía de sanación social de cara al futuro. De lo que uno se sienta responsable, sea mucho o poco, todo ayuda”, Larraín, en *El Mercurio*, 2 de septiembre de 2013.

Pinochet, incluyendo a la prensa y al poder judicial;⁸ la entrevista a Manuel Contreras en CNN y el cierre del penal Cordillera ordenado sorpresivamente por Sebastián Piñera.⁹ Todo esto aconteció con motivo de los 40 años del golpe militar gracias a la comparecencia pública de víctimas, testigos y actores históricos cuyos relatos principales y secundarios habían quedado marginados de la esfera comunicativa durante los años de la transición y gracias, también, al desborde informativo de una actualidad política sobresaltada por la exacerbación política de la contienda electoral Matthei-Bachelet del 2013. Este reflujo memorístico confirma la necesidad de proseguir con el “deber de la memoria” para multiplicar la circulación e intercambio de sentidos en torno a un pasado en litigio que debe reevaluarse en cada nueva coyuntura de debate público. Primero, porque la verdad sobre la magnitud del horror de la dictadura —una verdad censurada por múltiples ocultamientos— continúa

⁸ “Sin duda que el gobierno militar tuvo sombras muy profundas, como el atropello reiterado, permanente y sistemático de los derechos humanos por parte de agentes del Estado o la pérdida de libertad y la supresión de los derechos esenciales. Pero también hubo algunas luces, como el programa de modernización de nuestra sociedad, de nuestra economía e instituciones, la apertura al exterior, la incorporación de la economía social de mercado y las oportunidades para la iniciativa individual. Todo ello fue positivo y se anticipó a los tiempos. Pero si buscamos responsables de lo ocurrido durante el gobierno militar y, particularmente, de los atropellos a los derechos humanos y la dignidad de las personas, por supuesto que hay muchos. Por de pronto, las máximas autoridades del gobierno militar, que sabían o debían saber lo que estaba ocurriendo. Pero no solamente ellos. Hubo muchos que fueron cómplices pasivos: que sabían y no hicieron nada o no quisieron saber y tampoco hicieron nada. También hubo jueces que se dejaron someter y que negaron recursos de amparo que habrían permitido salvar tantas vidas. También periodistas, que titularon sabiendo que lo publicado no correspondía a la verdad”, entrevista a Sebastián Piñera, *La Tercera*, 31 de agosto de 2013.

⁹ “La agenda personal que desplegó el presidente Sebastián Piñera durante septiembre, marcado por los 40 años del golpe militar tuvo esta tarde el broche de oro con el anuncio del cierre del penal Cordillera, donde 10 exmilitares —encabezados por el exjefe de la DIN, Manuel Contreras— cumplen condenas por los crímenes de lesa humanidad . . . Piñera dijo que la decisión la tomó [sobre la base de] tres criterios: resguardar la igualdad de todos ante la ley, la seguridad de los internos y asegurar la eficiencia de Gendarmería. Esta es la derecha de Piñera, sin lastres de la dictadura, de ninguna índole, la que en las últimas dos décadas se trató de potenciar con el rótulo del ala liberal. Pero gratis no le va a salir el acierto en todo caso. En el oficialismo y en el gobierno advierten que habrá conflictos con esa otra derecha que quedó fuera del *performance* presidencial de septiembre, esa de la UDI y sectores de RN, los mismos que las semanas previas a la conmemoración de los 40 años reclamaron varias veces en La Moneda por el tenor de las declaraciones de Piñera en este tema”, en el artículo “Piñera cierra el penal Cordillera y pone broche de oro a su agenda personal por los 40 años del golpe”, *El Mostrador*, 26 de septiembre de 2013.

siendo trunca, incompleta, y cada nuevo dato probatorio en materia de crímenes y abusos le da mayor fuerza demostrativa a la condena antidictatorial. Segundo, porque deben idearse nuevas pedagogías de transmisión de la memoria que revitalicen las políticas del recuerdo, generando desplazamientos y traducciones múltiples entre las diversas escrituras que cruzan el pasado narrado (historia) con el pasado narrándose (memoria) en un diálogo vivo, heterogéneo y plural, con la contingencia de un presente en acción y situación. Así lo demostró la intensificación del recuerdo histórico que vibró en estos 40 años del golpe militar con una inusitada potencia de interpelación debida —¿qué duda cabe!— a la repolitización de lo social activada por la marca del movimiento estudiantil (2011) y al imaginario del SÍ y del NO cuyo teatro de antagonismos se proyectó en el escenario de las elecciones presidenciales (2013).

Desde el sacrificio y la derrota del proyecto trunco de la Unidad Popular, mutilado por el golpe militar, el dominio moral y ético del recuerdo de los vencidos se resguardó, durante los largos años de la transición en Chile, en una memoria condensada en torno al cuerpo de la Víctima como alegoría de los crímenes de la tortura y la desaparición cometidos por la violencia militar que buscó aniquilar las marcas de todo aquello vinculado solidariamente a la figura de Salvador Allende (subjetividades, biografías, militancias, ideologías, afectos). Esta memoria de los vencidos y luego perseguidos por el régimen dictatorial se fue consagrando en torno a las víctimas identificadas como tales por los Informes de Derechos Humanos. Esta memoria condensada en la emblemática del recuerdo de la tortura y la desaparición quizás no dejó que advirtiéramos a tiempo los flujos subterráneos de otra memoria que nos habita a todos cotidianamente como víctimas anónimas; una memoria no condensada sino diluida y ramificada en hábitos y normas de obediencia, en recomendaciones prácticas, en falsas gratificaciones comerciales; una

memoria *expandida* que se filtró insidiosamente en la sociedad entera. Esa memoria diluida y ramificada, *expandida* es la memoria de cómo el legado dictatorial siguió tratándonos a todos —mediante la Constitución de 1980, cuya matriz todavía nos rige— como objetos de perjuicios y ataques, de ofensas y privaciones, de maltratos económicos y de desprecios político-sociales. Y esto debido a la violencia estructural de la refundación cívico-militar con que la dictadura combinó eficazmente la doctrina neoliberal (“economía social de mercado”) con la orgánica constitucional del Estado autoritario (Constitución de 1980). Gracias al antecedente antineoliberal de la protesta social liderada por el movimiento estudiantil de 2011, la conmemoración de los 40 años del golpe militar (2013) logró conjugar ambas memorias de modo acusador: la memoria condensada de las víctimas que padecieron la violencia represiva de la dictadura en el pasado (una memoria que volvió a sembrar indignación con el detallado resurgimiento de archivos periodísticos y audiovisuales referidos a la violación de los derechos humanos) y la otra memoria anónima, diluida masivamente en el presente, de la continuidad de la matriz constitucional diseñada por Jaime Guzmán que postula la defensa extrema de la propiedad privada, la libre empresa y el capitalismo y que, de paso, invalida cualquier forma pública de autorganización de lo colectivo. La conmemoración de los 40 años del golpe militar hizo posible que saltara a la luz la doble filigrana de memoria condensada y de memoria diluida que anuda el pasado de la dictadura con el presente de la postransición.

Es cierto que la memoria del golpe militar invadió la esfera comunicativa de los medios audiovisuales en septiembre de 2013. Pero es igualmente cierto que la fugacidad de la imagen televisiva lleva a la evanescencia del suceso (incluso de aquel suceso llamado “recuerdo”) cuya huella memorial desaparece de las pantallas tan velozmente como

aparece, casi sin dejar rastros. Las pantallas en cuyas redes se intercambian los flujos de lo instantáneo no se dejan impregnar por ningún tiempo de duración. Las operatorias de la memoria deben recordar que lo deslizante de los soportes audiovisuales termina fabricando olvido por el solo hecho de favorecer la *circulación* en perjuicio de la *retención* de las imágenes. El carácter deleble del recuerdo que circuló por los medios electrónicos durante septiembre 2013 era la primera señal de advertencia para dudar de que el saldo memorístico de la explosión televisiva en los 40 años del golpe militar fuese a generar algún efecto duradero de recuperación de la memoria histórica. Desde ya, después de la intensa y extensa performatividad de la memoria en septiembre de 2013, la siguiente conmemoración del golpe militar en septiembre de 2014 (primer año del gobierno de la Nueva Mayoría encabezada por M. Bachelet) pasó sin pena ni gloria, subsumiendo la cita de un pasado que era parte dolorosa de la biografía colectiva de quienes habían mayoritariamente votado por ella en la completa insignificancia de un presente político nuevamente desmemoriado. Esta sería una prueba más de que no podemos nunca dar por ganado el saldo de la memoria y que, al mismo tiempo, debemos mantenernos pendientes de las fallas y los lapsus del recuerdo histórico como efectos de una memoria intermitente, llena de filtraciones, escapes y resurgencias.

Ya se había producido un primer lapsus en el discurso de la memoria que resultó especialmente chocante debido a la circunstancia que lo rodeó: la del discurso de Sebastián Piñera (Alianza por Chile) que asume la presidencia después de cuatro sucesivos gobiernos de la Concertación y que, desde el balcón de La Moneda, se dirige al país el 11 de marzo de 2010, es decir, pocos días después del fuerte terremoto de febrero de 2010. Alterando completamente el registro de la desaparición que las políticas del recuerdo habían asociado

al repertorio de los derechos humanos, S. Piñera opera una apropiación-expropiación de la categoría de “víctima” que hizo tambalear el archivo de la memoria al incluir esta sorprendente mención dedicada a los afectados por el terremoto: “los que siguen desaparecidos en el océano azul que no ha querido devolverlos, los vamos a seguir buscando”. Ya les era difícil a los familiares de las víctimas de la tortura y la desaparición del régimen militar concebir la imagen de S. Piñera festejando su triunfo presidencial desde el balcón del mismo Palacio de la Moneda que fue bombardeado en 1973 por encargo de aquellas fuerzas políticas que urdían varios costados de su candidatura de derecha. Pero más inimaginable aún resultó para estos familiares de las víctimas de un régimen criminalmente experto en desapariciones escuchar que el programa del “cambio” de la Alianza por Chile se inauguraba retóricamente a sí mismo cambiando los ejes de significación de la memoria social. En efecto, el discurso de S. Piñera sacó la figura de los desaparecidos del campo de los derechos humanos tradicionalmente movilizado por una sensibilidad de izquierda (la de una memoria violentada por los cuerpos tirados al mar por operativos militares durante la dictadura) para trasladarla subrepticamente al mundo incontrolable de las catástrofes naturales. Después de tantos esfuerzos y sacrificios para inscribir la verdad de la desaparición en la esfera pública de la transición como sinónima del pasado condenable, la palabra “desaparecido” fue retirada del universo conmemorativo que identificaba a las víctimas del régimen militar por arte y gracia de la sorprendente voltereta discursiva con la que S. Piñera buscaba desmovilizar sus conexiones emblemáticas con la memoria de la dictadura. El discurso presidencial operó un vaciamiento de los contenidos políticos de la memoria que llevó a las víctimas a recobrar su pasiva inocencia en un paisaje de

desgracias naturales mientras que, por otro lado, la agenda de gobierno de la Alianza por Chile instrumentalizaba hábilmente el dato del terremoto para legitimar políticamente su empresa (de derecha) llamada de “reconstrucción nacional”. El traslado de la palabra “desaparecidos” desde el universo de referencias ético-cívicas de los derechos humanos hacia un tramposo contexto de enunciación presidencial marcó un turbador deslizamiento de la memoria que nos señalaba, entre otras cosas, que no se puede confiar ingenuamente en que la narración del pasado va a quedar definitivamente connotada por un vocabulario de nombres y propiedades cuyo significado esté fijado de una vez para siempre. La asombrosa conjugación de calamidades y desdichas que marcó inquietantemente al país entre el terremoto (febrero de 2010) y la asunción presidencial de S. Piñera como líder de una alianza de derecha (marzo de 2010) nos advertía que el recuerdo histórico de aquella tragedia que tanto costó salvar del olvido está siempre en peligro de ser volteado por las extrañezas y paradojas de una actualidad que no tiene pudor en revertir el sentido de las palabras que hasta entonces iban dedicadas a las víctimas del terrorismo de Estado.

Nuevamente en 2015, luego de un año del gobierno de la Nueva Mayoría encabezado por M. Bachelet, se produjo otro deslizamiento de superficie que sacudió, con un giro insospechado, el léxico cuyas categorías articulaban socialmente el idioma de la memoria. La palabra *verdad* —amarrada con *justicia y reparación* en la cadena del discurso que condenaba a los derechos humanos— vio disminuida su estatura ética al ser sistemáticamente desplazada y confundida con la palabra *falsedad* que comenzó a desfilar prosaicamente en las primeras planas de los medios de comunicación nacionales. Chile entero se puso a hablar de lo “ideológicamente falso” para referirse a los documentos contables que acusan los

engaños tributarios de las grandes compañías evasoras de impuestos y, también, para denunciar al enorme tinglado del financiamiento ilegal de la política a cargo de estas mismas empresas durante los años de la transición.¹⁰ Las exigencias de revelación de lo oculto (planteadas incansablemente por las agrupaciones de familiares de víctimas de la dictadura militar) fueron cambiando de sujetos y objetos, al desviarse la atención concentrada en los crímenes de la dictadura para enfocar ahora los arreglos tramposos entre política y dinero montados por la burocracia funcionaria de los partidos de gobierno y oposición durante la transición. El desplazamiento de repertorio (desde la memoria hacia la política y los negocios) hizo que se llegara a hablar incluso de la necesidad de formar una “Comisión Verdad”¹¹ (extrapolando el significado histórico de estas comisiones referidas a materias de derechos humanos) para que los dirigentes políticos de derecha y de izquierda transparentaran definitivamente su relación escondida con las empresas financiadoras de sus gastos electorales. La palabra “falsedad” que acaparó toda la atención

¹⁰ El primer caso que estalló públicamente en 2013 fue el caso del grupo Penta, acusado por un gigantesco fraude al Fisco de Chile que permitió el financiamiento irregular de varias campañas electorales ligadas a candidaturas presidenciales de la Unión Democrática Independiente (UDI). Luego, en 2015, acaparó la atención pública el caso de la Sociedad Química y Minera de Chile (Soquimich), privatizada durante la dictadura y administrada desde ese entonces por el exyerno de Augusto Pinochet, Julio Ponce Lerou. Las investigaciones todavía en curso demostraron que las millonarias platas negras de la minera habían servido, transversalmente, para financiar campañas electorales que van desde la UDI hasta el Partido Socialista, involucrando, además de la derecha, a dirigentes políticos de la Concertación y la Nueva Mayoría.

¹¹ En su programa matinal de Radio Cero, el escritor y primo hermano de Marco Enríquez-Ominami, Rafael Gumucio, lanzó la idea de crear una comisión para que los políticos transparentaran su relación con las empresas. “Habrá que hacer una gran ‘Comisión Verdad’ y que le contásemos a todos que así fue la política, que así funcionó, que contemos qué hemos hecho mal y que vamos a cambiar el sistema”, comentó el escritor quien puso de ejemplo un modelo similar al desarrollado por Sudáfrica para superar el periodo de discriminación racial. “Mandela no se hizo el inocente con el sistema del *apartheid* que era malo y que incluso manchó a otros. En Chile hemos vivido un sistema político institucional que es malo de raíz y que ha terminado manchando a gente intachable como a la presidenta Bachelet y a la viuda de José Manuel Parada”, “Propuesta de Rafael Gumucio: ‘Comisión Verdad’ para crisis política”, *La Segunda*, 30 de junio de 2015.

periodística a partir del 2013, moviéndola desde lo ético (exigir verdad y justicia en los casos de secuestro, tortura y desaparición que investigaban los informes y comisiones de derechos humanos) a lo legal (el sinceramiento tributario de los gastos que financiaron la actividad política desde los inicios de la transición), también imprimió un giro perverso al debate sobre la memoria.¹² La palabra “falsedad”, que lo cubrió todo con su manto de dudas, obligó a la sociedad chilena a reconocer, avergonzada, que los partidos políticos de la izquierda —los mismos que habían luchado contra la dictadura y decían representar a las víctimas de las violaciones de los derechos humanos— debían parte de su financiamiento al exyerno del dictador Pinochet y principal saqueador de empresas estatales durante la dictadura: Julio Ponce Lerou, presidente del directorio de Soquimich (Sociedad Química y Minera de Chile), quien tendió sus redes transversales de protección reclutando a toda la clase política para garantizar la impunidad en torno al origen expoliador de su fortuna creada al amparo de Pinochet. El desocultamiento público de los financiamientos recibidos por Ponce Lerou manchó pérfidamente a la izquierda con el estigma de la traición por haber aceptado dinero político de parte de quienes habían sido cómplices, durante de la dictadura, de un régimen cuyas persecuciones habían significado la desaparición de miles de víctimas.

¹² “La trama de financiamiento ilegal de la política gestada desde SQM [Soquimich] se extiende como una mancha de aceite. . . . Que el yerno de Pinochet haya decidido financiar a los partidarios de la derecha forma parte de la naturaleza de las cosas. Lo significativo, sin embargo, es que haya logrado que las víctimas de la dictadura estuvieran dispuestas a recibir sus recursos; que pudiera convertirse en financista de la campaña presidencial de la hija del general Bachelet y del hijo de Miguel Enríquez, o de tener entre sus principales asesores comunicacionales al exministro Enrique Correa. Ello, de algún modo, es lo que ha desnudado el grado de corrupción ética al que fue conducido el sistema político por la actual generación, y ese problema, profundo y existencial, lamentablemente no se arregla mejorando una legislación sobre el financiamiento de las campañas”, M. Colodro, en “Padre nuestro”, *La Segunda*, 7 de enero de 2016.

La memoria parecía haber desviado su curso (el de la persecución de la verdad en torno a los crímenes de la tortura y la desaparición) para extraviarse entre facturas y boletas, entre asesorías y consultorías, en los meandros burocráticos de una política transicional cuyas redes de poder e influencia atraviesan a la sociedad entera tal como lo reflejan los suplementos de “economía y negocios” referidos a la febril actividad de los mercados que llenan casi todas las páginas de los diarios nacionales. Después de los 40 años del golpe militar y su explosión del recuerdo histórico, esos mismos diarios nacionales se olvidaron de la memoria para dedicarse a seguir el hilo mediático de los delitos tributarios del Servicio de Impuestos Internos y a los juicios económicos de la Fiscalía Pública. Parecía que ya nadie se acordaba de lo que la explosión de la memoria de septiembre de 2013 había revelado —vía archivos y testimonios— sobre los crímenes de lesa humanidad de la dictadura de Pinochet.

Sin embargo, en medio de este paisaje enteramente volcado hacia la persecución de los delitos a cargo de la Fiscalía de Alta Complejidad, asistimos a un nuevo golpe de escena que remeció el tablero de la actualidad política. El exconscripto Fernando Guzmán relató la verdad del Caso Quemados, ocurrido el 2 de julio de 1986, cuando los cuerpos de Carmen Gloria Quintana y de Rodrigo Rojas de Negri fueron incendiados vivos con bencina por una patrulla militar, rompiendo así el “pacto de silencio” que durante 29 años habían mantenido las cúpulas de las Fuerzas Armadas para encubrir su responsabilidad en los hechos. A partir del relato del exconscripto Fernando Guzmán y del testimonio de Carmen Gloria Quintana, víctima sobreviviente del Caso Quemados, retornó al primer plano de la actualidad el recuerdo vivo —testimoniado— de las atrocidades cometidas por la violencia militar, de las maquinaciones secretas de las Fuerzas Armadas para ocultar tanto el destino de los cuerpos de los

desaparecidos como la criminalidad de quienes los hicieron desaparecer. Una nueva arremetida de la memoria —lanzada desde las agrupaciones de derechos humanos y de la sociedad civil como reacción al testimonio de F. Guzmán— se puso a exigir la degradación de los militares condenados que aún permanecen en ejercicio; el cierre del penal Punta Peuco y el traslado de los militares a la Cárcel de Alta Seguridad para terminar con cualquier distinción; la reforma del Código de la Justicia Militar y el rompimiento de los pactos de silencio, tácitamente firmados entre civiles o militares para proteger al Ejército. La verdad revelada por F. Guzmán reabrió, en la escena pública, un juicio político sobre el comportamiento de los gobiernos de la transición en materia de derechos humanos, evidenciando sus limitaciones y acomodos y, también, sus modos de bloquear evidencias cuando ya el recuerdo de la dictadura parecía haberse nuevamente disipado bajo el atractivo noticioso de los delitos de corrupción de la política.

Pero hace falta dejar planteada una pregunta al revisar los últimos sucesos de nuestra actualidad: ¿qué tienen en común, por un lado, la persecución jurídica de los delitos tributarios que delatan el financiamiento corrupto de los partidos políticos de la transición a través de lo “ideológicamente falso” de su contabilidad con, por otro, el modo en que esta misma transición relativizó la demanda ética de verdad absoluta en torno a los abusos cometidos en el pasado al haber subordinado su gestión política a la jerarquía de un poder militar empeñado en obstruir la justicia? Lo que comparten ambas situaciones —las relaciones viciadas entre la política transicional y sus financiamientos indebidos; las inmorales obstrucciones a la justicia amparadas en los pactos secretos entre civiles y militares bajo la fórmula de la democracia vigilada— es un mismo origen: el de la Constitución firmada

en 1980 por Jaime Guzmán¹³ como un texto constitucional autoritario hecho para resguardar los privilegios de los herederos de la dictadura, incluyendo a sus criminales, para custodiar la ganancia capitalista de la propiedad privada y la libre empresa. Solo si revocáramos, por “ideológicamente falsa”, aquella Constitución de Jaime Guzmán, la memoria del pasado (de la dictadura y de la transición) se colocaría a la altura del porvenir.

¹³ Así definía Jaime Guzmán, el ideólogo de la Constitución de 1980, los lineamientos políticos de su perverso diseño: “En vez de gobernar para hacer, en mayor o menor medida, lo que los adversarios quieren, resulta preferible contribuir a crear una realidad que reclame de todo quien gobierne una sujeción a las exigencias propias de esta. Es decir, que si llegan a gobernar los adversarios, se vean constreñidos a seguir una acción no tan distinta a la que uno mismo anhelaría, porque —valga la metáfora— el margen de alternativas que la cancha imponga de hecho a quienes juegan en ella, sea lo suficientemente reducido para hacer extremadamente difícil lo contrario”, en “El camino político”, *Revista Realidad*, diciembre de 1979, 19.

HITOS EN LOS ESTUDIOS DE LA MEMORIA: EL SURGIMIENTO DE COMUNIDADES SALVAJES Y VOLÁTILES EN ARGENTINA Y CHILE

María Rosa Olivera-Williams

En el libro *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*, Slavoj Žižek afirma que la violencia sistémica e invisibilizada de los trabajos del capital en nuestro presente divide a las personas en los que están protegidos y residen en “asépticas urbanizaciones cerradas” y los que quedan a la intemperie.¹ Entre los que están “fuera”, el filósofo esloveno señala a “las viejas clases medias de siempre” y para subrayar su aserción cita una línea de *Perros de paja: reflexiones sobre los humanos y otros animales* de John Gray: “[la] clase media es un lujo que el capitalismo no puede seguir permitiéndose”. La desaparición o, para ser más exactos, el proceso de la desaparición de la clase media es para Žižek la desaparición de un fetiche, de una “mentira encarnada”, que niega el antagonismo de los dos extremos del espacio social: las poderosas y ricas corporaciones multinacionales, por un lado, y por otro, los pobres inmigrantes marginados y los integrantes de los arrabales.² El debilitamiento extremo de la clase media como fetiche, en

¹ S. Žižek, *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*, trad. A. J. Antón Fernández (Paidós, 2009), 43.

² Para Žižek, la clase media es: “the only class which, in its ‘subjective’ self-perception, explicitly conceives of and presents itself as a class . . . [the ‘middle class’] which is precisely the ‘non-class’” [“la única clase que en su ‘subjctiva’ auto-percepción, explícitamente se concibe y presenta como clase . . . [la ‘clase media’], la cual es precisamente una ‘no-clase’”]. Ver Žižek, *The Ticklish Subject: The Absent Center of Political Ontology* (Verso, 1999), 186. Las traducciones son más a menos que se indique lo contrario.

términos psicoanalíticos, que permitía pensar en el equilibrio de la sociedad, ya que impedía el encuentro antagónico de los extremos, es consecuencia del capitalismo globalizado.³

¿Qué pasa en el Cono Sur, especialmente en sociedades que hicieron gala de la estabilidad y fuerza de sus clases medias? ¿Cómo el terrorismo de Estado, que paradójicamente aducía defender los valores fundacionales de la sociedad (léase patriarcales y hegemónicos de los grupos con poder, pero en un discurso que tradicionalmente los hacía los valores del pueblo, es decir, la clase media), contribuyó al feroz debilitamiento de esa clase media? Partiendo de una revisión de los estudios de la memoria, en este ensayo propongo mostrar cómo los mismos dejan al descubierto la desaparición de ese fetiche llamado clase media y la aparición de comunidades salvajemente vulnerables que van a ocupar nuevos espacios políticos que poco tienen que ver con las tradicionales divisiones entre clases sociales.

Los estudios de la memoria dan cuenta de los distintos momentos del terrorismo de Estado en el Cono Sur durante los 70 y 80 del siglo pasado y subrayan su *telos*: abrir camino para la entrada del neoliberalismo de mercado en la etapa de la globalización del capitalismo. Así, la ruptura de la ideología de la clase media aparecerá en escena, lo que no niega en ningún momento el papel de las crisis económicas y financieras que efectivamente contribuyeron a su debilitamiento. La clase media como metonimia de la nación cumple un papel muy saludable cuando la infraestructura económica de un país no

³ El filósofo John Gray, en una entrevista con Masoud Golsorkhi para *TANK Magazine*, explica cómo a partir de la Segunda Guerra Mundial se implementaron una variedad de políticas, más allá del Estado de bienestar [welfare state] originado en la administración de Franklin D. Roosevelt, para consolidar la posición de la clase media y proteger su estilo burgués de vida de "las fuerzas más anárquicas del capitalismo". Sin embargo, el equilibrio entre las fuerzas políticas de la clase media y las fuerzas del mercado, que siempre fue vulnerable, se quebró por "la globalización y las políticas específicas adoptadas en varios países". Véase "Who Killed the Middle-Class?", *TANK Magazine: The Nostalgia Issue* 55, primavera de 2012.

aleja desproporcionadamente a los extremos sociales.⁴ Sin embargo, cuando los extremos quedan en polos muy distantes debido a las crisis económicas, “la clase media” pasa a ocupar “un centro” inexistente, dejando a sus integrantes temerosos de caer en el no-lugar de los que nada tienen. Ese temor que los mueve a levantar defensas y a pretender ser invulnerables convierte a la clase media en un fetiche vacío. Para mostrar la reconfiguración del actuar político en la Argentina y el Chile de la posdictadura, me enfocaré en nuevos actores que van saliendo a escena como integrantes de comunidades que quiebran el imaginario fetichista de la clase media —esa “mentira encarnada”, al decir de Žižek, y por medio de la cual la nación como constructo imaginado es hablada—. Me concentraré, por un lado, en el surgimiento de nuevas comunidades con personajes que son actores multiposicionales, como aquellos que aparecen en la película del director argentino Damián Szifrón, *Relatos salvajes*,⁵ y, por otro lado, en los movimientos estudiantiles de 2006 y 2011 en Chile.

Hitos en los estudios de la memoria o ¿qué nos enseñan sobre nuevos actores sociales?

La memoria como vehículo de saberes y especialmente como motor de cambios del conocimiento tradicional, institucionalizado, académico, o sea, como estudios de la memoria

⁴ La importancia de la clase media como fetiche de una administración que sabe dominar las fuerzas anárquicas y más devastadoras del capitalismo puede apreciarse en la campaña presidencial de 2016 en los Estados Unidos. La senadora demócrata Hillary Clinton se dirigió incansable y apasionadamente a la clase media, al comerciante medio, a los maestros, a los estudiantes, a las amas de casa, etcétera, haciendo alusiones directas a su propia familia, especialmente a su padre como pequeño hombre de negocio. En tanto, el candidato multimillonario republicano, Donald Trump, señaló los extremos de los que tienen todo, las poderosas corporaciones, y los que nada tienen, apostando a los primeros como los únicos que tienen que ser protegidos para que se pueda gobernar. Para Trump la clase media es un espejismo. Para Clinton es la única posibilidad de prolongar el estilo de vida estadounidense, por eso intentó hacer de la clase media una realidad que se cargara nuevamente de valor simbólico: la clase media como metonimia de la nación.

⁵ De Warner Bros. Pictures y Sony Pictures Classics (EE. UU.), 2014 y 2015.

o *memory studies*, ha entrado tanto en los Estados Unidos como en Europa y América Latina en su mayoría de edad, con programas de posgrado y ciertos módulos de licenciatura enfocados en ella, revistas especializadas y un robusto corpus de libros y ensayos dedicados a los trabajos de la memoria en distintos países. Los estudios de la memoria dentro de las humanidades y las ciencias sociales —como un nuevo espacio para el pensamiento crítico que no solo está abierto a los cruces multi e interdisciplinarios, sino que también anima una práctica y una intervención que supera los límites académicos y abre puentes con lo social, ámbito donde se originaron y desarrollan las memorias— han llevado a que recientemente se reflexione sobre su evolución y se discuta su futuro. Preguntas como: ¿hacia dónde se dirigen los estudios de memoria?, ¿qué nuevos saberes marginales descubren?, ¿qué tipos de subjetividades se perfilan?, ¿qué tipos de democracias ayudan a construir, como sugiere Aldo Marchesi?⁶ o, por lo contrario, la pregunta de si el uso y abuso de la memoria agotaron sus posibilidades investigativas ocupan la revisión del campo.

En un nuevo capítulo titulado “The Memory Turn”, Michael J. Lazzara,⁷ quien ha dedicado su carrera a los estudios de la memoria y los derechos humanos, partiendo de la emergencia de la memoria como respuesta al terrorismo de Estado de los 70 y 80 en el Cono Sur, enfoca los hitos que han marcado la reflexión sobre la memoria desde los 80 hasta nuestro presente de posdictadura, postransiciones y posmemorias. La importante reflexión de Lazzara sobre “el giro de la memoria” (entendiendo por “giro” el interés en la

⁶ Véase A. Marchesi, “Geografías de la protesta armada: nueva izquierda y latinoamericanismo en el Cono Sur: el ejemplo de la Junta de Coordinación Revolucionaria”, *Sociohistórica*, no. 25 (2009): 41-72.

⁷ M. Lazzara, “The Memory Turn”, en *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power*, ed. Juan Poblete (New York: Routledge, 2017), 14-31.

memoria, lo que implícitamente cuestiona si, después de dos décadas de servirse de la memoria como marco de trabajo en los espacios académicos, ese interés comienza a mostrar señales de agotamiento) parte haciendo énfasis en una característica fundamental que separa los estudios de la memoria en América Latina de los que se hacen en Estados Unidos y Europa. Esta diferencia radica en la íntima conexión que los estudios de la memoria guardan en América Latina con el ámbito social, con las luchas y los procesos locales. En el mejor de los casos, los orígenes y los compromisos politizados de la memoria no se debilitan cuando de la memoria se ocupan los académicos e intelectuales, tanto los del norte como los del sur; por el contrario, las preocupaciones políticas renuevan constantemente la orientación de los estudios de la memoria como disciplina, haciendo posible su intervención en lo local, en la política, en la construcción del presente. Esta renovación de lo académico en lo político y social y, en algunos casos, la mejora social por medio de los trabajos académicos, sirven de estímulo a los estudios de la memoria sobre el Cono Sur realizados desde afuera. Los trabajos académicos pueden recordar las posibilidades éticas de la memoria como marco de trabajo y, al mismo tiempo, dar nueva vida a una disciplina cuya naturaleza es híbrida y con un pie firmemente afirmado en lo académico y otro en lo social.

Los trabajos de la memoria van atravesando etapas que responden siempre a las necesidades y las demandas de diferentes actores en distintos momentos y circunstancias. Así, los hitos en los estudios de la memoria del Cono Sur estarían marcados por los discursos sobre represión-militancias-memorias globales y multidireccionales. En los 80 y 90, cuando los estudios de memoria irrumpieron en la región, las memorias traumáticas dominaron el escenario posdictatorial. Se necesitaba dar testimonio, hacer duelo o, según Doris Laub, encontrar al interlocutor o escucha empático

del testimonio. Por supuesto que ese duelo que encontró una vía de expresión en el testimonio, como sabemos, no sirvió de cierre o punto final ni del trauma ni de la melancolía por las pérdidas, especialmente cuando las víctimas no sintieron haber recibido justicia por lo ocurrido. Sin embargo, es a partir del 2000 que la memoria realmente se transforma en agente de cambios sociales, políticos, psicológicos y ontológicos, y que académicos como Elizabeth Jelin y Steve J. Stern, entre otros, reflexionan sobre los alcances de la memoria al analizar las funciones de archivos, memoriales, lugares de memoria, programas didácticos, instituciones, etcétera, abriendo el campo a nuevos estudiosos. No obstante, importa poner el énfasis, como lo hizo Lazzara, en que en América Latina, la memoria y los estudios de la memoria se originaron en el activismo político y luego pasaron a ser un tema y marco de trabajo académicos. Se trata de un caso en el que los académicos fueron activistas y los que no lo fueron decidieron actuar en solidaridad con los proyectos políticos de quienes habían sufrido las atrocidades de la dictadura. Como dice Lazzara: “la línea que divide al académico [latinoamericano] del activista ha sido borrosa o, muchas veces, efectivamente inexistente”.⁸

La memoria en el Cono Sur se transformó, en todas sus posibles articulaciones —ya sea como política, ya sea como normativa, institución, producción artística, académica, etcétera—, en la hermana siamesa de los movimientos de derechos humanos. En “Political Struggles for Memory”, Jelin comenta: “lo que es peculiar de los países del Cono Sur es la fuerte y visible presencia del movimiento de derechos humanos como actor político y ‘administrador de memoria’”.⁹ El papel asumido por el movimiento de derechos humanos

⁸ Lazzara, “The Memory Turn”.

⁹ E. Jelin, “Political Struggles for Memory”, en *State Repression and the Labors of Memory*, vol. 18, *Contradictions of Memory*, ed. C. Calhoun (Minneapolis: University of Minnesota, 2003), 33.

como “administrador” de memoria podría explicarse por lo que la misma Jelin anota: la continua presencia de actores autoritarios durante las transiciones políticas, especialmente en Chile (militares y la derecha), y el papel ambiguo de los partidos políticos tradicionales, en el caso de Uruguay, por ejemplo. La memoria como vehículo de conocimientos y ventana hacia verdades que se trataron de mantener en la sombra y el silencio necesariamente se alinea con las metas de los movimientos de derechos humanos y los proyectos de democracias. De ahí que Wulf Kansteiner observara en un artículo de 2002 que “el estudio de la memoria convierte a los académicos en ciudadanos comprometidos que comparten las cargas de las crisis de memoria contemporánea”.¹⁰ Esta borradura saludable de la línea que separa muchas veces el ámbito universitario de lo social, debilitando la condición *agorafóbica* de aquellas universidades modeladas por mercados transnacionales, muestra cómo el fetiche ideológico de la clase media —individuos que trabajan mucho, estudian y se preparan para poder ocupar un espacio de prestigio y poder como premio a sus méritos y sacrificios, todo lo que no les permite distraerse de su meta— al perder fuerza deja aparecer a actores móviles que ocupan diferentes escenarios sociales de acción política. Así, se abren espacios a la otredad.

La filósofa feminista Judith Butler explica en *Precarious Life: The Powers of Violence and Mourning* que todos vivimos con la vulnerabilidad de ser interpelados por el otro; esa vulnerabilidad es parte de la vida corpórea, material (“bodily life”). Y agrega que la vulnerabilidad se exagera “bajo ciertas condiciones sociales y políticas, especialmente aquellas en las cuales la violencia es una forma de vida y los medios de asegurar una autodefensa son limitados”.¹¹

¹⁰ W. Kansteiner, “Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies”, *History and Theory* 41, no. 2 (2002): 179.

¹¹ J. Butler, *Precarious Life: The Powers of Violence and Mourning* (Nueva York: Verso, 2001), 29.

En los abundantes trabajos académicos y artísticos —tanto literarios, pictóricos, teatrales y cinematográficos, como en los sitios de memoria, en el sentido amplio que propone Pierre Nora¹²—, la memoria hace posible la emergencia de la otredad. Las víctimas aparecen como comunidades que revelan los efectos del terrorismo de Estado y hacen ver más allá de las atrocidades sufridas en un pasado no tan remoto. También la memoria hace posible mirarles la cara a los victimarios, así como a la gran masa de espectadores sociales que optaron por no ver, no escuchar y especialmente no actuar cuando el terrorismo de Estado desaparecía a personas que podían ser vecinos, compañeros de trabajo o de estudio, en otras palabras, cuando se desaparecía a sus conciudadanos. Es precisamente este punto en el que se enfoca este trabajo y el que, creo, marca un derrotero rico para el futuro de los estudios de la memoria, ya que permite negociaciones multidireccionales de la memoria, como proponen Michael Rothberg en *Multidirectional Memory*¹³ y desde América Latina, por ejemplo, la politóloga argentina Pilar Calveiro, quien a partir de su propio testimonio plural y de sesgo académico, *Poder y desaparición*,¹⁴ y a través de su vasta obra, se abre a múltiples escenarios de violencia, interpelándose e interpelando a los lectores, en busca de justicia.¹⁵ La multidireccionalidad de la memoria desvela la invulnerabilidad con la que la clase media intentó protegerse tanto del llamado a actuar de los militantes de la izquierda como del terrorismo de

¹² P. Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* 132, no. 26 (1989): 7-24.

¹³ M. Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (Stanford: Stanford Univ. Press, 2009).

¹⁴ P. Calveiro, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998).

¹⁵ Véase mi trabajo “Desde la militancia y la experiencia concentracionaria a la escritura: Pilar Calveiro”, *Conversaciones del Cono Sur* 2, no. 2 (2016): 9-12.

los militares que se apoderaron del Estado, transformándose en espectadores inactivos de la historia con la esperanza de proteger su seguridad económica y social.

En *Residuos y metáforas*, Nelly Richard analiza con aguda profundidad la política del consenso que caracterizó a la transición democrática chilena. El consenso intentó limitar los desbordes de voces, de cuerpos, de recuerdos, de vivencias en un discurso homogéneo y armónico que pretendía dar voz a la nación, como si la misma siguiera siendo esa comunidad imaginada que nos enseñó Benedict Anderson. La memoria para el consenso fue solo temática y, como tema, hubo que higienizarla, limpiarla de sus excesos, para asegurar la transición sin problemas a la democracia. En verdad, lo que se quería era la adaptación fluida a la economía neoliberal de mercado, la que había causado la explosión de dictaduras militares en la región. Para lograr esa transición fluida y no problemática, las fuerzas sociales neoliberalizadoras velaron la memoria, lo que mostraba la fragilidad de la democracia. Así, el consenso político solo pudo, en palabras de Richard, “referirse a la memoria”, pero no “practicarla” ni “expresar sus tormentos”,¹⁶ lo que hubiera implicado saber interpretar “la densidad simbólica de los relatos”¹⁷ y asimismo haber utilizado un lenguaje solidario con la magnitud emotiva del recuerdo. Si la categoría de la vulnerabilidad propuesta por Butler es la condición de todos los seres humanos a ser tocados, interpelados por los otros, así como la capacidad de abrirse a ellos, el consenso promovía la invulnerabilidad, el cerrarse a los otros, abrazando al sujeto individualista de la modernidad, aún más radicalizado en su proyecto de reorganización. La armonía era una muralla con la cual el

¹⁶ N. Richard, *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (Santiago: Cuarto Propio, 1998), 30.

¹⁷ N. Richard, *Residuos y metáforas*, 31.

individuo se protegía de la densidad de las memorias de los otros que estaban ahí interpelando.

El análisis de Richard sobre la cultura de la transición chilena, marcada por la política del consenso, señala el deseo de las élites políticas de volver a un pasado que permitía un discurso hegemónico, el cual, en nombre de la nación, hablaba por los que no tenían voz (la polifonía de voces de las víctimas de la violencia), asegurándose de que estos quedaran en silencio. El consenso intentaba un imposible. Se proponía una dialéctica de la armonía social —que bien podría llamarse una dialéctica de la vulnerabilidad/invulnerabilidad— en un momento en el que las heridas del “*shock* del capitalismo” en su estadio de neoliberalismo global, de acuerdo con Naomi Klein, estaban abiertas y las personas sentían en carne propia la violencia que se les infligió con el fin de que se pudieran establecer las condiciones para el mercado libre.¹⁸

Si se compara la propuesta del consenso chileno con la cultura francesa posterior a la crisis económica de la década del 30, como lo hizo Pierre Nora, se verá que en lugar de consenso lo que existe es una explosión de memorias diversas —y a veces divergentes— que solo se acallan en un principio por la amenaza del regreso del terror, pero que necesariamente tienen que manifestarse. Nora se enfocó en la crisis financiera de una Francia que no supo enfrentarse a la catástrofe económica mundial de la época —el gran quiebre del 29—. ¹⁹ El descontento social y las consecuencias políticas que tuvo llevaron a Nora a reflexionar sobre la desaparición del concepto sacro de nación, basado en una memoria poderosamente unificada de la misma, y del concepto igualmente sacro de historia,

¹⁸ Véase N. Klein, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* (Nueva York: Metropolitan Books/Henry Holt, 2007).

¹⁹ Sobre la crisis financiera de Francia, ver de A. Sauvy, “The Economic Crisis of the 1930s in France”, *Journal of Contemporary History* 4, no. 4 (1969): 21-35.

ya que se trataba de la historia de la memoria unificada de esa nación. Nora subraya que la crisis de la década del 30 en Francia mostró una fuerza secularizadora que puso fin a la unión del Estado y la nación. Esta unión fue gradualmente remplazada por “la unión del Estado y la sociedad”. Cuando el concepto de sociedad desplazó al de nación, la historia secularizada, explica Nora, “pudo subrayar muchos tipos de memoria, aun llegar a convertirse en un laboratorio de mentalidades del pasado; pero al renunciar a su identidad nacional, también abandonó su pretensión de proveer un sentido coherente y por lo tanto perdió su autoridad pedagógica para transmitir valores”.²⁰ Los trabajos de la memoria, individual y colectiva —como enseña Maurice Halbwachs, la memoria es por naturaleza múltiple y específica, colectiva, plural y con todo individual—, han mostrado no solo en Chile y el Cono Sur, sino en toda América Latina, una tela plural de lo social, formada por comunidades de voces, muchas veces discordantes y disidentes: madres, abuelas, hijos y nietos de desaparecidos, exmilitantes, militares, policía, cómplices civiles, colaboracionistas, grupos indígenas, poblaciones marginales, mujeres, masculinidades en crisis, poblaciones carcelarias, grupos solidarios, etcétera.

Nuevas comunidades salvajes

En el Cono Sur y especialmente en los países del Río de la Plata, la clase media y su cultura constituyeron el gluten que dio elasticidad y resistencia al discurso de una nación democrática, blanca, europeizante, culta y patriarcal. Los mitos de la medianía feliz transformaron al Río de la Plata en islote civilizado que no compartía las historias de injusticias

²⁰ P. Nora, “Between Memory and History”, II.

y violencias del resto de América Latina, y contribuyeron a silenciar la historia de genocidios contra indígenas y negros en nombre de la civilización. Pero estos mitos comenzaron a vaciarse de significación hacia mediados del siglo pasado, como consecuencia de la crisis económica de los 50, y mostraron de forma definitiva su vaciamiento simbólico en las revoluciones de la izquierda de los 60 y 70 y la brutal represión desplegada por el terrorismo de Estado de los 70 y 80, cuando Argentina y Uruguay conscientemente se identificaron con América Latina. La política de las transiciones, sin embargo, como mostró Richard para el caso chileno, en un principio intentó volver a encontrar el gluten civilizador que daba consistencia a la clase media del pasado como metonimia de la nación. No obstante, como señalan Žižek y Gray al reflexionar sobre el proceso del capital en la globalización, el fetiche de la clase media después perdió gran parte de su función. En el Cono Sur posdictatorial y en el contexto de los trabajos de la memoria de las historias de violencia y traumas, la clase media deja de ser metonimia de la nación. Múltiples comunidades, cuyos integrantes borran las divisiones de clase, etarias, políticas, ideológicas, etcétera, surgen movidas por una meta común que contribuye a resignificar el imaginario de lo colectivo.

En 2014 Damián Szifrón estrenó *Relatos salvajes*, la película más taquillera en la historia del cine argentino. Contó con el aplauso de la crítica local e internacional, recibiendo numerosos premios, incluyendo una nominación al Óscar como mejor película de habla no inglesa y cuatro premios como mejor película en diferentes festivales internacionales. *Relatos salvajes*, dentro del marco que tracé anteriormente, representa el debilitamiento de la clase media como ideología que daba un discurso armónico y disciplinado al cuerpo social. La película está constituida por seis viñetas en forma de cortos, en los cuales el clímax de las historias muestra, en palabras de Szifrón:

“la difusa frontera que separa la civilización de la barbarie, [el] vértigo de perder los estribos y [el] innegable placer de perder el control”.²¹

Los cortos entran en el género de la comedia negra. En ellos se enfocan situaciones conflictivas para armar una mirada satírica a las fuerzas controladoras y al impulso civilizador que operan en la vida cotidiana de la clase media. Es significativo, sin embargo, que las seis historias representan el espectro amplio de la clase media argentina, desde su punto más alto (la familia del económica y políticamente poderoso Mauricio, protagonista de “La propuesta”, cuyo hijo mata a una joven mujer embarazada con su auto para luego huir de la escena en busca de la protección del poder paterno) hasta su punto más bajo (la cocinera de “Las ratas”, una exconvicta que trabaja en un restaurante solitario, emplazado en una ruta rural, y quien no considera el tener que ir a la cárcel por asesinar a un hombre algo malo, un usurero y político que ha causado la muerte de otras personas). En *Relatos salvajes*, la clase media, despojada de sus mitos de identidad nacional, se fragmenta en una serie de comunidades bárbaras, que al haber recurrido a la violencia, son forzadas a integrarse a la población carcelaria (“Las ratas”, “Bombita”), a entregarse a la muerte cuando esta persiste en el estatus psicológico de su clase (“Pasternak”, “El más fuerte” y “La propuesta”), así como a resignificar los rituales culturales que tradicionalmente trazaban la cartografía de su actuar social (el caso de la fiesta para celebrar la boda de Romina y Ariel en “Hasta que la muerte nos separe”).

Los seis relatos se unen por la violencia que hace explotar el vaciamiento del fetiche amortiguador de la clase media y convierten a la serie de cortos en un largometraje que rinde homenaje a los grandes maestros del cine. Se reconoce a Alfred

²¹ En la entrevista, “Damián Szifrón vuelve al cine con *Relatos salvajes*”, *Haciendo Cine*, 22 de marzo de 2013.

Hitchcock, Woody Allen, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, y Steven Spielberg, quienes como Sziffrón, supieron dar al relato breve gran fuerza dramática, especialmente cuando la narrativa se articula por medio de la cinematografía como vehículo de expresión. Si en el contexto de la cinematografía *Relatos salvajes* rinde homenaje a los grandes creadores del arte fílmico y da testimonio de la habilidad creativa y la experimentación de Sziffrón, en el marco de los estudios de la memoria, la violencia de los personajes deja de ser solo un estallido individual para permitir que los espectadores imaginen un tejido de lo social diferente.

En esta lectura, la estructura de la película está meticulosamente ejecutada. El primer relato presenta a los pasajeros de un avión en el momento en que descubren que todos están ahí por su relación con Gabriel Pasternak. Este personaje que no se ve en pantalla resulta ser la víctima involuntaria de todos los pasajeros en ese misterioso vuelo, desde su profesora de la secundaria Leguizamón, interpretada por Mónica Villa, a la exnovia de Pasternak, Isabel, interpretada por María Marull, y especialmente el crítico de música clásica Salgado, interpretado por Darío Grandinetti, quien destruyó con su dictamen cualquier posibilidad de futuro como músico de Pasternak. Parecería que las normas abrazadas por la sociedad dentro del código ideológico de la clase media —las expectativas del éxito—, así como el sistema de acoso al que no se adhiere a ellas, condenan a Pasternak al no-lugar del fracaso y a la invisibilidad fílmica. Así, el protagonista invisibilizado y enmudecido por los valores de esa clase media, ahora como comisario de abordaje, entra en la cabina de los pilotos y resuelve hacer estrellar el avión sobre una pareja mayor que mira con incrédula sorpresa la veloz aproximación de esa máquina que está a punto de aniquilarlos. La pareja, que aparece en un jardín con piscina, exhibe su cómodo estatus burgués, ese que daba sentido al valor simbólico de la clase media. Es precisamente ese bienestar el que se defendió con

renovadas fuerzas. La prolongación de la salud de la clase media aseguraba que el antagonismo entre los que tienen todo y los que nada tienen fuera postergado. Sin embargo, la invulnerabilidad de la clase media devela su falsedad. En *Relatos salvajes* Szifrón deja ver “lo real”, que como Žižek explica es “la lógica espectral, inexorable y ‘abstracta’ del capital que determina lo que ocurre en la realidad social”.²² La pareja mayor, que va a ser destruida por el avión secuestrado por Pasternak, son los padres del personaje (información que aparece en los créditos) y quienes, de acuerdo con su psicoanalista, también condenado a morir como pasajero de ese vuelo, originan todos los problemas del personaje. Más allá de la burla solapada ante lo que se convirtió en cliché psicoanalítico —los padres tienen la culpa de todo—, esos padres mayores que alimentaron los valores de la clase media, y que son metonimia de esa clase, ya no se pueden mantener. La historia de Pasternak no es solo la primera, sino que aparece antes de la presentación de los actores del elenco, abriendo esta compilación de relatos fílmicos a la interacción compleja de los tres modos de violencia: subjetiva, objetiva y simbólica, que de acuerdo con Žižek, es precisamente en lo que debemos enfocarnos porque “no se puede tomar . . . la realidad social de la producción material e interacción social sin . . . la danza metafísica autopropulsada del capital . . . que proporciona la clave de los procesos y las catástrofes de la vida real”.²³ Esta lección también fue aprendida en los

²² Žižek, *Sobre la violencia*, 24.

²³ Žižek, *Sobre la violencia*, 23. En este sentido interesa el simbolismo visual que presenta Szifrón al comenzar la película con el relato de Pasternak. Cuando despega el avión se muestra la ciudad moderna de Buenos Aires con sus altos edificios. La violencia de esa modernidad está destruyendo a la clase media, representada en los pasajeros del avión que se estrellará, aniquilándolos. Szifrón muestra la ciudad enmarcada en la ventanilla del avión para inmediatamente enfocarse en la imagen de la revista que hojea Isabel: un grupo de leopardos acecha a un venado que parece no darse cuenta de la presencia de sus depredadores. Por medio de la isotopía, la imagen, que parece tomada de un número de la revista *National Geographic*, resignifica la imagen de Isabel que cierra los ojos a esa ciudad, a esa modernidad que la acecha como acechan los leopardos al indefenso venado.

estudios de la memoria y en los reclamos y éxitos ante las diferentes comisiones pro derechos humanos.

Si “Pasternak” es el relato introductorio, en la mitad de la colección está “Bombita”, el relato que tiene como protagonista a Simón Fisher (Ricardo Darín), un ingeniero experto en explosivos cuyo automóvil es remolcado por una grúa debido a que estaba presuntamente mal estacionado. El enfrentamiento de Fisher con la burocracia —el protagonista tiene que peregrinar por una serie de oficinas intentando probar que él no había quebrado ninguna regla municipal— va escalando en intensidad hasta moverlo a romper el panel de vidrio que lo separa del empleado municipal. Habiendo quebrado las reglas del juego, en este caso, las normas municipales creadas con el fin de proteger a todos (pero convertidas en un laberinto en el que la gente se acostumbró a obedecer callada para encontrar una salida temporal), Fisher pierde todas las protecciones otorgadas a la clase media: trabajo, familia y seguridad. Desde la intemperie, el protagonista pone explosivos en su vehículo y estaciona en un lugar prohibido para hacer explotar el centro de remolque, adonde llevan su auto. La explosión hace de Fisher “el ingeniero Bombita”, el ídolo de la gente, de los medios sociales y de la comunidad carcelaria porque se atrevió a enfrentarse al laberinto de la burocracia. Un acto aparentemente individualista muestra que al bajar las defensas del muro de la invulnerabilidad de la clase media, nuevas comunidades se crean con un discurso diferente —de ahí que sean relatos salvajes, bárbaros, que hablan otra lengua para mostrar lo real—, que permite experimentar la felicidad. El relato termina con la visita de la mujer de Fisher (Victoria, interpretada por Nancy Dupláa) y la hija de ambos a la cárcel para celebrar su cumpleaños.

El último relato, “Hasta que la muerte nos separe”, como recuerda Peter Bradshaw,²⁴ presenta un toque de comedia

²⁴ P. Bradshaw, “*Wild Tales (Relatos salvajes)* Review: Gripping Argentinian Revange Portman-teau”, *The Guardian*, 26 de marzo de 2015.

shakespeariana y finaliza con una boda feroz. Para Bradshaw, “la transgresión sexual [del novio] se agrava por el rencor de clase [de la novia]”. El crítico de *The Guardian* tiene razón, pero el rencor de clase se da como rencor contra la clase media que por tradición obliga al vestido blanco, al gran pastel de novios, al baile del vals, como amortiguador de los sentimientos de la pareja. La turbulencia orgiástica de la escena lleva al encuentro sexual de los novios en plena fiesta, resignificando el simbolismo de la boda.

En una entrevista, Szifrón dijo que el amor surge como una fuerza natural que puede refundar una sociedad y, en última instancia, salvarnos.²⁵ El amor, el abrirse a los demás saltando las murallas de la falsa invulnerabilidad de una clase media que debe resignificarse para ser socialmente beneficiosa, es el medio por el cual el deseo de la venganza se transforma en deseo de la verdadera justicia.

La volatilidad de las nuevas comunidades

El 30 de mayo de 2006, los estudiantes de nivel secundario en Chile escenificaron una de las protestas más impresionantes desde la entrada del país en democracia. Casi un millón de estudiantes y simpatizantes se unieron para reclamar contra un sistema educativo que agravaba la desigualdad de oportunidades en una nación castigada por una pésima distribución de la riqueza. De acuerdo con ciertas encuestas, el 87 % de los chilenos aprobó el movimiento de los estudiantes,²⁶ conocido como el movimiento de “los pingüinos”, debido al aspecto empaquetado y homogéneo del uniforme escolar, que es común para todos los colegios públicos chilenos. El descontento de la nueva generación de chilenos recrudesció

²⁵ En “Entrevista a Damián Szifrón (*Relatos salvajes*)”, *EnFílmé*, 28 de octubre de 2011.

²⁶ J. Franklin, “Protests Paralyze Chile’s Education System”, *The Guardian*, 7 de junio de 2006.

en 2011. Estos jóvenes nacidos en democracia esperaban que sus expectativas para un futuro próspero —una educación de calidad y al alcance de todos— fueran satisfechas, lo que la Ley General de Educación, máxima concesión hecha por la presidenta Bachelet, no logró, hecho que a su vez agudizó la desconfianza ante los políticos. Los jóvenes entonces se manifestaron con renovadas fuerzas.

Bajo la administración de Piñera, y en parte debido a sus tácticas represivas, el creciente descontento estudiantil desencadenó movilizaciones masivas que superaron a las de 2006, en cuanto al número de participantes y la variedad social de los mismos. Originadas en un clima económico que según los parámetros de medición internacionales era floreciente, estas movilizaciones despertaron el interés de académicos en las ciencias sociales. Parecían ser el resultado del descontento de una clase media robustecida. Ya no se reclamaba casa y comida, sino educación y cultura.²⁷ Si bien el interés en un sistema educativo fuerte es uno de los valores clave de la clase media, ya que no solo asegura su posición social, sino también la posibilidad de su ascenso en la pirámide social, las protestas de 2011 no escenificaron las demandas de la clase media como metonimia de la nación.

Estos estudiantes (muchos expingüinos, ahora adultos) se manifestaban en contra de la segregación de estudiantes de acuerdo con el estatuto socioeconómico de sus familias,

²⁷ Agradezco a Natasha Reifenberg el material sobre las protestas estudiantiles de 2011 en Chile. Como participante del International Scholars Program de la University of Notre Dame, Notre Dame, Indiana, Natasha fue mi asistente durante el verano y el semestre de otoño de 2015, mientras estudiaba en Santiago, Chile. Dentro del rico material obtenido, se encuentra el ensayo de investigación de Peter Cummings, "Democracy and Student Discontent: Chilean Student Protest in the Post-Pinochet Era" (sin publicar), donde aparece una entrevista a una estudiante de abogacía quien dice lo que acabo de parafrasear. Asimismo, Cummings cita a Pablo Ortúzar, el Director de Investigaciones del Instituto de Estudios de la Sociedad, quien corroboró la opinión de la estudiante de abogacía, subrayando que los reclamos de un mejor sistema educativo son de "típica naturaleza de la clase media". Estas observaciones podrían servir de argumento a lo propuesto por Grey y Žižek con respecto a que la clase media es un lujo que el capitalismo no puede seguir permitiéndose.

segregación que los marginaba desde los niveles más elementales, impidiendo desde temprano su acceso a las mejores universidades y a la mejor educación. Estos estudiantes luchaban por una sociedad más equitativa. Independientemente de su estrato social y de las universidades a las que podían asistir, los estudiantes de “la generación sin miedo” percibían que en el Chile postpinochetista reinaba la injusticia. Sin temor a desestabilizar la democracia chilena, actuaron, constituyéndose en una identidad colectiva polifacética. Este actuar que los calificó de impertérritos, por supuesto, estuvo alimentada por las memorias de las generaciones que los precedieron, aunque se diferenciaron de las que vivieron en carne propia el terrorismo de Estado.

Sin duda, importó la consolidación de una nueva identidad colectiva: la emergencia de una nueva comunidad mucho más amplia que el cuerpo de estudiantes. Así, la Confederación de Estudiantes Chilenos (Confech) creó una red con federaciones de universidades privadas, estudiantes de nivel secundario, sindicatos de profesores, organizaciones de padres y de estudiantes no afiliados. Las primeras movilizaciones de 2011 se originaron en una universidad privada, la Universidad Central en Santiago, y tanto líderes de universidades privadas como líderes de la Confech resolvieron que su consigna sería “No al lucro”. El reclamo de una “educación pública, gratuita y de calidad” contó con el 90 % del apoyo de la población chilena,²⁸ haciendo que las protestas sobrepasaran el ámbito estudiantil. El nuevo lenguaje de estas protestas, con entretenimiento, carreras de posta, una maratón de besos conocida como la Besatón por la Educación, y sitios en los medios sociales, atrajeron la atención de la prensa internacional, tal como *The New York Times*, *The Washington Post* y *The Economist*.

²⁸ E. Simonsen, *Mala educación: historia de la revolución escolar* (Santiago: Random House Mondadori, 2012), 102.

El movimiento de estudiantes en Chile saltó las fronteras nacionales y con el nombre de el Invierno chileno; sus demandas por una reforma de la educación se unieron a la Primavera árabe, que movió a miles de personas a ocupar las calles del Medio Oriente reclamando democracia, y al movimiento Occupy Wall Street, que el 17 de septiembre de 2011 se apoderó del distrito de las finanzas estadounidense y de otras ciudades del país con carpas y reclamos por una nueva sociedad no viciada por la desigualdad de ingresos y distribución de la riqueza.

La socióloga chilena Gemita Oyarzo Vidal habla de “espacios sociales de expresión política”²⁹ para subrayar la importancia de trayectorias vitales que ocurren en un tiempo histórico determinado. Los espacios permiten enfocarse en los diversos actores que los ocupan. Y, estos actores son multiposicionales y, en palabras de Oyarzo Vidal, “deben leerse desde su recorrido histórico y, por lo tanto, a partir de su experiencia de vida”.³⁰ Ver lo social como un escenario de acción política, donde distintos actores van saliendo a escena de acuerdo con su trayectoria vital, sus memorias, sus necesidades y sus deseos, permite que esos actores se abran a los otros actores que copan ese espacio particular. Esto se vio con claridad en las manifestaciones estudiantiles de 2006 y 2011, especialmente en esta última. Las diferentes texturas de sus voces crean un lenguaje otro, salvaje, al decir de Szifrón, pero los espacios sociales que crean van a ser volátiles, de rápida desaparición. Sin embargo, la movilidad de los actores, no limitados por una identidad previamente establecida, ya sea de clase, etaria, de género, de etnia, o raza, etcétera, y que percibieron la fuerza del afecto que es el abrirse a los otros, los condiciona a poder crear comunidades más estables y significativas.

²⁹ G. Oyarzo Vidal, “Voces de los 80: de los actores colectivos a los sentidos históricos de las luchas antidictatoriales en Chile (1973-1989)”, *Revista Izquierdas* 3, no. 8 (2010): 3.

³⁰ G. Oyarzo Vidal, “Voces de los 80”, 3.

HORIZONTES (ESQUIVOS) DE LA MEMORIA

Leonor Arfuch

“¿Y acaso ayer no asoma algunas veces como marzo en septiembre y canta en la enramada? Todo es posible cuando se desborda y rehace un recuento la memoria: imprevistas alquimias, peldaños que chirrían, cajones clausurados y carruajes en marcha. Sorprendente inventario en el que testimonian hasta las puertas sin abrir”
—Olga Orozco, “Andante en tres tiempos”.

“Los futuros de la memoria”. El lema que aquí nos convoca nos confronta una vez más con la tensión temporal que encierra la célebre aporía aristotélica de la memoria —el “hacer presente lo que está ausente”— y, por tanto, con la evidencia de que toda memoria es *presente*. A esto se le suma un desafío inquietante, el de pensar la memoria en *futuro*. Pasado, presente y futuro —esos tres tiempos de la memoria— se articulan así en torno a un devenir incierto, a la vez subjetivo y social, un andar sin punto de llegada, desfiladeros —tomando la metáfora de Ricoeur— donde acecha tenazmente el olvido.

¿Cómo pensar hoy los futuros de la memoria cuando ya en el presente se disputan las voces y el pasar de las décadas no trae quietamiento? ¿Estaremos llegando, a casi cuarenta años en el caso argentino (un tiempo ya cumplido en el caso chileno), a delinear lo que el filósofo francés llamó “la representación historiadora” como paso previo a la configuración histórica? ¿O la memoria —un singular emblemático que encubre su pluralidad constitutiva— será por siempre un terreno de conflicto? Innúmeros casos en la historia parecen confirmarlo.

Temporalidades de la memoria

Si aceptamos que hay temporalidades de la memoria, instancias diversas en que las trazas del pasado pueden salir a la luz —en voces, imágenes, narrativas, gestos—, que parece incluso haber lógicas que gobiernan su emergencia —cosas que solo pueden ser dichas y escuchadas en la posteridad de lo más acuciante de la rememoración—, podrían aventurarse, en el caso argentino, distintas etapas o momentos en que las memorias de la última dictadura cívico-militar se constituyeron en el espacio público.

Lo primero fue por cierto el *Nunca más*, ese aterrador relato de los crímenes en boca de sus víctimas, instancia penosa que se transformó luego en testimonios ante la justicia, tanto en el primer juicio histórico a los exjefes militares en 1985 como en los que siguieron y los que continúan abiertos, involucrando diversos niveles de responsabilidad en la represión. Fue sin duda el momento de las víctimas, donde el atributo “inocentes” se agregaba de suyo, casi sin advertir su redundancia. Más tarde, con cautela, fueron apareciendo otros relatos, que traían al ruedo la militancia, la prisión, la resistencia o el exilio y alejaban la imagen de seres del común, sin un fuerte compromiso político y existencial. Una característica destacable de estos relatos fue su impronta auto/biográfica y testimonial: relatos de vida, memorias, correspondencias, entrevistas, diarios de cárcel, recuerdos, confesiones, conversaciones... Con el tiempo, y sin perder el tono testimonial, fueron apareciendo formas diversas de autoficción, tanto en la escritura como en la imagen, un género híbrido que juega con anclajes biográficos pero sin ataduras con una “verdad” referencial. Vino también la ficción lisa y llana, en la novela, el cine, el teatro, la televisión, así como una interesante experimentación en las artes visuales y performáticas. Por su parte, la intensa investigación académica

y periodística, junto a cantidad de debates y eventos públicos —conmemoraciones, congresos, seminarios, jornadas—, aportó un enorme caudal de conocimiento y de opinión. En esta recuperación de memorias traumáticas afloró también, como era esperable, la de la guerra de las Malvinas.

Esta apretada síntesis apenas delinea un territorio inabarcable, cuyo potencial ético, estético y político es difícil de soslayar, fenómeno que se despliega en una larga temporalidad, donde los organismos de derechos humanos, emblemáticos y muy reconocidos, tuvieron un rol protagónico, desafiando los distintos avatares de la vida política y las diferencias cualitativas de los gobiernos respecto de esos derechos y de la constitución de la memoria pública. El caso argentino, que muchos consideran ejemplar, se destaca quizá por esa perseverancia sin desmayo en una lucha que, pese a sus logros, nunca se ha dado por ganada. ¿Será tal vez por el peso que asumieron los lazos de filiación, por esa trama de las genealogías que se expresa en los nombres? *Madres, Abuelas, Hijos, Hermanos, Nietos, Familiares...* Es una hipótesis, pero creo que no es azarosa esa nominación, que ha tenido ecos insospechados en el mundo.

Si bien las distintas etapas o momentos que he señalado remiten al plano simbólico/narrativo, es obvio que la temporalidad de esas memorias estuvo estrechamente ligada al acontecer político y social y a las definiciones ideológicas que se fueron perfilando desde el retorno a la democracia en 1983: un retorno que llevó el nombre florido de “primavera democrática”, con la recuperación del espacio público, la libertad de expresión y la vida política, un gobierno que produjo un giro capital con ese primer juicio que tuvo lugar entre abril y octubre de 1985, y cuyos terribles testimonios eran una presencia diaria en la prensa gráfica, una efeméride cuyos 30 años pasaron casi desapercibidos en el fárrago preelectoral de mi país. Más tarde, la amenaza de sombras

golpistas llevó a generar una ley llamada de Punto Final (1986) —denominación de un poder simbólico sin eufemismos— a la que se sumó luego la de Obediencia Debida (1987), cortando así toda posibilidad de acción penal contra los involucrados en la represión, en los distintos niveles de responsabilidad.

Vino luego, en los 90, la etapa del neoliberalismo salvaje, que acompañó el desguace económico con el indulto a los exmilitares condenados y obturó en cierto modo el trabajo de la memoria pública, pese a la fuerte actividad de los organismos, otorgando, quizá para un silenciamiento que jamás llegó, una polémica Ley de Reparación monetaria a quienes habían sufrido bajo la dictadura pérdidas de familiares, prisión o exilio. Como era de esperar, no hubo en ese periodo de doblete presidencial ningún aquietamiento, ni de los relatos ni de las demandas de justicia, ni de la investigación académica. Y fue justamente en 1995, cuando se cumplían los 10 años del juicio, que un marino retirado, Adolfo Scilingo, confesó una noche en un programa central de la televisión abierta que él mismo había participado de los célebres “vuelos de la muerte” donde se arrojaban al mar prisioneros apenas adormecidos con una inyección. Si bien era conocido ese registro horrendo de los crímenes, la asunción del “yo” en la confesión tuvo todo el efecto performativo que John L. Austin atribuyó a ese peculiar acto lingüístico: generó un impacto que ninguna narración, desligada de la voz, hubiera tenido y volvió a poner en primer plano los crímenes impunes.¹

Vino luego el gobierno de Néstor Kirchner, quien asumió en diciembre de 2003, luego de nuestra peor crisis financiera y social, y que en el primer 24 de marzo de su mandato, el aniversario del golpe de Estado, mandó descolgar los retratos

¹ Abordé este tema en un artículo, “Confesiones, conmemoraciones”, en la revista *Punto de Vista*, no. 52, artículo que luego fue incluido en mi libro *Crítica cultural entre política y poética* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008).

de Videla y de Bignone, dos integrantes de las exjuntas, de la Galería de Jefes de Ejército del Colegio Militar. A ese gesto se sumó la expropiación para el Estado del predio de la Esma (Escuela de Mecánica de la Armada), que fuera el principal campo de concentración y exterminio, con el propósito —cumplido con creces— de destinar esas 17 hectáreas, ubicadas en un barriopreciado de la ciudad, a albergar distintas instituciones y organismos de derechos humanos en torno a un museo de la memoria. El gesto de reparación se acompañó, desde la investidura presidencial, de un pedido de perdón por parte del Estado —con olvido del histórico Juicio a las Juntas de 1985, que le fue reclamado— y, aún más importante, de la anulación de los indultos, convalidada por ley, que permitió el retorno a prisión común de los ya condenados y la apertura de nuevos juicios, que incluyen a los responsables de los centros clandestinos de detención. Al momento se han producido ya cientos de condenas y están en proceso varias “megacausas”, una denominación que da cuenta de la magnitud del “sistema periódico” de aniquilación, tomando la expresión de Primo Levi.

No es irrelevante, para un presente y un futuro de las memorias, la decisión política de un Estado y sus políticas públicas. En efecto, la apertura de los juicios se vio complementada por la recuperación de esos centros clandestinos como lugares de memoria, de características y usos diversos según su estado y ubicación. Esto permitió un anclaje barrial de la actividad de organismos, asociaciones vecinales y varias ONG, con la consecuente expansión de la red memorial, y una serie de iniciativas, militantes y artísticas, dentro de la sociedad civil, para producir marcas urbanas de recuerdo y homenaje: baldosas frente a domicilios de desaparecidos, placas, recordatorios, señaléticas.² La apertura en el Parque de

² El Grupo de Arte Callejero, por ejemplo, diseñó un mapa de la ciudad con marcas indicando: “Aquí viven genocidas”.

la Memoria del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, en un gran predio a orillas del río de la Plata, marcado con el recuerdo de los “vuelos de la muerte”, también fue un jalón importante de estas políticas. El parque se había inaugurado unos años antes, como el feliz resultado del accionar de diez organismos de derechos humanos, la Universidad de Buenos Aires y la Legislatura porteña, para dar lugar a algunas esculturas resultantes de una convocatoria internacional y esperar el proyecto de un monumento, también abierto a concurso, que fue ganado por un estudio de arquitectos argentinos. El monumento, que yo llamo El Muro de los Nombres, es una cicatriz de cinco partes disyuntas que cortan el terreno a cielo abierto, teniendo siempre la vista del río, y albergan cerca de 10 000 nombres con espacios vacíos que indican la incompletitud de toda cuenta. Su concepción rebasa en lo que James Young llamaría un “contra monumento”, es decir, una marca de ausencia que induce a la reflexión y el recuerdo pero que no repone sentidos ni estimula la catarsis o la compasión.

Memorias en conflicto

Estos avances en cuanto a la construcción de la memoria pública enfrentaron —y enfrentan—, sin embargo, duras críticas en una curiosa coincidencia entre sectores políticos conservadores y académicos que se ubicarían en el propio campo intelectual. Las críticas apuntaban al uso —y supuesto abuso— que el gobierno kirchnerista hacía de las banderas de los derechos humanos en su propio beneficio, es decir, como garantes del carácter progresista de su gestión, que encubriría otros intereses. Se le acusaba también de una especie de “domesticación” de los organismos más emblemáticos —Madres, Abuelas—, que habrían resignado su independencia, que había sido hasta entonces su condición intrínseca, frente al

poder central. Era una situación paradójica porque el gobierno que más se había ocupado de impulsar la justicia y apoyar la batalla cultural que supone el reconocimiento unánime de los crímenes de lesa humanidad y de sus responsables, haciendo de los derechos humanos una política de Estado, se veía jaqueado precisamente por su “exceso”.

Más allá de los matices que suelen asumir la interpretación histórica y la elaboración de las memorias, toda institucionalización conlleva ciertos riesgos y es difícil la prescindencia ante el afianzamiento de políticas públicas que, pese a responder a demandas de amplio espectro, no vienen desligadas de un color partidario y suscitan, casi obligadamente, identificaciones y rechazos. ¿Pero podría pensarse, por otra parte, en una hipotética neutralidad de los organismos, que funcionarían al margen de la pugna ideológica? No es irrelevante la cuestión, que pone de manifiesto la imposibilidad de la “justa distancia” —así como algunos hablan de la “justa memoria”— cuando lo que está en juego es la tensión constitutiva entre las diversas instancias en las que se tramita la relación de una sociedad con su pasado.

Por cierto, a lo largo de estos 32 años y del despliegue activo de la justicia, el horizonte de las memorias no ha sido pacífico. Luego de los efectos del llamado “*show* del horror”, en el umbral de la democracia, cuando empezó a revelarse la magnitud de los crímenes, con la aparición de las fosas, los cadáveres y los restos, como en los campos nazis —revelación que tuvo un carácter obsceno en medios gráficos que habían sido incluso cómplices de la dictadura—, se hizo manifiesta la famosa “teoría de los dos demonios” que trazaba un paralelo entre la violencia guerrillera y el terrorismo de Estado, aunque sin igualarlas por completo. Ese fue en cierto modo el espíritu que animó la convocatoria a la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep) que recogió los testimonios del *Nunca más*, y el de un gobierno que, sin

embargo, tomó el camino del juicio y del afianzamiento de los derechos humanos, un significante que apenas comenzaba a tomar cuerpo en el discurso público.³ A partir de allí la tensión memorial, si pudiera decirse, nunca cedió, aunque sin duda el trabajo de los organismos dio sus frutos, aún con disidencias entre ellos, en hacer prioritaria la línea del reconocimiento público de los crímenes de lesa humanidad por sobre los esfuerzos de sectores militares y sus simpatizantes, incluso en medios gráficos de circulación nacional, de equiparlos con los de las organizaciones armadas y darles así un carácter justificatorio. Cabe recordar aquí que la crueldad inaudita de esa represión se dio, más allá de una militancia barrial y sindical no siempre involucrada en la lucha armada, sobre formaciones guerrilleras ya en las postrimerías de su accionar y en algunos casos desactivadas, pese a que luego hubo un retorno de muchos exiliados en la famosa “contraofensiva” de Montoneros en 1979, que dejó un saldo trágico.

La investigación académica también tuvo su parte en el esclarecimiento de los hechos y de sus consecuencias en el plano político, económico, social y subjetivo. En ciencias sociales y humanidades sobre todo se abordó con fuerza la dimensión narrativa, la recolección de testimonios, el dar voz a víctimas, deudos y allegados, tratando de reponer el clima de una cotidianidad amenazada, aun para aquellos no estigmatizados por la consigna “algo habrán hecho”. Otras

³ Según Marina Franco (2014), la “teoría de los dos demonios” como tal no existe sino que recoge —y en ciertos usos cristaliza— una serie de sentidos comunes previos incluso al golpe del 76, que se afianzan en el retorno de la democracia ante la necesidad de establecer una relación entre la violencia guerrillera y la del terrorismo de Estado —concepto que se define posteriormente con mayor claridad— como paso previo al juzgamiento y la condena de los jefes militares en los primeros tramos de la transición. La autora señala incluso diferencias entre la posición expresada en el *Nunca más* (la represión como “una violencia infinitamente peor...”) y los discursos del presidente Alfonsín, más anclados en una lógica binaria, aun con la firme resolución del juzgamiento de los responsables y del afianzamiento a futuro de los derechos humanos con forma de ley. Ver foro “La ‘teoría de los dos demonios’ en debate”, en Foros sobre la Memoria Social y Reciente, agosto-septiembre 2014.

investigaciones se centraron en el análisis político e histórico, privilegiando al plano conceptual. De algunas de ellas surgió la caracterización de “genocidio” para el caso argentino,⁴ que suscitó algunos reparos teóricos que comparto —preferiría hablar de “prácticas genocidas” en todo caso, no asumirlo como definición global—, pero que fue de gran utilidad en los juicios, por ejemplo, para dar cuenta del grado inaudito de ensañamiento y crueldad.

En este devenir sin pausa de las memorias, hubo asimismo, y desde muy temprano, un serio cuestionamiento —teórico, ideológico y político— en algunos sectores de la izquierda a la lucha armada y a las arbitrarias decisiones que tomaron sus cúpulas, especialmente la de Montoneros. Ya desde el exilio en México, y a través de la revista *Controversia*, editada entre 1979 y 1981, una plana mayor de intelectuales militantes, entre ellos Héctor Schmucler y Sergio Caletti, condenaban sin tapujos esas prácticas y las víctimas que producían, amén de las muertes de combatientes en acciones aisladas, sin verdadero apoyo popular. En esa línea se inscribe el debate intelectual más importante sobre esa violencia, enfilada también *contra las propias filas*, que tuvo lugar entre 2004 y 2006, y que tomó forma epistolar en varias revistas especializadas y sitios de internet a partir de una encendida carta que el filósofo heideggeriano Oscar del Barco publicara en una revista virtual de Córdoba, *La Intemperie*, con el título “No matarás”. En dicha carta Del Barco expresaba su arrepentimiento por haber dado apoyo intelectual a una aventura guerrillera en los tempranos años 60 y su condena irrestricta a todo atentado contra la vida humana, cualquiera sea su signo o su razón.⁵ La carta respondía a una entrevista realizada por la misma revista a Héctor Jouvé, uno de los

⁴ D. Feierstein, *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).

⁵ O. del Barco, “No matarás”, *La Intemperie*, diciembre de 2004.

protagonistas y sobrevivientes de la guerrilla guevarista, en la que este evocaba, y no por primera vez, su rechazo y su conmoción —sin sosiego, después de tantos años— ante la ejecución de dos de sus compañeros de ruta por sospechas de inminente traición o quiebre del ánimo combatiente. A partir de esa carta —que su autor definió como un grito estremecido más que como un planteo de argumentos— se desencadenó una profusa correspondencia entre intelectuales, escritores, psicoanalistas y pensadores, reunida luego en un primer volumen de casi 500 páginas bajo el título *No matar: sobre la responsabilidad*,⁶ al que después se agregó un segundo volumen con cartas y ensayos.

Ese largo debate por cierto no fue saldado. Se anudaban en él demasiadas cuestiones, todas urticantes: la relación entre política y violencia, la concepción misma de “violencia” y su posible distinción entre “buena” y “mala” (o bien, entre la de los oprimidos y la de los opresores); el cuestionamiento del accionar de la guerrilla y también su justificación por la coyuntura histórica (la “coartada de la historia”); su carácter elitista y divorciado de las masas (en la experiencia argentina) y también la recuperación de sus ideales; la difícil distinción entre medios y fines; la vigencia de la idea misma de “revolución” y del ideario que conlleva; y, fundamentalmente, la responsabilidad de antaño y de hoy respecto de un accionar donde la muerte (de un lado y del otro, es decir, matar o morir) estaba siempre en juego. Pleno de pasión y también de violencia —de esa violencia de la escritura que tanto Derrida como Barthes percibieran bien—, el debate puso al descubierto viejas heridas, silencios, olvidos, tabúes, agravios, decepciones y, lo más perturbador, la enorme dificultad —para algunos, la imposibilidad— de asumir radicalmente desde la izquierda una evaluación crítica y autocrítica en torno a la

⁶ *No matar: sobre la responsabilidad* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba-El Cíclope, 2007).

responsabilidad por la vida, la propia, la del otro. Más que respuestas —pese a que se intentaron aportar, desde distintos ángulos— dejó sembradas dudas, interrogantes y núcleos de sentido del orden de lo indecible.⁷

Menciono este debate como un punto de inflexión en el retorno a los años 60 y 70 como parte de una búsqueda de claves válidas para la comprensión de la historia, un retorno doloroso, indisociable de la propia biografía, tal como se manifestaba en las cartas de cada participante. Otras publicaciones académicas aparecidas por esos años venían, asimismo, a cuestionar algunos aspectos de la orientación general que había tomado el trabajo de la memoria, tanto de parte de los organismos como de exmilitantes reacios a ampliar la pregunta por la responsabilidad, críticas que no suponían, sin embargo, una equiparación de ambas violencias. Se insinuaba allí, también, cierta inquietud por la temporalidad: se preguntaba si no habría un tiempo *suficiente* para la reconciliación con el pasado, aunque esto no implicara necesariamente el perdón.⁸ Paralelamente aparece la demanda de “memoria completa”, sostenida por familiares y sectores militares, que se expresa claramente en sus publicaciones⁹ y que tiende a equiparar las víctimas de ambos “bandos” con iguales derechos.

⁷ He abordado ese debate no para hacer la exégesis de sus argumentos, sino para intentar leerlo como un síntoma. Un síntoma del desencanto, de la desorientación, del “estado del alma” —si se me permite la expresión— del campo intelectual de la izquierda en el presente, de lo que quedó pendiente en la elaboración del pasado, de la conflictividad inherente a la definición (retrospectiva) de una ética de la responsabilidad. Pero también, tratándose de un acontecimiento del discurso —escrituras de la violencia— me interesó detenerme en los géneros involucrados, su ética, su performatividad y su retórica, las modalidades de instauración de un “yo” y las maneras en que la experiencia individual —la propia biografía— interviene en la conceptualización de un momento histórico. Ver el capítulo “Violencia política, autobiografía y testimonio”, de mi libro *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013).

⁸ B. Sarlo, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005); H. Vezzetti, *Sobre la violencia revolucionaria: memoria y olvidos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

⁹ V. Salvi, *De vencedores a víctimas: memorias militares sobre el pasado reciente en la Argentina* (Buenos Aires: Biblos, 2012).

Esta equiparación, en su punto límite, vino, casi una década después, de parte de Héctor Leis, un académico argentino radicado en Brasil, exguerrillero de Montoneros, que decidió escribir un enfático *Testamento de los años 70*,¹⁰ donde, sin arrepentimiento, condena las acciones de la guerrilla y propone un panteón igualitario para todas las víctimas, de un lado y de otro, cuestionando tanto la caracterización de “terrorismo de Estado” como la de “crímenes de lesa humanidad”. A distancia abismal de la carta de Del Barco y en cercanía del pensamiento de los sectores más retrógrados, la sorpresa que provoca esta postura no es tanto la del célebre “colmo” barthesiano, ni su obvio impacto mediático antigubernamental —los derechos humanos se han tornado un tema constante de combate—, sino, una vez más, la sorpresa de que surja de sectores intelectuales que hasta hace poco hubiéramos considerado afines. Planteo esto, con preocupación, como un serio problema de la crítica, que como tal tiene que ponerse a distancia de la adhesión fácil o la simple identificación emocional con las “buenas causas”, que tiene que *atreverse* a cuestionar sentidos instituidos, memorias oficiales, simplificaciones y estereotipos —como lo hizo Nelly Richard, por ejemplo, cuando se atrevió en su *Crítica de la memoria* a enfrentarse a un significativo sacralizado—.¹¹ Al mismo tiempo, cabe señalar que la pérdida del rumbo ideológico me parece realmente inaceptable.

En la misma línea de indagación crítica sobre los 70 (pero dejando en claro que el horror del terrorismo de Estado no es equiparable a la violencia guerrillera), Claudia Hilb, en su libro *¿Qué hacemos hoy con los setenta?*, plantea, además de la condena sobre medios y fines, una disyuntiva bastante cuestionable en cuanto al camino elegido para el juzgamiento

¹⁰ H. Leis, *Un testamento de los años 70* (Buenos Aires: Katz, 2013).

¹¹ N. Richard, *Crítica de la memoria* (Santiago: UDP, 2010).

de los represores, apoyado en la comparación entre Argentina y Sudáfrica.¹² En su opinión, en nuestro país se privilegió la justicia antes que la verdad —datos que supuestamente podrían obtenerse de los militares respecto de desapariciones y niños apropiados, ofreciéndoles reducción de condenas—, mientras que, inversamente, en el país sudafricano se antepuso la verdad (en cuanto confesión producida en el encuentro entre perpetradores y víctimas o ante comisiones *ad hoc*) a la justicia. Esta argumentación es objetable en ambos casos no solo por la disimetría de los respectivos contextos históricos, sociopolíticos y culturales, sino por la suposición, en el caso argentino, de una hipotética voluntad de verdad en quienes jamás se arrepintieron, por lo innoble que resulta un “trueque” de esas características y, en el caso sudafricano, por una estimación idealizada en cuanto a los verdaderos alcances de la “reconciliación” a la que se pretendía llegar con esos procedimientos.¹³

Pese a sus diferencias, en estos espacios críticos ronda, sin embargo, la idea de “reconciliación”, ligada o no a la de perdón, ya sea como culminación del tiempo de los juicios o como atenuación de antagonismos que trazarían líneas divisorias en la sociedad respecto del pasado. Por cierto, ambos significantes —reconciliación y perdón— son difíciles de asimilar, tanto por parte de los organismos y sectores directamente afectados como de un cierto consenso ético y político, logrado a través de los años. Aquí podríamos poner un primer interrogante acerca de los futuros de la memoria. ¿Cuáles serían los giros que el correr del tiempo y el acontecer

¹² C. Hilb, *Usos del pasado: ¿qué hacemos hoy con los setenta?* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013).

¹³ Un análisis pormenorizado sobre las comisiones de verdad en el mundo puede encontrarse en el trabajo de P. Hayner, *Verdades innombrables* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008). Respecto de las comisiones de Sudáfrica, la autora señala las dificultades y los límites de su funcionamiento en cuanto a alcanzar “verdad y reconciliación”, así como la cantidad de crímenes graves que quedaron impunes gracias a la amnistía, que se promulgó como una alternativa a la que se podía aspirar, previa a la apertura de las comisiones.

imprimirían en el devenir histórico? ¿Y qué lugar tendría en ello la reflexión académica?

El otro punto conflictivo en el debate académico, que acaba de tener una expresión pública en el foro virtual Memorias sobre la Violencia en Perú, que convocó en el mes de junio el Núcleo Memoria del Ides (Instituto de Desarrollo Económico y Social), es el del cuestionamiento del lugar de la víctima, o más bien, de su merecimiento a portar ese significante, y por ende, de llevar el atributo, en verdad redundante, de “inocente”. El documento central para el debate fue una larga selección de partes del libro de José Carlos Agüero Solórzano (Iprodes-Perú), *Los rendidos: sobre el don de perdonar*,¹⁴ en las que el autor, hijo de un jefe guerrillero senderista que fuera fusilado sin juicio en la cárcel, analiza crítica y dolorosamente, a partir de su experiencia autobiográfica, la terrible condición que impone la violencia a quien la ejerce, bajo uno u otro signo —casi indistinguible, en el caso peruano— y el conflictivo pasaje, en su historia, de un significante a otro: ancestros/cómplices/víctimas/rendidos.

Sin entrar en detalle, el texto concitó, como era de esperar, comentarios de participantes diversamente involucrados en la problemática de los derechos humanos y volvió a perfilarse, allí, la conflictividad inherente del tema y los límites éticos y políticos que aparecen como intolerables. Podemos estar de acuerdo con la crítica a la “victimología” —expresión de Andreas Huyssen— como cristalización identitaria que entrañaría *per se* una atribución irrefutable de autoridad; o como exaltación compasiva de la condición, ya sea en lo memorial o en políticas públicas; o bien, como una asunción pasiva que deja de lado los otros componentes de la subjetividad,

¹⁴ J. C. Agüero Solórzano, *Los rendidos: sobre el don de perdonar* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015). El foro virtual Memorias sobre la Violencia en Perú invita a debatir en torno a aquel texto con un comentario inicial, titulado “¿Puede hablar la víctima?”, a cargo de Gabriel Gatti (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea). La moderadora es Jordana Blejmar (Universidad de Liverpool, Inglaterra).

o incluso en relación con los “abusos de la memoria”, según la conocida expresión de Todorov. Pero no es aceptable la negación de la condición de víctimas a quienes “han sido objeto de un poder absoluto y arbitrario de disciplinamiento” en la acertada definición de Mariana Wikinski, una de las participantes del foro, porque se pone en duda su “inocencia” al haber estado, a su vez, involucradas en acciones violentas. Se trata aquí, obviamente, de la experiencia guerrillera, con toda la diferencia que existe entre la peruana y la argentina. Pero, como afirma Wikinski, el riesgo que entraña la disputa por el adjetivo es, en definitiva, el de poner en cuestión el sustantivo.¹⁵ Y efectivamente, motivos hay de preocupación, cuando en ese mismo foro intelectual aparece alguien que, muy lejos también del “grito” de Del Barco, pone en equivalencia tres significantes, “terrorista, perpetrador y torturador”, a partir de la idea de que no hubo solo “terrorismo de Estado” (con lo cual se eliminarían, de plano, varios miles de víctimas de la dictadura).¹⁶ En innegable sintonía, aparece un buen día en el diario *La Nación* —equivalente, quizá, a *El Mercurio* de Chile— el aviso de un libro de un tal José D’Angelo, de una incierta editorial Tatú, con una fotocomposición en la tapa,

¹⁵ Mariana Wikinski señala que la discusión respecto de la figura de la víctima ha ido ganando un espacio creciente en el campo académico. Se discute su centralidad en las políticas de memoria, el concepto de inocencia, el papel que algunas víctimas del terrorismo de Estado han tenido en las luchas políticas de los 70, la incierta oposición entre justicia y verdad e, incluso, se habla a veces *en nombre de la víctima*, de perdón y reconciliación. Pero estos debates, afirma Mariana Wikinski, psicoanalista integrante del Equipo de Salud Mental del CELS, un muy reconocido organismo de derechos humanos de la Argentina, están, en su experiencia, bastante distantes de lo que acontece en el plano concreto, afectivo y memorial de la gran mayoría de las víctimas, que jamás disocian verdad y justicia, y tampoco expresan voluntad de perdón o reconciliación. Para una aproximación a sus trabajos, ver “La experiencia traumática y el testimonio”, *Revista AAPPG: Excesos vinculares* 32, no. 1 (2009): 67-86. Sobre el tema tiene además un libro en vías de publicación, *Testimonio y experiencia traumática: el trabajo del testigo*.

¹⁶ La puesta en cuestión de la víctima también aparece en el contexto colombiano actual, donde la Ley Justicia y Paz (2005) ofrece la reducción de penas en el proceso de búsqueda de verdad y reparación. En ese marco se generan sentidos en torno a víctimas “dudosas” o “atestadas” y se tiende a invisibilizar toda expresión de rencor, violencia o deseo de venganza en pos de alcanzar un estatuto de “víctima razonable” o “buena víctima”, a través de una prescripción o subordinación de las emociones, donde las emociones “buenas” contribuirían a la construcción de causas o memorias colectivas. Ver D. Lecombe, “Entre douleur et raison: sociologie de la production de figures de victimes en contexte colombien”, en la revista en línea *Nuevo Mundo/Mundos Nuevos* (2015).

donde están Néstor Kirchner, Cristina Fernández, Hebe de Bonafini y Estela de Carlotto, presidentas de Madres y Abuelas, respectivamente, con el sintomático título de *Mentirás tus muertos: falsedades y millones detrás del mito de los 30.000 desaparecidos* (2014), un libro que, según el aviso, “ya está en las mejores librerías”.

Aquí, de nuevo, pongo un interrogante sobre los futuros de la memoria —al menos en mi país— donde, pese a un sólido consenso respecto de los crímenes de lesa humanidad, nada puede darse por conquistado: la memoria, como la democracia misma, está siempre en jaque, y la concepción de los derechos humanos que es su sustento, más allá de partidos y elecciones, es, como diría Laclau, un “significante vacío” que debe ser investido de contenido particular en virtud de una lucha hegemónica.

Mirando al futuro

Y como no soy pesimista al respecto, quisiera volver sobre el principio, a esa dimensión narrativa y simbólica de las memorias, tal como se expresa en innumerables manifestaciones testimoniales, autobiográficas, literarias y artísticas, para poner allí la nota de esperanza. En ese devenir de la subjetividad apareció, en un momento dado, el tiempo de los hijos: los de los desaparecidos, inquisidores, buscadores de indicios, de huellas a menudo arqueológicas, algunos orgullosos de esos padres que conocieron poco o que no alcanzaron a conocer, otros dolidos, hasta acusadores, por la vida ofrendada a una causa antepuesta a su rol familiar. Y también hay otros hijos, sus contemporáneos, cuyas vidas bajo la dictadura transcurrieron en aparente normalidad, pero cuyas preguntas irrumpen asimismo en el espacio dialógico con una marca inequívoca. Entre los primeros, algunos alcanzaron notoriedad como artistas y dejaron obras ya

clásicas: filmes como *Papá Iván* (2000),¹⁷ de María Inés Roqué, un documental subjetivo que intenta reconstruir la figura paterna —un dirigente guerrillero muerto en combate— con el aporte prioritario de testimonios; *Los rubios* (2003),¹⁸ de Albertina Carri, que renuncia expresamente a esa modalidad narrativa y se inclina hacia una suerte de autoficción, mostrando las grietas de lo irrecuperable, en su caso, ambos progenitores; y *M* (2007), de Nicolás Prividera, cuestionadora y crítica del entorno político y social en el cual su madre fue desaparecida, que aparece como una búsqueda de los *por qué*. Otra hija, Lucila Quieto, artista visual, exploró las posibilidades de la fotografía en una impactante instalación, *Arqueología de la ausencia* (2001), donde se fotografió ella misma sobre diapositivas ampliadas de su padre —a quien no conoció—, proponiendo una inquietante simultaneidad, un ensayo identitario que luego repitió con las fotografías de otros hijos e hijas. A este primer momento de indagación sobre los padres le sucedió otro, actualísimo, que es el de la vuelta sobre la propia infancia en dictadura, donde autobiografía y autoficción se entretajan dejándonos imágenes desoladoras y entrañables. En un recorte, como todos, arbitrario, *La casa de los conejos* (2008),¹⁹ de Laura Alcoba, una “novela autobiográfica”, comparte con el filme *Infancia clandestina* (2011), de Benjamín Ávila, la referencia a la vida en casa de militantes y sus peligros; *El premio* (2011), filme de Paula Markovitch, pone en escena la desazón y el vacío del “exilio interior”; Raquel Robles escribe otra novela autobiográfica, *Pequeños combatientes* (2013), un significativo no azaroso que invierte el signo de la víctima;²⁰ Mariana Eva Pérez, publica *Diario de una princesa*

¹⁷ Una coproducción de Argentina y México.

¹⁸ Un documental argentino-estadounidense.

¹⁹ *La casa de los conejos* (Buenos Aires: Edhasa, 2008) fue originalmente publicada en francés por Gallimard, bajo el título *Manèges: petite histoire argentine* (2007), su traducción fue realizada por Leopoldo Brizuela.

²⁰ R. Robles, *Pequeños combatientes* (Buenos Aires: Alfaguara, 2013).

montonera (2012),²¹ un libro heterodoxo, producto de un blog, que cruza y transgrede géneros discursivos con ironía mordaz y humor; y Ángela Urondo Raboy reúne relatos, testimonios y documentos en *¿Quién te creés que sos?* (2012), otro libro que fue primeramente un blog.²²

El cine, la literatura y las redes sociales se articulan así en otra dimensión de las memorias, una rueda sin fin. En ese devenir hay también voces hasta ahora no escuchadas, como la del hijo de un represor, obligado por su padre a tomar parte de las prácticas represivas, que decide aportar en un juicio abierto en Córdoba el testimonio de *lo que falta*.²³

Pensar el futuro —los horizontes de la memoria *a venir*, tomando libremente la expresión de Derrida— nos lleva entonces, más allá del balance de lo ganado y lo perdido, a imaginar el legado generacional, los hijos de los hijos, memorias que trazarán sus propios surcos en un territorio impredecible por más que ciertas voluntades o los mecanismos complejos de la vida política pretendan desactivar en algún caso esa perseverancia del pasado.

Epílogo

Ha transcurrido casi un año desde la escritura y la presentación de este texto, y ese futuro incierto que se dibujaba en el horizonte tiene hoy la actualidad efímera del presente. Volviendo sobre los interrogantes que traducían signos de

²¹ M. E., Pérez, *Diario de una princesa montonera* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012).

²² A. Urondo Raboy, *¿Quién te creés que sos?* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012).

²³ “Luis Alberto Quijano, hijo de un torturador ya fallecido de dos centros clandestinos de detención de Córdoba, declaró ayer como testigo en la megacausa La Perla, por delitos de lesa humanidad en esa provincia. El hombre de 54 años contó que desde que tenía 15, en 1976, fue obligado a trabajar de forma permanente en el Destacamento de Inteligencia 141 del Ejército, donde estaba destinado su padre y donde se decidía sobre secuestros, asesinatos y desapariciones”, *Diario Página/12*, 2 de julio de 2015. Es la primera vez, de lo que se conoce, que el hijo de un represor decide prestar testimonio en una causa. Se abre aquí otro horizonte de estudio y análisis en el devenir de las memorias.

inquietud acerca de esos “futuros de la memoria” en mi país, la realidad confirma una vez más lo que ciertos recaudos de la teoría —y de la historia— nos advierten: nada está del todo asegurado y siempre se puede volver atrás. Y esa vuelta atrás se puso en evidencia con toda su crudeza en la celebración de nuestro Bicentenario de la Independencia —coincidente con los 40 años del golpe de Estado— donde, más allá de los asépticos actos oficiales a distancia prudencial de “la gente”, no hubo movilización popular ni fervor patriótico pero sí, por primera vez en muchos años, desfiles militares donde, impensadamente, aparecieron personajes siniestros, golpistas en democracia o partícipes del famoso Operativo Independencia, que fue el comienzo del terrorismo de Estado, desfilando ante autoridades que supuestamente no tenían noticia de esa participación. Fue un dudoso azar, en sintonía con la renovada batalla de grandes medios tradicionales y sectores sociales, políticos y religiosos de diversa índole, en pro del “perdón” y la “reconciliación”, entendidos como la amnistía a los condenados, la finalización de los juicios y el retorno a la “teoría de los dos demonios” como explicación suficiente de la tragedia argentina. Así, en una nueva edición que el gobierno ordena del *Nunca más*, se elimina el prólogo de 2006, que rebatía justamente esa teoría, imperante en los comienzos del retorno a la democracia, e introducía los conceptos de terrorismo de Estado y crímenes de lesa humanidad. La política de derechos humanos de la última década se ve así, de diversas maneras, puesta en cuestión, junto con todos los males que se atribuyen a esa “herencia”.

Pero el camino recorrido es largo y se han afirmado valores y certezas: no será posible la borradura de la historia —como se pretende en algunos registros— ni obturar los futuros de la memoria, donde todavía quedan, volviendo al poema, muchas “puertas sin abrir”.

SEGUNDA PARTE:
LOS MERCADOS DE LA DEMOCRACIA

Nota introductoria

Kathya Araujo

Los tres textos que componen esta sección han sido preparados por especialistas en el área de sociología de Chile, Argentina y Uruguay, cuyas trayectorias están marcadas por el interés de generar visiones generales y críticas sobre las realidades que estudian. Esto se revela tanto en un conjunto importante de desarrollos en investigación empírica como en su participación activa y comprometida en los debates académicos y político-sociales de sus respectivos países. Además de este espíritu compartido por los autores, un hilo común caracteriza estos textos. Cada cual, a su particular manera, intenta describir las consecuencias derivadas de las transformaciones estructurales o políticas de las últimas décadas, poniendo el acento en los procesos que, por razones históricas y políticas, aparecen más relevantes para las discusiones en cada una de sus sociedades.

Para el caso chileno, me propongo revisar en diez tesis los efectos —sobre los individuos y sus relaciones sociales— de aquella nueva condición histórica constituida a partir de la instalación del modelo económico y societal promovido por el llamado neoliberalismo, por un lado, y por los impulsos hacia la democratización de las relaciones sociales en las últimas décadas, por el otro. Prestaré especial atención a las potencialidades y los desafíos que emergen para el lazo social en esta coyuntura.

A su vez, Alfredo Falero se detiene en el escenario uruguayo, para recoger un largo debate en torno a los ciclos de

modernización y centrarse en los efectos de la última etapa. Colocando su análisis en el contexto de los avatares políticos del país, revisa sus consecuencias en términos, principalmente, económicos, de relaciones sociales de poder y de la acción colectiva.

Finalmente, para el caso argentino, Gabriel Kessler intenta hacer un balance de lo que las décadas pasadas significaron para la cuestión de la desigualdad en el país. Se acerca, así, a una de las temáticas de mayor importancia para Argentina y para el continente. Este trabajo se sitúa en el contexto de lo que quizás fue uno de los debates políticos más sobresalientes del país, hoy agudizado y al mismo tiempo profundamente transformado por la gravedad de la acelerada y violenta crisis económica y social que afecta a Argentina.

Estos textos no solo permiten acercarse a las consecuencias de los procesos de transformación estructural que hemos atravesado como región en tres contextos nacionales particulares, sino que, en una lectura transversal de sus convergencias y disimilitudes, nos posibilitan, además, percibir el aire de familia que acomuna estas realidades y la singular y distintiva personalidad que las caracteriza.

LA SOCIEDAD CHILENA ENTRE NEOLIBERALISMO Y DEMOCRATIZACIÓN: DIEZ TESIS¹

Kathya Araujo

Nuevas exigencias, nuevas configuraciones de la vida social

La intención de este texto es hacer una revisión, a partir de resultados de investigaciones empíricas llevadas a cabo en la última década, de lo que nuestros resultados revelan como los procesos más relevantes que atraviesan hoy a la sociedad chilena. En acuerdo con los términos del debate científico social y político chileno de los últimos años, este texto parte por reconocer que esta sociedad ha sufrido una inflexión extremadamente importante en las últimas décadas, por lo que se detiene en los rasgos, las razones y las consecuencias de esta transformación. Sin embargo, a diferencia de otras posiciones —algunas de largo impacto y aún vigentes—, la tesis que se quiere defender aquí es que lo que hoy enfrentamos en Chile no solamente obedece a sentimientos de malestar,²

¹ Una primera versión de este texto fue presentada en el panel plenario *Debates críticos: neoliberalismo y democracia cuarenta años después* en el Simposio de la Sección de Estudio de Cono Sur (LASA), realizado en Santiago de Chile, 4-7 de agosto. Esta es una adaptación de aquella presentación y del artículo “L’inflexion du Chili. Contributions au débat”, publicado en la revista *Problèmes d’Amérique Latine* en el segundo semestre del 2016.

² Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), “Desarrollo humano en Chile”, en *Las paradojas de la modernización* (Santiago: PNUD, 1998); PNUD, “Desarrollo humano en Chile”, en *Nosotros los chilenos: un desafío cultural* (Santiago: PNUD, 2002), y Norbert Lechner, *Obras escogidas* (Santiago: Lom, 2006).

a reacciones activas ante la explotación o dominación,³ a los efectos de procesos de empoderamiento ciudadano entendidos en clave política⁴ o a un debilitamiento identitario.⁵ La tesis que queremos defender aquí es que, debido al cambio de la condición histórica acontecida en estas décadas, en Chile nos encontramos ante la emergencia de nuevas exigencias para los individuos, las que los llevan a renovar las formas de conducirse y relacionarse en la vida social. Esto supone que la sociedad chilena se encuentra hoy en un momento de rearticulación activa, tensa, desgastante, ambivalente pero promisoria, de las fórmulas que gobiernan las interacciones, las legitimidades y las racionalidades sociales.

En lo que sigue, argumentaré esta tesis basada en el acumulado de más de una década de investigación empírica sobre la sociedad chilena, sus rasgos estructurales, sus individuos y la cualidad del lazo social que la define. Para ello haré uso, principalmente, de los resultados de cuatro investigaciones.

La primera es una investigación desarrollada en dos etapas (2003-2004 y 2005-2007), en la que se estudió la manera en que el derecho, en cuanto ideal normativo, participaba o no en la regulación de las relaciones cotidianas entre las personas, y entre estas y las instituciones. Se interrogó, así, el conjunto de elementos a partir de los cuales las acciones de los individuos resultaban inteligibles, así como cuáles eran las formas de justificar y explicar el tipo de relación

³ A. Mayol y J. Miguel Ahumada, *Economía política del fracaso* (Santiago: El Desconcierto, 2015); A. Mayol, C. Azócar y C. Azócar, *El Chile profundo: modelos culturales de la desigualdad y sus resistencias* (Santiago: Liberalia, 2013); Tomás Moulian, *Chile: anatomía de un mito* (Santiago: Lom, 1997).

⁴ PNUD, "Desarrollo humano en Chile", en *Los tiempos de la politización* (Santiago: PNUD, 2015).

⁵ J. Bengoa, *La comunidad perdida: ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile* (Santiago: Sur, 1996); J. Larraín, *Identidad chilena* (Santiago: Lom, 2001); E. Tironi, *La irrupción de las masas y el malestar de las élites* (Santiago: Grijalbo, 1999).

con las normas que ellos establecían.⁶ La segunda estuvo destinada a identificar la forma de individuación propia de la sociedad chilena y los rasgos estructurales de la sociedad a ella asociados. Esto es, los desafíos sociales que enfrentan los individuos, la jerarquización que hacen de ellos y las modalidades de individuación a las que son impulsados al enfrentarlas.⁷ Esta investigación se llevó a cabo entre los años 2007 y 2011. La tercera, desarrollada entre el 2011 y el 2014, fue un estudio destinado a identificar las formas de ejercicio de la autoridad y las razones para la obediencia tanto en el trabajo como en la familia en el contexto de los procesos de democratización social en Chile.⁸ La cuarta, aún en curso, busca indagar las formas en que se constituyen los sujetos a partir de las experiencias, los ideales y los sostenes sociales que movilizan o sobre los que se apoyan.⁹

Los rasgos de la condición histórica

La condición histórica actual de la sociedad chilena se constituye en el encuentro de dos procesos en acción al menos hace cuatro décadas.

⁶ En ella se aplicó la técnica de grupos de conversación dramatización a hombres y mujeres de sectores populares y medios de diferentes grupos etarios. Se realizaron un total de 20 grupos, cada uno constituido por 5 u 8 participantes. Esta investigación fue posible gracias al apoyo de Oxfam Gran Bretaña. Sus resultados fueron discutidos en mi libro *Habitar lo social* (Santiago: Lom, 2009). Para una presentación de la técnica utilizada, ver nuestro artículo con D. Martuccelli, "Beyond institutional individualism: agentic individualism and the individuation process in Chilean society", *Current Sociology* 62, no. 1 (2014): 24-40.

⁷ Se realizaron 96 entrevistas semidirectivas en las ciudades de Santiago, Concepción y Valparaíso. Este proyecto fue posible gracias al apoyo de Conicyt (Fondecyt, 1085006).

⁸ Proyecto Fondecyt 110733. Se realizaron 32 entrevistas semiestructuradas a hombres y mujeres de sectores medios y de menores recursos. Adicionalmente, se llevaron a cabo 12 grupos de conversación dramatización. En los dos casos, un requisito central para formar parte de la muestra fue que los participantes se encontraran en la franja etaria de entre 35 y 55 años y, dado que la investigación abordaba la cuestión de la autoridad de los padres y madres, en las entrevistas y en los grupos abocados al tema de autoridad y familia, que tuvieran hijos.

⁹ En este caso se realizaron entrevistas a hombres y mujeres de sectores medios altos y sectores populares de entre 30 y 55 años en tres ciudades: Santiago, Concepción y Valparaíso. La investigación cuenta con el apoyo de Conicyt (Fondecyt, 1140055).

Por un lado, ella ha sido fuertemente esculpida por las consecuencias de la temprana instalación del modelo económico neoliberal y de la fase de crecimiento regional que lo acompañó. La instalación del nuevo modelo enfrentó a los individuos a la necesidad de reformular su condición de sujetos económicos y laborales,¹⁰ pero también a la de encontrar nuevos acomodos frente a la tempranamente disputada ampliación de esferas que se desarrollan bajo la lógica de mercantilización.¹¹ La transformación del capitalismo chileno no implicó solo una transformación de las bases económicas, sino una nueva oferta de modelo de sociedad. Las exigencias para las personas, así como las relaciones entre los grupos sociales, conocieron una profunda mutación. Junto con modificaciones estructurales, se introdujo un conjunto de representaciones y valores que fueron constituyéndose en robustas y legitimadas imágenes sociales que impactaron a individuos e instituciones.¹² Para empezar, la imagen de una sociedad perfectamente móvil y competitiva, lo que se acompaña de la valorización de la ambición personal y la confianza en el esfuerzo propio. Luego, la entronización de la idea de las personas como fuertemente responsabilizadas de su destino personal. En tercer lugar, una figura de individuos concebidos principalmente como propietarios de diferentes formas de capital que están obligados a obtener y aumentar

¹⁰ A. Stecher y L. Godoy, eds., *Transformaciones del trabajo: subjetividades e identidades* (Santiago: Ril, 2011); C. Ramos, *La transformación de la empresa chilena: una modernización desbalanceada* (Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2009); Á. Soto, ed., *Flexibilidad laboral y subjetividades: hacia una comprensión psicosocial del empleo contemporáneo* (Santiago: Lom, 2008); Dirección del Trabajo, *Negociación colectiva en Chile: la debilidad de un derecho imprescindible* (Santiago: DT, 2009); R. Todaro y S. Yañez, eds., *El trabajo se transforma: relaciones de producción y relaciones de género* (Santiago: CEM, 2001).

¹¹ T. Moulian, *Chile: anatomía de un mito*; Nelly Richard, *Residuos y metáforas* (Santiago: Cuarto Propio, 1998).

¹² M. L. Méndez, "Clases medias y éticas de la autenticidad", en *Informe encuesta nacional de opinión pública UDP 2008*, ed. C. Fuentes (Santiago: UDP, 2009), 91-100; L. Cárcamo-Huechante, *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo XX* (Santiago: Cuarto Propio, 2007).

(estudios, compras de bienes, redes, etc.). Finalmente, una oferta de integración vía el consumo teniendo al crédito como fundamento estructural de esta oferta.¹³

Por otro lado, la actual condición histórica es el resultado de procesos de empuje a la democratización. Se trata de la renovada afirmación del horizonte de la democracia, pero que no debe ser entendida solamente en términos políticos o institucionales, sino en sus consecuencias para las formas que toma la sociabilidad y para las modalidades que adquiere, lo que nos vincula con los otros concretos y con la sociedad como representación más general. A partir de la década de los 90, y en coherencia con procesos internacionales, más que nunca antes, de una manera más profunda y sistemática, las personas fueron invitadas a concebirse como ciudadanas, sujetos de derecho¹⁴ y habilitadas a esperar que se cumpla la promesa de igualdad. Estos ideales no solo se expandieron por acción de actores diversos, como el Estado, los medios de comunicación o los movimientos sociales, sino que se inscribieron en las personas y terminaron por cristalizarse en el surgimiento de diversas y novedosas expectativas, las más de las veces contradichas por las experiencias ordinarias que se enfrentan cotidianamente.¹⁵

Para decirlo de manera concisa: las transformaciones de la sociedad chilena no pueden sino ser comprendidas como las consecuencias diversas y contradictorias que la particular encrucijada entre neoliberalismo y democratización ha producido y que se traducen como nuevas demandas a sus individuos y en un fuerte impulso a la reconfiguración

¹³ Araujo y Martuccelli, "Individu et néolibéralisme: réflexions à partir de l'expérience chilienne", *Problèmes d'Amérique Latine* 1, no. 88 (2013): 125-43.

¹⁴ M. A. Garretón, *La sociedad en que vivi(re)mos: introducción sociológica al cambio de siglo* (Santiago: Lom, 2000).

¹⁵ Araujo, "La igualdad en el lazo social: procesos sociohistóricos y nuevas percepciones de la desigualdad en la sociedad chilena", *DADOS* 56, no. 1 (2013): 109-32.

de los principios relacionales en ella. En lo que sigue, nos acercaremos brevemente a presentar diez de estos aspectos, especialmente relevantes, a nuestro juicio, en la caracterización de la inflexión sufrida por Chile en estas décadas.¹⁶

Diez tesis

I. HIPERACTUACIÓN Y EL FORTALECIMIENTO DE LOS ACTORES.

Los cambios acontecidos particularmente en las esferas económica y laboral traen una elevada exigencia de hiperactuación para cada individuo. Los individuos están obligados a ser hiperactores. Afectada ya sea por los profundos procesos de privatización de salud, educación y pensiones, o por la pérdida de protecciones laborales, por la fragilización de las posiciones sociales y su creciente inconsistencia,¹⁷ entre otros factores, en las últimas décadas la vida social ha exigido de las personas el desarrollo de la iniciativa personal y del despliegue de un conjunto de estrategias múltiples y, en términos generales, individuales. Un buen ejemplo es la pluriactividad. Dada la precariedad de su inserción laboral, el acelerado proceso de multiplicación, la pérdida de organicidad de los vínculos de dependencia¹⁸ y los bajos salarios, las personas están obligadas a una fuerte movilidad en el mercado de trabajo, que se traduce en una

¹⁶ Usualmente en la presentación de trabajos de investigación de tipo cualitativo es de rigor la presentación de fragmentos de material empírico. Sin embargo, en la medida en que este texto es el resultado de reflexiones provenientes de cuatro investigaciones distintas y en razón de la economía de espacio hemos optado por restringir al mínimo la presentación del material y dirigir al lector a las publicaciones en que este trabajo ha sido expuesto de manera extensa.

¹⁷ Araujo y Martuccelli, "Positional inconsistency: a new concept in social stratification", *CEPAL Review*, no. 103 (2011): 153-65.

¹⁸ G. Wormald y J. Ruiz-Tagle, "Exclusión social en el mercado del trabajo: el caso de Chile" (documento de trabajo no. 106, Organización Internacional del Trabajo, Fundación Ford, Santiago de Chile, 1999); K. Cowan y A. Micco, *El seguro de desempleo en Chile: reformas pendientes* (Santiago: Expansiva, 2005).

baja proporción de trabajadores en empleos protegidos¹⁹ y la tendencia —como lo muestran nuestros resultados— a tener simultánea o secuencialmente varias actividades laborales. La pluriactividad secuencial y la pluriactividad simultánea —multioficio o monoficio—, junto con la heterogeneidad y la movilidad que conllevan, exigen a los individuos destrezas que les permitan aprovechar las oportunidades que se les presentan y el emprendimiento de búsquedas activas e individuales de las mismas.²⁰ Es en función, también, de la incerteza respecto a sus posiciones sociales, y por cuenta del debilitamiento de las protecciones sociales que esta necesidad de hiperactuación se impone en la forma de un enorme esfuerzo de cultivo e inversión en redes de contactos o familiares. Estas redes tienen una importancia central en cuanto apoyos para enfrentar crisis de salud o financieras; acceder a recursos (préstamos de recursos no monetarios por parte de amigos o familiares); posicionarse en la vida laboral, establecer planes a largo plazo (vivir en la casa de familiares para ahorrar para una vivienda propia) o simplemente resolver problemas de gerenciamiento doméstico (cuidado de los niños). Si bien estas redes funcionan como soportes principales, suponen una altísima inversión de tiempo y de energías para su establecimiento y su sostén. No son meras movilizaciones instrumentales y pragmáticas. Implican, como lo muestra nuestro trabajo de investigación actual, apegos afectivos y emocionales y un reconocimiento profundo de su valor como sostenes existenciales.²¹ Un trabajo fino e intenso

¹⁹ E. Acuña, “Flexibilidad laboral: experiencias de trabajadores chilenos”, en *Flexibilidad laboral y subjetividades*, ed. Á. Soto (Santiago: Lom, 2008), 61-77.

²⁰ Araujo y Martuccelli, *Desafíos comunes: retrato de la sociedad chilena y sus individuos* (Santiago: Lom, 2012).

²¹ Fondecyt, 1140055.

de mantenimiento de estos vínculos, contra lo vaticinado por quienes imaginaban la ruptura de los lazos comunitarios,²² es llevado a cabo, con los costos personales no menores que acarrea respecto de sus tiempos personales y de participación colectiva o, no hay que olvidarlo, de sus consistencias morales. Como fruto de estas exigencias, una nueva y fortalecida imagen de sí y una aumentada confianza en las habilidades propias aparece. De este modo, el diagnosticado proceso de “empoderamiento” no proviene, en rigor, tanto del sentimiento de habilitación política, es decir, del reconocimiento de sí mismos como ciudadanos, como se ha tendido a discutir,²³ sino principalmente de la experiencia recurrente de una dura puesta a prueba de sus habilidades individuales para lidiar con la vida social. No es, en este sentido, la esfera política la que ha aportado centralmente al fortalecimiento de la autoimagen de los actores sociales. Son las exigencias que emergen de factores como la fragilización de las protecciones sociales o las regulaciones respecto a las demandas del mercado, las que en su acción de varias décadas aportan, de manera no planeada, a la emergencia de individuos con una imagen fortalecida de sí. La necesidad de hiperactuación deviene en actores con una confianza aumentada en sus propias capacidades y agencia.

2. LA CONVICCIÓN DE TENER QUE ACTUAR SIN LAS INSTITUCIONES.

Los efectos de la hiperactuación requerida se acompañan, al mismo tiempo, de una atenuación del sentimiento de dependencia hacia las instituciones. Los individuos que han sido alentados a una búsqueda activa y principalmente

²² Tironi, *El sueño chileno* (Santiago: Taurus, 2005); Bengoa, *La comunidad perdida, y La comunidad reclamada* (Santiago: Catalonia, 2006); Larraín, *Identidad chilena*.

²³ PNUD, “Desarrollo humano en Chile”, en *Los tiempos de la politización*.

individual —aunque en algunas ocasiones tome formas colectivas— de soportes tienen la impresión, por más objetivamente falaz que pueda ser, de poder prescindir de las instituciones. Aun más y especialmente debido a la desregulación de la relación entre instituciones e individuos (el mercado o los servicios de salud, para dar solo dos ejemplos), la percepción es que se debe, incluso, actuar en contra de ellas. La interacción con las instituciones supone tener que contar con las amenazas que pueden provenir de ellas (abusos, pérdida de oportunidades por un funcionamiento discrecional de las mismas) o, también, tener que enfrentar las exigencias desmesuradas que les hacen en cuanto individuos. La distancia con las instituciones es, por cierto, un efecto esperable de esta constelación.²⁴

3. UNA RENOVADA EXIGENCIA DE AUTOCONTROL Y AUTORIENTACIÓN QUE NO SE SOSTIENE YA EN NORMAS O VALORES CONSUECUDINARIOS. Ser un sujeto de crédito es quizás la cuestión más expresiva de este decurso. La llegada del crédito a amplios grupos de población antes excluidos de su acceso significó la producción de modos de autocontrol nuevos. Pero ello aconteció sin fórmulas colectivas que defnieran lo que era mucho o poco, o de fórmulas valóricas que contrabalancearan las ofertas abiertas por la combinación de posibilidades de crédito y el fomento del consumo que se asoció a la instalación del modelo neoliberal. La sociedad no contaba con un consenso sobre las proporciones y no hubo un trabajo de producción del mismo, por lo que la población se encontró ante una oferta a la que enfrentó sin contar con diques colectivos. Más que mantenerse solamente en la pura alienación y el goce consumista, como lo

²⁴ Araujo y Martuccelli, "Beyond institutional individualism".

preveía Moulian en *El consumo me consume*, los individuos tuvieron que realizar aprendizajes individuales en muchas ocasiones extremadamente dolorosos. El endeudamiento, si bien es hoy una realidad extendida,²⁵ es sobre todo parte de la memoria traumática colectiva asociada especialmente a la década de los 90.²⁶ Por supuesto, estas experiencias se asocian con la desconfianza hacia las instituciones y con la sensación de amenaza, pero también —es esencial tomarlo en cuenta— generaron el sentimiento de que la orientación y la regulación de los actos y las decisiones en la vida social es algo que le competía a uno personalmente. El viejo modelo del tutelaje de la población se vio puesto en cuestión por estas nuevas constataciones, donde para enfrentar las incitaciones corrientes de la vida social, más que modelos compartidos y externos, había que contar principalmente con las propias fuerzas de autocontrol y las habilidades de autororientación.²⁷

4. LA MODIFICACIÓN DEL HORIZONTE DE AQUELLO A LO QUE LEGÍTIMAMENTE SE PUEDE ASPIRAR. Es decir, se dio una reestructuración del significado de lo que es el mínimo vital —entendido en un sentido amplio y no solamente material— considerado como digno. Esto ha sido producto, en buena medida pero en ningún caso de manera exclusiva, de la mejora de las condiciones de vida,²⁸ asociada con el enriquecimiento del país en el contexto del ciclo económico que atravesó la región de América Latina, y también del

²⁵ J. Ossandón, ed., *Destapando la caja negra: sociología de los créditos de consumo en Chile* (Santiago: ICSO-Universidad Diego Portales, 2012); Banco Central de Chile, *Encuesta financiera de hogares: metodología y principales resultados, EFH 2011-12* (Santiago: BCC, 2013).

²⁶ Araujo y Martuccelli, *Desafíos comunes*.

²⁷ Araujo, *El miedo a los subordinados* (Santiago: Lom, 2016).

²⁸ Lo que, por cierto, no necesariamente se ha traducido de manera directa en un aumento de bienestar personal.

acceso al crédito y al consumo. Esta transformación ha derivado, ciertamente, en un aumento de las expectativas de acceso al consumo y de la participación en el reparto de la riqueza, como lo han señalado algunos. Y, sin duda, como lo evidencian nuestros resultados, las personas valoran de manera importante los saltos intergeneracionales en la calidad de vida que les muestran sus propias historias y, en contra de una interpretación más enfática, como la de Mayol en *El derrumbe del modelo*, no están dispuestas a renunciar a ellos, por mucho que puedan considerar con claridad las injusticias y la explotación que trae el “sistema” hoy. Al mismo tiempo, esto se ha traducido en una imagen de mayor cercanía respecto de otros grupos sociales. Cercanía que aunque no es en absoluto una evidencia concreta, más bien al contrario, hoy ordena las expectativas de las personas acerca de lo que idealmente deberían ser las distancias sociales, y su rechazo a las formas en que estas han sido gerenciadas tradicionalmente por las élites,²⁹ lo que se vincula directamente con el punto siguiente.

5. LA EXTENSIÓN DE UNA PROMESA IGUALITARIA SUIGÉNERIS. Por un lado, ella misma es consecuencia de la promesa del mérito, la filosofía de la competencia y la introducción activa del consumo y el crédito. En efecto, el mercado en Chile, en otras circunstancias que las que han sido discutidas para el caso europeo de los siglos XVIII y XIX, se constituye en un gran factor de expansión —en este momento histórico— de la noción de igualdad situada en el individuo. Por otro lado, la promesa igualitaria es resultado de la instalación y expansión bajo nuevas coordenadas del principio de igualdad que acompañó el proceso de ciudadanía.

²⁹ Araujo, *Habitar lo social*.

Ambos procesos, por muy contradictorio que esto parezca, son confluentes. En cualquier caso, la expansión de la promesa igualitaria redefinió las medidas y los contenidos de lo que podía ser esperable, y dio lugar a una traducción muy importante: la horizontalidad en los intercambios cara a cara se convierte en una exigencia central, y ello se especifica en la búsqueda de un nuevo tipo de sociabilidad. Los principios jerárquicos y la naturalización de estas jerarquías, que históricamente habían regido las formas de relación e interacción entre grupos sociales en función de su posición en la pirámide social, son puestos en cuestión de manera expandida por la población.³⁰

6. LA INSTALACIÓN DEL MÉRITO COMO UN CRITERIO PRIVILEGIADO DE JUSTICIA. La expansión del mérito como valor y elemento de enjuiciamiento se asocia con la modalidad e intensidad en que se estructuran e instalan las lógicas del mercado en la sociedad, y es, por supuesto, reflejo de una tendencia mayor del individualismo contemporáneo: aquella que valoriza el esfuerzo y el trabajo y, en particular, su recompensa, ya sea monetaria, ya sea en términos de movilidad social. Pero la pregnancia del mérito se relaciona, además, con el surgimiento y afianzamiento de extendidas demandas de democratización del lazo social, que ya hemos discutido. Mejor que muchos otros discursos, el mérito en la actualidad sintetiza un doble ideario de justicia: se ubica en la estela de una demanda fuertemente legitimada por el modelo neoliberal de éxito personal y, a la vez conforma una prolongación bajo otras coordenadas de un anhelo consuetudinario de igualdad social. Lo último se entiende con claridad si se recuerda que el principio

³⁰ Araujo, "La igualdad en el lazo social".

del mérito es un arma poderosa contra la vigencia de la lógica de los privilegios de unos —las élites— por sobre otros, por mucho tiempo vigente en la sociedad. El mérito como criterio de justicia es, pues, no solo una expresión del triunfo del neoliberalismo y del individualismo, como lo han querido muchos, sino que apela a la corrección de las taras de una sociedad largamente corroída por un reparto escandalosamente desigual de las oportunidades y recompensas,³¹ claramente expresado en fenómenos como el nepotismo o el reinado del “pituto”.³²

7. LA CONCIENCIA AGUZADA DEL ABUSO. El abuso es percibido, rechazado, denunciado. Es cierto que la conciencia del abuso no es un fenómeno de hoy, pero lo que es relevante aquí es que se revela en una obsesiva redundancia discursiva en torno a su presencia en las relaciones sociales, en sus tangibles efectos en las maneras en que se establecen las relaciones con los otros y en el peso moral y político que le es otorgado. El lenguaje del abuso y de la falta de respeto, en efecto, se ha convertido en expresión natural para designar lo que se percibe, cada vez más, como el fruto de actitudes política y moralmente intolerables. Dicho de otro modo, se constituye en un criterio legítimo y primordial de calificación o descalificación de los comportamientos individuales, pero también colectivos e impersonales. El proceder abusivo justifica la consideración de falta de legitimidad pública y se constituye en argumento válido para la desobediencia.³³

³¹ Araujo y Martuccelli, *Desafíos comunes*.

³² E. Barozet, “El valor histórico del pituto: clase media, integración y diferenciación social en Chile”, *Revista de Sociología*, no. 20 (2006): 69-96.

³³ Araujo, *Habitar lo social*.

8. LA IRRITACIÓN DE LAS RELACIONES SOCIALES. Las expectativas de horizontalidad, la adhesión al principio del mérito y la conciencia del abuso son, al mismo tiempo, producto y motor de los empujes a la democratización de la sociedad, pero contribuyen además en otro sentido. Aportan a una generalización de relaciones sociales irritadas, lo que se expresa en la proliferación de conatos de conflicto o micro-conflictos en situaciones tan cotidianas como manejar el auto, ser atendido en un restaurante o transitar en un supermercado. Esta irritación emana de la presencia de una alerta y, aún más, de una sobrealerta a los signos de posible desregulación en el trato hacia uno en las relaciones con los otros. Esta alerta es, por supuesto, el fundamento de la denuncia, pero, también, en su faz de sobrealerta, es el combustible para la reacción propia irritada, incluso abusiva respecto al otro. La presuposición de estar siendo abusado, o de la predisposición del otro a abusar de uno, funciona como premisa, y ordena acción y reacción.³⁴ Por su parte, las nuevas expectativas de horizontalidad ponen en jaque las antiguas fórmulas relacionales basadas en una concepción de la jerarquía y de las prerrogativas del uso del poder y, por lo tanto, exigen activamente en cada encuentro una disputa en la definición de los lugares sociales y las atribuciones que legítimamente le corresponde a cada cual en la forma de trato o en el establecimiento de las consideraciones que uno o el otro merecen (a quién le toca ceder y a quién recibir el asiento en el vagón del metro o a quién y en qué medida se obedece).³⁵

³⁴ Araujo y Martuccelli, *Desafíos comunes*.

³⁵ Araujo, "Desigualdades interaccionales e irritaciones relacionales: sobre la contenciosa recomposición del lazo social en la sociedad chilena" (documento de trabajo, Centro de Estudios de Conflicto y Cohesión Social, Universidad de Chile y Universidad Católica, Santiago, 2016).

9. LA RECOMPOSICIÓN EN CURSO DE LAS MODALIDADES DE LOS EJERCICIOS DEL PODER CONSIDERADOS COMO JUSTIFICADOS. El uso del poder es percibido como desregulado. El abuso de los poderosos, el maltrato del superior, la exclusión por parte de las élites, el funcionamiento de las redes de influencia y poder son, entre otros, los nombres de esta desregulación. Pero el poder es, a la vez, percibido como el recurso de mayor valor y utilidad social. El poder, adecuadamente movilizad, permite traspasar toda barrera normativa, acceder a los recursos, evitar la discriminación, alcanzar las metas. Es este lugar del poder, como herramienta social en su encuentro con los principios igualitarios y democratizantes, lo que está en juego en la demanda, si bien ambigua, por la reconstitución de lo que se puede considerar un ejercicio de poder admisible. Algunos síntomas son, por ejemplo, que las personas no reconozcan “verdaderas” figuras de autoridad en el espacio público, pero, también, el rechazo a los estilos de ejercicio del poder de las élites políticas.³⁶

10. LA EXTENSIÓN DE UNA NARRATIVA EN CLAVE MORAL. Sin que desaparezcan los antiguos lenguajes clasistas, lo que se observa en la sociedad es la consolidación de un conjunto de nuevos lenguajes al momento de dar cuenta de las experiencias sociales. Estos nuevos lenguajes son de índole moral. Para decirlo de manera precisa, el lenguaje clasista es una clave central para entender las razones de las experiencias a las que se ven expuestos, pero el lenguaje expresivo, de juicio y de queja es el lenguaje moral. Otros hallazgos sirven de confirmación a la tesis. Por ejemplo, las evidencias de cómo el dolor y su tratamiento por las

³⁶ Araujo, *El miedo a los subordinados*.

instituciones funciona como brújula para juzgarlas,³⁷ o la presencia extendida en las clases medias de una legitimación moral individualista por vía de la autenticidad.³⁸ A lo que se asiste es, pues, a la extensión de una serie de tentativas, las más de las veces descompuestas o inacabadas, que tratan de estructurar un lenguaje capaz de restablecer un vínculo entre las experiencias individuales y las quejas colectivas. El despliegue de esta narrativa moral, junto con la permanencia de una clave de clase en la comprensión de la sociedad, explican la altísima emocionalización encontrada en lo que respecta a la relación con la *polis*. Esto tiene una consecuencia especialmente erosiva para la relación con la política: hacer al “otro” político, para retomar a Mouffe en *En torno a lo político*, siempre mucho más un enemigo que un antagonista.

¿Cómo calibrar estos procesos?

Las transformaciones acontecidas abren un escenario complejo en el que, junto a nuevos horizontes de expectativas, aparecen formas renovadas de dominación y explotación. Este escenario es percibido por las personas como un auténtico cambio histórico. Esto no tiene que ver con ninguna percepción abstracta, sino con la experiencia de tener que enfrentar en la vida ordinaria desafíos para los cuales las estrategias —o el “saber” sobre lo social acumulado— dejaron, en la percepción de las personas, de funcionar de manera exitosa o, al menos, engranada. Como lo revelan los resultados de la investigación en curso, las personas reconocen que lo que aprendieron en el pasado sobre cómo enfrentar la vida

³⁷ Mayol, Azócar y Azócar, *El Chile profundo*.

³⁸ Méndez, “Clases medias y éticas de la autenticidad”.

social no parece ser más útil, y se ven a sí mismas obligadas a producir respuestas nuevas y contingentes para encarar las situaciones que se les presentan.³⁹

Para ellas, esto ha significado un estímulo a la renegociación de los cimientos a partir de los cuales habían construido los vínculos, las representaciones, los valores, las estrategias de acción, en buena cuenta, la validez de un conjunto de formas de hacer frente a la vida social. Pero, al mismo tiempo, ha implicado el empuje hacia una renovación, por muy tentativa y balbuceante que pueda ser en algunos ámbitos, del conjunto de herramientas prácticas y de sentido que se requiere para la vida en sociedad.

Movida por corrientes contradictorias, oscilando, recorrida por microconflictos, generando articulaciones novedosas, y en ocasiones retrocediendo ante los desafíos que enfrenta, la sociedad se encuentra hoy frente a dos tareas extremadamente importantes: la reconstrucción de los principios que nos acomunan y la reinención de las formas de sociabilidad. Es un proceso extremadamente incierto y conflictivo, pero al mismo tiempo creativo, que hace que, sin sorpresa, la sociedad dirija hoy por hoy el grueso de sus esfuerzos y energías hacia estas tareas, lo que en buena cuenta quiere decir que más que en una clave política, la sociedad conduce sus esfuerzos hacia sí misma porque se entiende, por sobre todo, en clave social.

³⁹ Fondecyt, 1140055.

¿HACIA DÓNDE VA URUGUAY?: APERTURA GLOBAL Y DISOLUCIÓN DE ALTERNATIVAS SOCIALES

Alfredo Falero

Invitación a la lectura y esquema general de análisis

¿Por qué ocuparse de Uruguay como Estado-nación considerando una proyección más regional de América Latina y sus centros principales de influencia como son sus dos grandes vecinos, Argentina y Brasil? ¿Qué se puede decir de la sociedad uruguaya que permita invitar a un potencial lector a interesarse en este caso? Ambas preguntas permiten direccionar inicialmente el trabajo que sigue. Porque las respuestas, si bien son más complejas de lo que parece en primera instancia, remiten a dos temas centrales que justifican la invitación.

Uno es que los Estados-nación pequeños pueden complejizar enormemente un proyecto alternativo —que será latinoamericano o no será— en función de intereses internos y externos a la región que operan cotidianamente para evitarlo. El otro tema central es que la sociedad uruguaya se ha venido transformando mucho más de lo que puede parecer desde afuera y que, en buena medida, ello obedece a que procura emular o aproximarse desde algunas élites políticas y económicas —con matices, es cierto— al impulso aperturista global de Chile y su posicionamiento global en los últimos años. Esto ha ocurrido particularmente con los dos gobiernos del Frente Amplio, bajo la presidencia de Tabaré Vázquez (2005-2010 y 2015 a la actualidad).

El centro de atención estará en entender la relación entre la dinámica de acumulación de capital que se ha cristalizado en los últimos años y el proyecto de sociedad que se ha venido conformando indistintamente de la alternancia de partidos políticos en la gestión de gobierno. Subyacen aquí elementos conceptuales sobre transformaciones de la forma Estado y procesos globales, y la capacidad de agentes sociales de impulsar cursos de acción alternativos a los dominantes y su expresión en el caso uruguayo, que en tren de brevedad solo serán expuestos en forma extremadamente escueta en términos de premisas teórico-metodológicas:

1. Entender a la sociedad uruguaya supone captar en primer lugar las articulaciones en América Latina y el lugar de esta en la división global del trabajo en la economía-mundo capitalista en la perspectiva de acumulación a escala global y sistema-mundo.¹ Es decir que la conformación de un patrón social de acumulación que además configura grandes tramas sociales y de clase está directamente vinculada con esa inserción regional y global.
2. Si la revolución industrial promovió cambios sustantivos en regiones centrales y periféricas, lo mismo puede decirse de la revolución informacional en curso. No se está hablando aquí meramente de introducción de informática en lo social, sino de mutaciones societales, tecnológicas y organizativas de fondo, de mutaciones del tejido social y de la capacidad de los Estados-nación de regular lo que ocurre en su territorio.²
3. La tensión entre la “tentación de la generalidad” y la “tentación de la especificidad” —que Carlos Real de Azúa

¹ Por ejemplo, I. Wallerstein, *Las incertidumbres del saber* (Barcelona: Gedisa, 2005).

² A. Falero, *Los enclaves informacionales de la periferia capitalista: el caso de Zonamérica en Uruguay: un enfoque desde la sociología* (Montevideo: CSIC – Universidad de la República, 2011).

(el principal intelectual que tuvo Uruguay) colocaba como punto de partida de su análisis políticosocial (1971)—adquiere aún mayor relevancia que cuando fue postulado para tener en cuenta el análisis de Uruguay considerando las tendencias homogeneizantes y a la vez productoras de profundas desigualdades y asimetrías de los procesos globales en curso.

Establecidos estos grandes lineamientos, corresponde adicionalmente tener presente la problemática de escala del Uruguay, en cuanto su destino no escapa a estos elementos principales que además atraviesan todas las discusiones posibles sobre el futuro. Con unos 177 mil kilómetros cuadrados de superficie terrestre (pues a ello habría que agregar su jurisdicción marítima) y con una población de unos tres millones y medio de habitantes (considerando grandes números y una proyección del censo realizado en 2011, si bien se acerca todavía no alcanza estrictamente esa cifra), decididamente corresponde hablar de la escala de lo pequeño.

Dicho lo anterior, inmediatamente cabe visualizar la extrema similitud con la vecina Argentina, particularmente en la zona que puede llamarse del Río de la Plata en el eje imaginario que se configura entre Montevideo y Buenos Aires. Si se elude aquí el tema de diferencias políticas según las coyunturas y la histórica rivalidad portuaria, existen diferencias culturales mínimas y más bien un mismo tronco que en parte deriva del impulso de inmigración de base europea. Se podría agregar la parte sur de Brasil (el Estado de Rio Grande del Sur) y configurar un imaginario eje Buenos Aires-Montevideo-Porto Alegre y se podrían agregar proximidades culturales a pesar del cambio en el idioma.

Y esto lleva a un tema clave para tener una visión razonable de buena parte de las discusiones históricas sobre la “viabilidad” del Uruguay, que es su origen traumático como Estado-nación.

Pues nunca hubo un impulso tan fuerte como para generar un proceso independentista propio, si no fuera por los intereses que Inglaterra y Brasil tuvieron sobre esta subregión de América Latina. Numerosas discusiones caben sobre el peso de uno y otro, pero lo cierto es que los intereses geopolíticos y geoeconómicos externos pesaron decisivamente en la secuencia que llevó a la Independencia.

Los mitos se han empeñado en ocultar una realidad de fondo. En palabras del historiador Guillermo Vázquez Franco —y ya en tren de cerrar esta presentación—:

lo que realmente ocurrió fue que Lord Ponsonby y la diplomacia inglesa más el emperador del Brasil y su diplomacia colaboracionista, “crearon un estado, no una nacionalidad”. . . . Por lo tanto, los uruguayos no solo tienen que empeñarse en encontrar lo que son, tarea espinosa si la hay —hurgar en la nada— sino que, obsesivamente, tienen que empeñarse en encontrar lo que no son: argentinos y sobre todo, que no son porteños (problema más espinoso aún); por eso el desarrollo del discurso histórico uruguayo es tan lineal, tan maniqueo y de tan escaso desarrollo ideológico.³

La inserción uruguaya en la economía-mundo y los tres ciclos de modernización desde el siglo xx

Como es conocido, desde el origen las estructuras de poder de base agropecuaria fueron clave en la integración de Uruguay (incluso antes que existiera como tal y como también lo fue para Argentina) a la economía-mundo. Pero si situamos grandes evoluciones sociales (esto es, a la vez políticas y económicas) de reajuste en la inserción global y refundantes

³ G. Vázquez Franco, *Traición a la patria* (Montevideo: MENDRUGO, 2011), 150.

del Uruguay en el siglo xx, pueden identificarse tres grandes “ciclos de modernización”.

La modernización uruguaya —primer proceso fundador del Uruguay del siglo xx— surgió de luchas civiles, de una modernización capitalista dependiente de las últimas décadas del siglo xix, de pautas culturales de inmigrantes y de un emergente movimiento de trabajadores (la Asociación Internacional de Trabajadores en el Uruguay hace su aparición pública en 1875, aunque ya se registran movimientos de organización previos). La corriente que emergió, el “batllismo”, 1904-1916 (por José Batlle y Ordoñez, líder del Partido Colorado y el periodo intermedio de Claudio Williman), fue profundamente laica (gran diferencia con el resto de América Latina, el afortunadamente débil peso de la estructura institucional de la Iglesia Católica) con base en una lógica urbana y socialmente integradora pese a reproducir clases sociales diferenciadas. Promotora de reformas en múltiples planos, conformó un Estado-nación interventor en lo económico que limitó la influencia de Inglaterra.⁴

Un segundo impulso modernizador puede ser establecido en la década del 40, donde se evidenciaba ya una clase obrera urbana importante, y el periodo inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial en que se genera un desarrollo industrial que acompaña la tendencia regional a la industrialización sustitutiva de importaciones. Igual que el periodo anteriormente apuntado, se trató de una fase de fuertes conflictos entre el trabajo y el capital.⁵

⁴ Sobre este periodo se han acumulado numerosos trabajos, pero en particular debe considerarse la investigación de J. P. Barrán y B. Nahum, *Batlle, los estancieros y el Imperio británico*, 7 tomos (Montevideo: De la Banda Oriental, 1986 y años posteriores). Allí se documenta, por ejemplo, la antipatía inglesa hacia el proceso uruguayo.

⁵ En ese sentido, pueden mencionarse los trabajos de R. Porrini, *La nueva clase trabajadora uruguaya (1940-1950)* (Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR, 2005); y el anterior del historiador y dirigente político H. Cores, *La lucha de los gremios solidarios (1947 - 1952)* (Montevideo: Compañero - De la Banda Oriental, 1989).

Una de las claves simbólicas de dominación fue la exageración de condición de excepcionalidad dentro de la región; expresiones como la de “Suiza de América” son evidencias de ello. Traducía subjetivamente ese aspecto de preocupación por evitar la marginalidad social y promover la movilidad social ascendente a través de la educación (un aspecto importante pero hasta hoy sobredimensionado en su alcance universal). Esta etapa advierte su agotamiento ya a fines de la década del 50.

El tercer ciclo de modernización, a diferencia de los anteriores y de la mano de una reestructuración del capitalismo a escala global, profundiza el ajuste a la economía-mundo, es bastante más largo y mucho más contradictorio que los anteriores y es socialmente excluyente. Es un proceso de apertura global, que tiene sus bases en la década del 70 y 80 con los militares, pero que se expresa con énfasis posteriormente y va hasta la actualidad pasando por gestiones de centro-derecha y de centro-izquierda (independientemente de diferencias entre ambas). Se volverá específicamente sobre este periodo más adelante, en cuanto centro neurálgico explicativo de la actualidad.

Los tres últimos ciclos de luchas sociales

La ciencia política uruguaya —como ocurre a nivel global— ha cumplido con éxito su papel de conformar narrativas edulcoradas del Uruguay y, como es de esperar, ha puesto el acento en el papel de los partidos políticos y de un formato democrático relativamente duradero bastante excepcional (junto con Chile, precisamente, hasta el golpe de Estado de 1973, en ambos casos). Recuérdese que los empujes industrializadores de los vecinos Argentina (Perón desde 1946) y Brasil (Vargas desde 1930) se dan con un marco institucional más autoritario, con inspiraciones teóricas fascistas, aunque con fluctuaciones.

Pero esta idea de estabilidad y peso de los partidos políticos puede encubrir conflictos fuertes, enormes luchas sociales y hasta intentos de intervención de parte de la élite militar que no prosperaron.⁶ Uno de los ciclos de luchas más importantes en el siglo xx —en forma paralela a lo ocurrido a escala regional y global— se dio en la década del 60 cuando la reproducción de las estructuras de poder —agrarias, industriales, políticas— fue puesta claramente en cuestión.⁷

Dentro de este esquema, la expresión uruguaya principal de los movimientos armados, el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T), fuera de las diferentes tendencias internas, procuró transmitir una simbología de necesidad de superación de un Estado corrupto y dependiente en sus decisiones de centros de poder locales y externos. Pero es sustantivo considerar (pues todavía se identifican aquí simplificaciones políticas en la reconstrucción del cuadro sociohistórico) que fue un actor más en un amplio arco de actores sociales con las mismas preocupaciones en un contexto crítico y complejo. Debe recordarse primeramente al movimiento sindical que se constituyó como central única en ese periodo, la Convención Nacional de Trabajadores o CNT;⁸ el movimiento estudiantil que, aunque de involucramiento tardío en relación con otros actores, tendrá luego un protagonismo regular y relevante donde los reclamos

⁶ Decía Bourdieu que toda la ciencia política no había consistido en otra cosa que devolver a la clase dirigente y a su personal político su ciencia espontánea de la política adornada de las apariencias de la ciencia, en *Intelectuales, política y poder* (Buenos Aires: Eudeba, 2000).

⁷ Dígase simplemente que se consideran ciclos de luchas a los periodos de activación de conflictos, con agentes sociales (movimientos y organizaciones del campo popular) que se expresan en forma clara contra estructuras de poder políticas y económicas y en los cuales puede identificarse una lógica general subyacente que los unifica y los termina delimitando. Los argumentos sobre los tres ciclos de luchas fueron expuestos en mi texto *Las batallas por la subjetividad: luchas sociales y construcción de derechos en Uruguay* (Montevideo: UDELAR-CSIC-FCS-Fanelcor, 2008) y otros trabajos, pero aquí es necesario reintroducirlos telegráficamente.

⁸ G. D' Elía, *El movimiento sindical* (Montevideo: Nuestra Tierra, 1969); H. Rodríguez, *Sindicatos: participación y negociación* (Montevideo: FCU, 1985).

trascienden los vinculados a la universidad⁹ y en general un tejido social activo.

En el campo político, la canalización de las perspectivas de transformación supone el *nucleamiento* de un conjunto variado de partidos y tendencias que, en 1971, terminan conformando la fuerza política Frente Amplio. Caben aquí varias lecturas posibles. En la perspectiva de este trabajo, la importancia sustantiva no está en la expresión electoral (de hecho, obtuvo el 18,3 % del electorado en 1971), sino en su proyección como movimiento sociopolítico, como se verá inmediatamente.

El segundo ciclo de luchas puede identificarse en la sociedad uruguaya en la década del 80 en el contexto de salida de la dictadura y la profundización del ajuste económicamente dependiente. Seguramente la derrota de los militares en el plebiscito constitucional convocado en noviembre de 1980 fue un factor importante. Buena parte de las manifestaciones públicas que se comienzan a dar se nutren del perseguido “frente amplismo”, un significante que comienza a fortalecerse electoralmente paralelamente a su progresiva pérdida de carácter de movimiento.

En el plano del tejido social, ese periodo de inicio de la década del 80 es de extrema riqueza. En la periferia de Montevideo se genera una red de comisiones vecinales, obras sociales de la Iglesia, organizaciones sociales, clubes sociales y deportivos y cooperativas de vivienda para la generación de policlínicas barriales, clubes de compra, ollas populares, vivienda, etc. Los tres movimientos sociales clave de este ciclo de luchas son el sindical (reconstituido), el estudiantil y el de la Federación Uruguaya de Cooperativas de Vivienda por Ayuda Mutua (Fucvam), que notoriamente trascendió y trasciende

⁹ J. Landinelli, 1968: *la revuelta estudiantil* (Montevideo: Facultad de Humanidades, 1988).

a la vivienda como objetivo.¹⁰ Por supuesto que la salida de la dictadura es mucho más compleja en cuanto a actores e intereses en tensión que lo anteriormente establecido.

Ahora bien, este ciclo de luchas continúa luego de la asunción del gobierno elegido democráticamente (la presidencia del centro-derechista Julio María Sanguinetti, del histórico Partido Colorado). Este segundo ciclo se fue disolviendo por una mezcla de coerción latente y de un falso consenso de “cambio en paz” (el *establishment* académico acompañó con la idea de “transición”, “recuperación democrática” y de rémoras autoritarias que se irían superando). El movimiento sindical uruguayo —con una base social ya transformada y en mutación— tiene en esa coyuntura una actitud de contención frente a la práctica antisindical, postura además alineada con el Frente Amplio, la fuerza política con la que se tenía más puntos de contacto. Además, sobrevino una emergente actitud de apatía desde la sociedad. Tanto por efectos prácticos como simbólicos, fue clave la derrota en el referéndum contra la ley aprobada que obstaculizaba el encarcelamiento de militares involucrados en muertes y torturas durante la dictadura.

El tercer ciclo se produce en el marco del avance del ajuste dependiente de lo que luego comenzó a llamarse “globalización”. El contexto de la década del 90 es de la alteración de la forma Estado por una gestión de centro-derecha (en este caso primero del también histórico Partido Nacional y luego de nuevo del Partido Colorado) y de impulsos de mecanismos de consulta popular desde la sociedad: referéndum y plebiscitos. Si bien se identifican apoyos tímidos o parciales en los mismos por

¹⁰ Entre las aproximaciones que en el marco de la salida de la dictadura ofrecieron imágenes de ese efervescente tejido social (si bien no estudios exhaustivos del mismo) puede consultarse la compilación que realizó C. Filgueira, *Movimientos sociales en el Uruguay de hoy* (Montevideo: CLACSO - CIESU - De la Banda Oriental, 1985). En cuanto a trabajos recientes sobre Fucvam y su construcción como movimiento en distintos contextos, véase la tesis de M. Menéndez, “Educación en movimiento: la experiencia de la Federación Uruguaya de Cooperativas de Vivienda por Ayuda Mutua” (Montevideo, Facultad de Psicología, Udelar, 2015).

parte de la fuerza política Frente Amplio en la oposición para posicionarse electoralmente, el mecanismo constituyente se revela eficaz en detener las privatizaciones más fuertes de empresas públicas. No así en poder introducir otras reformas.¹¹

Se puede fijar el año 2005 —cuando asume el gobierno la fuerza política de centro-izquierda, el Frente Amplio (con mayorías parlamentarias)— como el fin del tercer ciclo de luchas sociales. Esto puede parecer paradójico pero es una de las contradicciones que encierran los gobiernos caracterizados como “progresistas” y es muy visible en el caso uruguayo. Es decir, si bien el nuevo gobierno asume en una importante corriente de expectativas sociales de cambio, con demandas incluso contradictorias entre sí, pero que veían en esa fuerza política de composición heterogénea el catalizador de diferencias, al mismo tiempo se gesta lo que en otro trabajo se examinó como “consenso liberal progresista”¹² que supuso el cierre del ciclo de luchas que se había ido configurando desde la década del 90.

Naturalmente esto no quiere decir que durante los gobiernos del Frente Amplio no aparezcan conflictos sociales o que agentes del campo popular se desentiendan de sus demandas históricas, pero estas aparecen medidas, matizadas, en general tamizadas de negociaciones públicas y acuerdos menos visibles. De hecho, habrá que esperar hasta el 2015 (primer año del segundo gobierno Vázquez) para visualizar una creciente ola de conflictos sociales, principalmente vinculados a la reivindicación sindical por presupuesto y en un contexto de baja del precio de las materias primas.¹³

¹¹ C. Moreira, *Final del juego: del bipartidismo tradicional al triunfo de la izquierda en Uruguay* (Montevideo: Trilce, 2001).

¹² A. Falero, *Las batallas por la subjetividad*.

¹³ A. Falero, “La potencialidad heurística del concepto de economía de enclave para repensar el territorio”, edición especial, *Revista NERA*, no. 28 (2015): 223-40.

Apertura económica, crisis y ciclo de modernización globalizante durante los gobiernos del Frente Amplio

Abundantísima bibliografía existe sobre lo que se conoce del “neoliberalismo”. De lo reciente más interesante destaca el aporte de Dardot y Laval,¹⁴ quienes introducen ideas como la de “cultura de la empresa” en la construcción de subjetividades y en la gestión de gobierno.¹⁵ La sociedad uruguaya ciertamente no escapa ese arrollador proceso de nuevas prácticas y gestión simbólica (emprenderismo, innovación, etc.) que acompaña la llamada “apertura económica” y que, a su vez, se materializa en comportamientos individualistas que modifican profundamente el tejido social.

Cronológicamente corresponde recordar esa década del 90 de transformación socioeconómica por la cual: a) creció la inversión extranjera directa a partir de la compra de activos locales existentes, b) se manifestó la primacía de lo financiero y el posicionamiento de Uruguay como plaza financiera regional y c) se materializó una desregulación en general, incluso laboral.

Entre los efectos, y tal como ocurrió en Argentina, se verificó una fuerte desindustrialización. La industria manufacturera pasó del 26,8 % del total de la riqueza producida en 1989 al 16,7 % en 1999. Estas cifras encubren una caída aun más pronunciada de los sectores industriales no procesadores de insumos de origen agropecuario.¹⁶

¹⁴ P. Dardot y C. Laval, *A nova razão do mundo. Ensaio sobre a sociedade neoliberal* (São Paulo: Boitempo, 2016).

¹⁵ Tampoco es estrictamente una novedad. De hecho, puede ubicarse en Bringel y Falero, “Movimientos sociales y gobiernos en América Latina: nuevos escenarios, tipología de relaciones y formas Estado/movimiento” (documento de trabajo no. 5, Cadernos NETSAL, IESP-UERJ, Río de Janeiro, 2014) ese acento explicativo en la generación de tipologías de gestiones de gobierno en los últimos años en América Latina y sus relaciones con movimientos y organizaciones.

¹⁶ D. Olesker, *Crecimiento y exclusión: nacimiento, consolidación y crisis del modelo de acumulación capitalista en Uruguay* (Montevideo: Trilce, 2001).

Las medidas sobre pérdida de empleos varían, pero no cabe duda de la alta incidencia de la industria en tales cifras. Comparando 1998 con 2004, se estima que la industria manufacturera perdió más del 50 % de los puestos.¹⁷ Esta tendencia también se refleja en el porcentaje de afiliación sindical total. Para comienzos del año 2001, se sabía que más de la mitad de los uruguayos tenía algún problema de empleo y un 40 % no tenía cobertura de seguridad social. Con problemas de empleo se incluye quienes tenían empleos precarios, trabajadores informales y desocupados sin seguro de desempleo.

La crisis económica, social y política (2001 en Argentina, 2002 en Uruguay) se manifiesta en forma diferente. En ambos casos se comparte la devastación del tejido social, pero en el país vecino el sistema político aparece totalmente desprestigiado y el levantamiento popular es claro y expansivo (el movimiento de desocupados llega a tener cien mil integrantes). No es el caso de Uruguay. El Frente Amplio actuó como contenedor de cualquier salto cualitativo de la protesta y como relegitimador del sistema político en su conjunto (apostando a la instancia electoral del año 2004).

De hecho, si en la sociedad argentina se genera una reestructuración de la articulación en la economía-mundo (en la visión e impulso neodesarrollista del gobierno de Néstor Kirchner), en la sociedad uruguaya se observa más bien una continuidad de la inserción global, aunque promoviendo una mayor regulación institucional de las reglas de juego económicas (en verdad, esto también constituía una tendencia global que se estaba expresando: después de todo, el neoinstitucionalismo y no la desregulación puede ser un buen aliado del “mercado”).

¹⁷ J. Notaro, *El problema del empleo en el Uruguay: diagnóstico y propuestas* (Montevideo: De la Banda Oriental, 2005).

Pueden señalarse numerosos datos de esa continuidad básica en lo económico (posdevaluación del año 2002) durante los tres gobiernos del Frente Amplio aunque con estilos, apoyos y apuestas sociopolíticas diferentes entre Vázquez y Mujica, el segundo mucho más liberal socialmente que el primero, que de hecho en muchas ocasiones se ha revelado como una figura política conservadora, teniendo presentes elementos como su veto a la ley de interrupción voluntaria del embarazo, sus coqueteos con el Opus Dei —llamativo siendo una figura proveniente de la masonería¹⁸— o su estrecho vínculo con los Estados Unidos durante la presidencia de Bush, quien visitó Uruguay.

Por otra parte, no es preciso insistir aquí en el carácter global que ha alcanzado la figura de Mujica apoyado en su frugalidad como presidente y su capacidad de convocar auditorios muy diversos —incluyendo naturalmente potenciales inversores— con discursos más bien de tono moralista. Pero debe quedar claro que fuera de algunas diferencias, en ningún momento fue puesto en cuestión el esquema de acumulación heredado, en ningún momento ocurrieron enfrentamientos sustantivos con sectores del capital, en ningún momento se impulsaron con énfasis alternativas socioeconómicas.¹⁹ De hecho, no podría entenderse el “Mujica global” sin la potencialidad de inversores.²⁰ Aun así, el regreso de Vázquez a partir del 2015 (periodo hasta marzo de 2020) supuso un giro a la derecha que se manifiesta en múltiples planos. Buena parte

¹⁸ F. Amado, *La masonería uruguaya: el fin de la discreción* (Montevideo: Penguin Random House, 2013).

¹⁹ Ó. Mañán y N. Marrero, “Uruguay y la economía política progresista: la agenda pendiente”, en *Sujetos colectivos, Estado y capitalismo en Uruguay y América Latina: perspectivas críticas*, eds. Acosta, Casas, Mañán, Rodríguez y Rossi (Montevideo: Trilce, 2014).

²⁰ En ese marco, también debe verse la apuesta de pasar, al mercado “formal”, el mercado informal de la marihuana, que ha sido otro de los temas que proyectó la imagen de Uruguay constructor de derechos junto con la agenda de salud reproductiva y derechos vinculados a la identidad sexual.

de la academia uruguaya se muestra excesivamente tímida y cauta para captar este proceso sociopolítico complejo, lo cual en verdad es paralelo a la expulsión del pensamiento crítico de la misma.

Siguen aquí algunos cuatro ejes sustantivos (existen otros) que hacen a la “apertura” o profundización de la inserción en la economía-mundo capitalista durante la gestión del Frente Amplio, a partir del 2005. No puede pasar desapercibido que tales puntos resultan bastante contradictorios con el proyecto histórico de esa fuerza política:

Utilización del mecanismo de otorgamiento de zonas francas. Durante el primer gobierno del Frente Amplio, se otorgaron nuevas zonas francas a explotadores privados manteniendo la ley aprobada en 1987 (recuérdese, gobierno de centro-derecha posterior a la dictadura) que es extremadamente complaciente con el capital. Se otorgaron tres en lo que suele denominarse “servicios globales” y que operan en lo que en otros trabajos examinamos como “enclaves informacionales”.²¹ Durante el gobierno de Mujica se otorgó la zona franca de Punta Pereyra para la producción de pulpa de celulosa, igualando la condición que tenía el caso de la primera planta en Fray Bentos (frente a la provincia de Entre Ríos, Argentina y centro de un diferendo con ese país durante el primer gobierno del Frente Amplio). La tercera planta de pulpa de celulosa proyectada en el centro del país naturalmente contaría con idénticos beneficios y abundantes exoneraciones.

Facilidad notoria a la entrada de flujos de entrada de inversión extranjera directa (IED). Entre 2006 y 2010 el promedio anual superó los 1500 millones de dólares, cuando en el quinquenio anterior solo había alcanzado los 390 millones de dólares.²² A la mayor presencia de capital transnacional en

²¹ A. Falero, “La potencialidad heurística del concepto de economía de enclave para repensar el territorio”.

²² G. Melazzi, *Mitos y realidades de la economía uruguaya actual* (Montevideo: Trilce, 2013).

áreas clave —por ejemplo, el dominio de capitales brasileños y norteamericanos en las cadenas agroindustriales— se agrega una notable profundización de la extranjerización y concentración de la tierra.²³ Una de las tantas cifras posibles: de las 16 millones de hectáreas productivas del país, 7,4 millones se han vendido en los últimos 13 años (tomando 2015) sin que necesariamente se conozcan los propietarios en cuanto sociedades anónimas.

Continuidad en la política de firma de tratados de protección de inversiones, lo cual es otra manifestación notoria y que se relaciona también con una activa política de promoción de inversiones. Es sintomático que mientras en Mar del Plata se procedía a una reunión de presidentes que se considera el entierro del proyecto Alca, para el caso uruguayo esto incluyó la firma del tratado de inversiones con Estados Unidos. De los treinta tratados bilaterales de inversiones, once se firman en el siglo XXI, incluyendo obviamente el periodo del gobierno del Frente Amplio. Debe señalarse que en el caso argentino, de los 54 tratados el 93 % fueron firmados en la década del 90.²⁴ En ese marco, siempre aparecen supuestos de seriedad y de mantenimiento de “reglas del juego” ante posibles inversores y en general todo se subsume en condiciones necesarias de un “clima de negocios” favorable a la IED.

En política exterior —con variantes entre los gobiernos del Frente Amplio, en particular el segundo del presidente Mujica ha mostrado mayor sensibilidad hacia la región que los

²³ D. Piñeiro, “El caso de Uruguay”, en *Dinámicas del mercado de la tierra en América Latina y el Caribe: concentración y extranjerización*, eds. Soto Baquero y Gómez (Roma: Fao, 2012); e I. Narbondo, P. Areosa y G. Oyhançabal, “¿Acaparamiento de tierras en Uruguay?: un análisis sobre el proceso reciente de concentración y extranjerización de la tierra en Uruguay” (manuscrito no publicado).

²⁴ Véase el documento de la organización Redes (Red de Ecología Global-Amigos de la Tierra), “Los tratados bilaterales de inversiones: una amenaza a la soberanía y derecho de los pueblos”, publicado en su sitio web el 25 de marzo de 2014. También puede consultarse el documento de la agencia gubernamental Uruguay XXI, “Acuerdos internacionales: guía del inversor”.

dos de Vázquez (aunque también es cierto que el contexto del segundo —recuérdese, 2015 en adelante— se ha revelado muy complejo para las alianzas regionales)—, la construcción social que se hace desde el poder ejecutivo es la idea de país pequeño que debe navegar en la globalización, de coqueteos con Estados Unidos, de acercamiento al Pacífico (y a la posibilidad del Transpacífico), de buscar salidas aparte de una integración regional a través del Mercosur (notoriamente en crisis cuando se escriben estas líneas). Durante 2015 las fuerzas sociales y los sectores políticos ubicados más a la izquierda dentro del Frente Amplio lograron bloquear la integración al Tisa (Trade In Services Agreement) —como ya había ocurrido en el primer gobierno de Vázquez con un Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos— en el que se buscaba participar activamente desde posiciones representadas en los poderosos ministerios de Economía y Finanzas y de Relaciones Exteriores.

Elementos como los anteriores muestran de fondo una perspectiva política cercana a lo que fue la llamada Tercera Vía del Nuevo Laborismo en Inglaterra (gobierno de Tony Blair) que proponía algunas reformas sociales, pero sin poner en cuestión el ajuste a las exigencias globales del capital. Una perspectiva que se impone sobre otras, más allá de bloqueos como los antes señalados, más allá de composiciones parlamentarias y de relaciones de fuerza en la coalición política que representa el Frente Amplio.

Reformas sociales, desigualdad persistente y fractura social manifiesta

Un cuadro que no mostrara desde 2005 la lucha contra la pobreza (igual que lo que ocurrió en países vecinos) sería extremadamente injusto. Hay un mapa social transformado desde entonces y se abrió una agenda de derechos. Pero es cierto que problemas como la inseguridad a escalas

desconocidas para la sociedad uruguaya dan cuenta de problemáticas sociales de fondo que siguen reproduciéndose.

¿Cuáles son estos problemas? Fractura, segmentación, segregación, desigualdad se siguieron reproduciendo y, si se proyecta linealmente lo que ha venido ocurriendo hasta ahora, todo indica entonces que el Uruguay del siglo XXI será una sociedad menos inclusiva y más desigual de lo que fue en otros contextos. Es decir, no solo alcanza con observar o medir la desigualdad en la distribución de la riqueza, sino ver también cómo se expresa social y territorialmente. Claro que nada que pueda decirse aquí sobre la sociedad uruguaya actual puede llamar la atención si se conoce la realidad de la región. En ese sentido, suele notarse que la uruguaya es de las menos desiguales, pero en la región más desigual del planeta.

Se entra, sin embargo, en un terreno vastísimo de acumulación de cifras, resbaladizo por la guerra de metodologías, de luchas invisibilizadas por el diagnóstico que genera complejidades y odios, por supuesto también con participación de agencias globales y organizaciones no gubernamentales de intereses muy diversos. Se tratará de señalar algunos aspectos en ese terreno sobre todo apuntando a exponer mínimamente la fractura social.

La expresión territorial de la desigualdad se puede visualizar cuando se compara lo que ocurre en la región de la costa del Río de la Plata (incluyendo Montevideo) y su continuación atlántica con los departamentos más al norte o limítrofes con Brasil. Otra comparación relevante es la que ocurre dentro de la propia capital, Montevideo.

Una cuestión importante y problemática que enfrenta la sociedad uruguaya, teniendo presente el problema de escala antes anotado, es que si bien se registra una reducción importante de la pobreza en niños y adolescentes, esta sigue siendo elevada. Considerando una edad hasta 12 años, si se analiza el periodo 2006-2013, la reducción de niños pobres es más o

menos la mitad. Pero también las cifras indican que de cada mil niños menores de 6 años, 226 son pobres actualmente, mientras que de cada mil personas entre 18 y 64 años, 92 son pobres actualmente (estimaciones por línea de pobreza).²⁵

Las desigualdades económicas dentro de la capital, Montevideo, así como entre regiones del país, son marcadas. Realidades claramente diferenciadas se viven en barrios periféricos de Montevideo en relación con barrios ubicados sobre la costa, en la región norte y noreste en relación con la región sur. Siguiendo el método de Necesidades Básicas Insatisfechas (NBI, sobre la base de cifras del año 2011), se observa que a medida que se desplaza desde la zona de la costa hacia las afueras de Montevideo, el porcentaje de personas con al menos una NBI va aumentando en una variabilidad que va de 3,7 % de las personas que habitan un barrio a 60,1 % que habitan un barrio muy diferente. Más allá de las variaciones que pueden haber ocurrido, de los métodos de medición, de las guerras de cifras sobre la baja de la pobreza y de la indigencia, lo clave es considerar que las posibilidades de trayectorias de vida siguen siendo brutalmente desiguales.

Uno de los indicadores más usuales es el de comportamientos diferenciales de las mujeres respecto a la tenencia de hijos según condición social. De acuerdo con el Atlas Sociodemográfico 2013,²⁶ si se observa por paridez media de adolescentes, aparece la diferencia de comportamientos con mayor claridad: las adolescentes de hogares con dos o más NBI tienen una paridez media acumulada (0,26) más de seis veces mayor que las de hogares sin NBI (0,04). Como en otros estudios, claramente se observa que en barrios consolidados de Montevideo existe una tendencia a diferir la maternidad en función de expectativas profesionales, mientras que en barrios periféricos se observa una tendencia al embarazo temprano.

²⁵ Cifras del INE (Instituto Nacional de Estadística).

²⁶ Juan José Calvo (coordinador), varias instituciones.

La diferencia de estructuras cognitivas conformadas desde niño es ostensible y es mucho más grave que una cuestión de “oportunidades”. Si se observa culminación de educación media superior de población de 18 a 20 años por quintiles de ingreso de los hogares, en el primer quintil (el de ingresos más bajos) es de 7,3 %, en cambio, en el último quintil (el de más ingresos más altos) es el 64,6 %.²⁷ Como es obvio, esto se proyectará luego en el terreno laboral (para lo cual tampoco se trata meramente de años de estudio alcanzados, sino de distribución desigual de capital social en el sentido clásico de Bourdieu).

Otro gran indicador de la fractura y la segmentación social es el de las trayectorias delictivas. Es decir, una nueva agenda importante que debe enfrentar la sociedad uruguaya, igual que ocurre en el resto de América Latina, es la de la delincuencia. De hecho, se ha vuelto tema recurrente, ha modificado comportamientos y, como sucede también en otras sociedades, puede llevar a admitir dinámicas de represión y control mucho más penetrantes.

En un estudio en el que se analizaba cualitativamente un conjunto de trayectorias de vida delictivas que determinaron reclusión,²⁸ se advierten constantes que no pueden obviarse: unidades domésticas complejas, muchas veces marcadas por la violencia como código habitual (nuevamente, piénsese lo que significa en términos de generación de estructuras cognitivas), trayectorias educativas donde ya la escuela significa muy poco, usualmente con deserciones tempranas, barrios en general con carencias graves de infraestructura y complejos socialmente en términos de redes con códigos de relación

²⁷ Véase *Informe sobre el Estado de la Educación en Uruguay: 2014*, del Instituto Nacional de Evaluación Educativa. Otra forma de verlo: según el trabajo “Logro y nivel educativo alcanzado por la población 2015”, elaborado por el departamento de Investigación y Estadística del Ministerio de Educación y Cultura, solo dos de cada cien pobres llegan a la universidad.

²⁸ A. Falero, “Ni azar, ni vocación: un análisis sobre condiciones de conformación de trayectorias delictivas en Montevideo y la zona metropolitana”, en *Hacia una política de Estado en privación de libertad*, eds. Juanche y Palummo (Montevideo: Serpaj Uruguay / Observatorio del Sistema Judicial, 2012).

que se deben reproducir para permanecer, uso de drogas como parte de ese cuadro, a veces con entradas y salidas de trayectorias laborales (en general, empleos precarios, con malos salarios y sobre los que se genera falta de expectativas cuando se vinculan también como componentes de contexto). Además, algunos sucesos violentos ocurridos en barrios problemáticos de Montevideo dan cuenta de tramas informales complejas, en donde se configuran redes de socialización ligadas al narcotráfico.

No es preciso insistir en las consecuencias que tiene para una sociedad que la fractura social se siga reproduciendo independientemente de gobiernos, mediciones, proyectos puntuales e intervenciones de diversos agentes sociales. Se trata de procesos sociales que traspasan la coyuntura y que indican dinámicas socioeconómicas de fondo. La inserción pasiva a la economía-mundo ha sido modernizante pero ha profundizado desigualdades y asimetrías. Algunos datos muestran que existe una concentración del ingreso en el decil superior y el 1 % más rico. De hecho, el 1 % más rico recibe ingresos similares al 50 % más pobre.²⁹ Existe cierto consenso, fuera de la visión ortodoxa o hegemónica, en que la reforma tributaria realizada en el primer gobierno del Frente Amplio generó más peso sobre los salarios medios y altos, pero de ninguna manera toca al capital. En consecuencia, los límites del proyecto en curso no son solo electorales, sino profundamente sociales, lo cual lleva finalmente a la pregunta de si el campo popular está en condiciones de proyectar otros horizontes de posibilidades.

²⁹ Véanse los trabajos recientes de A. Elías, "En Uruguay el uno por ciento más rico recibe ingresos similares al cincuenta por ciento más pobre"; "Aumenta la participación de sueldos y salarios en el producto y se reduce el peso de los excedentes brutos de explotación"; e "Injusticia tributaria: los capitalistas pagan menos cuanto más ganan". También el economista Óscar Mañán ha establecido que el "pacto fiscal" en la estructura de recaudación no se modificó. A comienzos del 2013 establecía que el impuesto al patrimonio de las personas físicas recaudaba un 86,2 % de las rentas del trabajo y solo un 13,8 % de las rentas del capital.

Un balance sobre el debilitamiento de los movimientos sociales y cierre del trayecto

El tercer ciclo de luchas se cancela en la medida que cambian los parámetros de referencia sociopolítica que fueron su sustento: lucha contra autoritarismos, gobiernos de centro-derecha y canalización de demandas mediante su aplazamiento hacia el potencial triunfo del Frente Amplio en parte partido político, en parte movimiento. Ese movimiento sociopolítico que renació después de la dictadura con su simbología, su capacidad de movilización, su construcción de expectativas sociales en la izquierda y una postura de proyecto alternativo finalmente es neutralizado por el gobierno que fue su expresión, su conquista. Paradojas de la política sobre las que aquí solo cabe la constatación.

También puede decirse que el escenario político que se abrió en 2005 exporta al campo popular contradicciones que no se visualizaban lo suficiente. El periodo se establece sobre la base de nuevas interrelaciones entre movimientos y organizaciones sociales y agentes políticos y un gobierno que alternativamente canaliza sus demandas, las cumple parcialmente, las resignifica o directamente las neutraliza con mucha mayor posibilidad de éxito que los gobiernos de centro-derecha, ahora en el marco de un consenso social “progresista”.

Los gobiernos del Frente Amplio afirman lo que puede considerarse un proceso de domesticación de las expectativas sociales que explica la debilidad de los movimientos sociales. Si algo resulta claro —ya en el tercer gobierno de esta fuerza política— es que no se está ante la potencialidad de una nueva relación de fuerzas para navegar hacia la construcción de una nueva hegemonía que permita modificar algunas reglas del vínculo con el capital, sino que existe un encuadramiento en la gestión de la apertura global que requiere mantener un orden social.

Han existido varios mecanismos para reproducir las bases del nuevo consenso: formas asistencialistas con los sectores más vulnerables, expansión del consumo (y expansión del crédito para posibilitarlo) en una suerte de disciplina hedonista, cooptación de cuadros provenientes del campo popular, crecimiento del PBI y sus efectos en la economía (mientras se mantuvo elevado el precio de las materias primas) que no casualmente solían confundirse con “desarrollo”, neutralización del pensamiento crítico. Es también cierto que han existido mecanismos por los que, si bien el gobierno no atiende las demandas sociales en su proyección, puede mantener canales de diálogo administrando sus recursos en dosis pequeñas pero que van en el sentido de los objetivos de la organización. Un caso claro fue el de los cooperativistas de vivienda por ayuda mutua (Fucvam), ya que luego de movilizaciones y una compleja negociación, el gobierno bajo la presidencia de Mujica (y a diferencia de posturas más duras con el movimiento, mantenidas bajo la anterior de Vázquez) llegó a un acuerdo sobre deudas pendientes por los préstamos que se arrastraban desde los conflictos surgidos con los anteriores gobiernos de centro-derecha. No obstante, no se avanzó ni en cartera de tierras ni en créditos para la construcción de viviendas por el sistema.

Pero los límites del progresismo uruguayo (o “tercera vía en versión periférica” o “social-liberalismo” o como se prefiera caracterizarlo) se vuelven cada vez más inocultables, particularmente en un contexto latinoamericano decididamente adverso. En cuanto al campo popular, aparecen algunos elementos que tan solo serán mencionados, pero que pueden verse como anunciadores de un tránsito hacia algo diferente que todavía es difícil proyectar y que, por supuesto, va mucho más allá de quienes ganen la próxima elección.

Aumento de estrías entre quienes perciben la necesidad de seguir cultivando canales con los gobiernos progresistas

y quienes perciben la necesidad de generar propuestas más autónomas, más críticas, como única forma de redefinir las fronteras del sistema.

Desafío de un rearmado novedoso, en cuanto los referentes políticos anteriores han caducado (y nada indica actualmente su revitalización), integrando además formas organizativas muy diversas, desde las “clásicas” del tipo movimiento del siglo xx hasta formas de redes de agentes más flexibles, más efímeras, más contingentes.

Coyunturas muy diversas de luchas sociales, con mayor alternancia entre expresiones puntuales de protestas importantes (las luchas por el presupuesto 2015 marcan esto de forma evidente) y expresiones de alineamiento en torno a todo movimiento sindical,³⁰ con crecientes desconfianzas y desorientación general sobre el futuro, con mayor dificultad para tomar decisiones colectivas.

Probable generación de expresiones más violentas desde los márgenes del campo popular, canalizando allí todo un conjunto de frustraciones y descontentos que no es posible activar por otros canales. Si ello hasta ahora ha sido esporádico, en buena medida obedece al tejido social uruguayo, resignado, envejecido, todavía con temor al conflicto social (además de la propia lógica que hace a la escala de lo pequeño).

Solo cabe, ya en el final, observar desafíos. Pues seguramente la sociedad uruguayaya deberá navegar aguas regionales turbulentas, limitaciones estructurales derivadas de la transformación del propio capitalismo, de su condición en región periférica, de los efectos de la revolución informacional, del conformismo de sus élites políticas, de la gestión empresarial de la solidaridad, entre otras, pero aún así es posible configurar

³⁰ Los títulos de los periódicos sobre la relación movimiento sindical y gobierno en el 2016 fluctuaron en un mes desde “El PIT-CNT en pie de guerra”, *El Observador*, 30 de junio de 2016, a “El PIT-CNT baja el tono y Vázquez lo recibe”, *El Observador*, 28 de julio de 2016.

y proyectar con creatividad espacios de lo alternativo en múltiples planos de la vida en sociedad. Lo alternativo se presenta hoy solo como fogonazos que desaparecen rápidamente en un cielo oscuro. Un primer paso, en consecuencia, es volver a visualizar que existen proyectos de sociedad en tensión más allá de partidos políticos y sus intereses, más allá de microcorporativismos en las demandas, pues el desdibujamiento de tales proyectos, la invisibilización de que existe vida aparte de mantener un “clima de negocios” es la expresión más descarnada del poder dominante instalado en el Uruguay actual.

DEBATES Y ACTORES EN TORNO A LA IGUALDAD Y LA DESIGUALDAD EN LA ARGENTINA RECIENTE

Gabriel Kessler

Introducción

Uno de los debates más importantes en la América Latina actual gira en torno a la igualdad y la desigualdad. Luego de la década neoliberal, la disminución de la desigualdad volvió a estar en el centro de la discusión pública y fue el plexo convergente de demandas y actores de distinto tipo, tanto ligados a temas sociales clásicos, como también a cuestiones ambientales, de género, grupos indígenas o afrolatinoamericanos.

Este debate y esta demanda de disminución de la desigualdad han sido centrales en la Argentina luego de la crisis del 2001. La pregunta y eje de controversias principal es si la Argentina es más o menos desigual al cabo de más de 10 años de la enorme crisis del 2001-2002, desenlace de la llamada década neoliberal. En efecto, al cumplirse los diez años de la asunción a la presidencia de Néstor Kirchner en 2013, se suscitó un profundo cuestionamiento en torno a un interrogante: ¿década ganada? El decenio transcurrido dio lugar a una suerte de balance sobre el que distintas voces se han pronunciado en formas diversas. Uno de los temas más relevantes es si la sociedad argentina se ha tornado menos desigual que en el pasado reciente y, si fuera así, en qué medida. La pregunta ha generado un creciente diferendo sobre los cambios luego de 2003. Mientras ciertos discursos postulaban que vivíamos una época de transformaciones radicales respecto de los años 90, comparable con pocos momentos pasados de Argentina

en materia de disminución de la desigualdad, otras voces, por el contrario, han ido subrayando continuidades con la década anterior y, cuando más, rescataron contados cambios como realmente significativos. Ambas posiciones avalan sus afirmaciones con trabajos, datos e indicadores.

A medida que la discusión en esos años se iba polarizando, más nos fuimos convenciendo de que era necesario atender a ambos planteamientos para componer una imagen que escapara de la postura dicotómica. No por una voluntad de ofrecer una tercera opción superadora de los opuestos, sino debido a la convicción de que había partes de razón en cada uno de ellos y de que era posible elucidar las claves de las posiciones encontradas. En particular, porque desde cada polo se ha apelado con frecuencia a dimensiones de análisis, datos, indicadores e hitos de comparación distintos. No se trata de una situación inédita: en una controversia política sobre el sentido de un periodo es nodal la pugna por establecer la agenda de los temas y los parámetros a partir de los cuales evaluar la época. Diversos han sido los actores de esta disputa: políticos, académicos, técnicos, sindicatos, movimientos sociales.

A decir verdad, el tema trasciende nuestras fronteras: la desigualdad persistente continúa siendo el gran enigma latinoamericano, una de las claves de bóveda para entender procesos políticos, sociales y culturales presentes y pasados. Un punto de inflexión se produjo en la contienda a pocos años de comenzado el nuevo milenio. Por un lado, organismos internacionales y gobiernos de variado cuño han subrayado, centrados en el coeficiente de Gini, una presunta reversión de las tendencias de desigualdad de larga data. Como J. Pérez Sáinz se ha encargado de señalar,¹ dicha aseveración

¹ J. Pérez Sáinz, "¿Disminuyeron las desigualdades sociales en América Latina durante la primera década del siglo XXI?: evidencias e interpretaciones", *Desarrollo Económico* 53, no. 209-210 (2013): 57-73.

es discutible. Pero, sin duda, la reversión de las tendencias hizo necesario empezar a considerar ahora los cambios positivos que se iban produciendo junto con la perdurabilidad de inequidades. En ese punto se ubica el objetivo del libro *Controversias sobre la desigualdad*,² sobre cuyas conclusiones se basa este trabajo. Consideramos que, en el periodo que nos convoca, hubo claros movimientos hacia una mayor igualdad en ciertas dimensiones, pero también la perdurabilidad o, en ciertos casos, hasta el reforzamiento de desigualdades en otras. En rigor, como intentamos mostrar, se trataría de un proceso complejo, con variedad de aristas, y este es el meollo de la cuestión. En algunos casos, las tendencias contrapuestas se verán en una misma dimensión, como pueden ser salud o educación. Pero también aquello que genera mayor igualdad en una esfera (como, por ejemplo, la reactivación general) podrá ser una clave explicativa para comprender la perdurabilidad o aun el crecimiento de la desigualdad en otra (como en el acceso a las viviendas).

Intentamos mostrar que estas tendencias antagónicas, lejos de neutralizarse o balancearse, como si se tratara solo de diferencias cuantitativas en una misma dimensión (por ejemplo, tendencia hacia la mejora de ingresos a través del trabajo, pero aumento de la presión impositiva o del precio de determinados bienes o servicios que amengua parte de estos progresos), pueden referirse a procesos distintos y que, por ende, el efecto de composición será cualitativamente novedoso. Hemos realizado nuestro estudio para la Argentina, pero el interés con este artículo es poner en discusión nuestros hallazgos a la luz de lo ocurrido en otros países de la región, para que lectores y lectoras puedan señalar puntos en común y diferencias. Se intenta mostrar que en lugar de

² G. Kessler, *Controversias sobre la desigualdad: Argentina 2003-2013* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011).

elegir entre un juicio dicotómico celebrador o solamente crítico, es tarea de la sociología mapear las polémicas, interrogar los indicadores y, desde una perspectiva común a la sociohistoria, elucidar los consensos técnico-políticos que, finalmente, cristalizan en distintas categorías estadísticas. El libro —y por ende este artículo— se basa en un análisis de trabajos y datos producidos en el periodo 2003-2013. Hemos recopilado un corpus muy extenso de investigaciones e indicadores elaborados por especialistas, organismos públicos, universidades y centros de investigación con posiciones y miradas diversas. En el primer apartado se presenta nuestra mirada particular sobre la desigualdad multidimensional y se fundamentan las elecciones de esferas de indagación que darán lugar a los apartados subsiguientes.

Una perspectiva de desigualdad multidimensional

Adoptamos una mirada multidimensional sobre la desigualdad. No se nos escapan los riesgos de dicha mirada; tal como ha advertido J. Pérez Sáinz,³ en cuanto a mayor número de dimensiones, se hace más difícil establecer explicaciones causales de modo riguroso. Sin embargo, dado que nos interesaba trazar un panorama amplio de la sociedad argentina, nos propusimos adoptar dicha perspectiva. Además, las demandas de disminución de la desigualdad afectan varias dimensiones, muchas veces cambiantes y dinámicas. ¿Cómo elegimos las temáticas que darán lugar a los apartados siguientes? Fue a partir de su relevancia social, por poseer una dinámica propia y por los desacuerdos surgidos en torno a ellas. Esto nos lleva a explorar lo sucedido con las desigualdades en ingresos, educación, salud, vivienda, temas clásicos, y focalizarnos

³ J. Pérez Sáinz, *Una historia de la desigualdad: o la barbarie de los mercados* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2016).

luego en las inequidades territoriales, los problemas de infraestructura, la cuestión rural, que cobraron relevancia en la última década.

Sostenemos que, si bien lo contrario de la desigualdad parece siempre ser la igualdad, su definición no es unívoca. Entre la igualdad de lugares y la de oportunidades,⁴ optamos por la primera, pero estamos atentos a los planteos para tomar firmemente en consideración la situación de las minorías y de ciertas identidades, lo que la segunda perspectiva ha reclamado con más potencia que la primera. A esto sumamos una consideración práctica, que reside en indagar las brechas o distancias entre grupos, categorías o territorios, su aumento o su disminución en el tiempo. En cuanto a las causas de la desigualdad, sin desconocer la existencia de mecanismos macrosociales, el recorrido por esferas nos orienta a centrarnos en las explicaciones específicas para cada una de ellas.

Desigualdad de ingresos y mercado de trabajo

La demanda de mayor igualdad de ingresos es, por supuesto, central y ahí se concentran algunos de los principales diferendos. Técnicos, académicos y organismos del Estado muestran un acuerdo sobre lo sucedido en los años previos a nuestro estudio: aumento de la desigualdad personal y funcional durante los años 90, y en particular luego de la crisis de 2001. También hay consenso sobre las mejoras de 2003 hasta 2007, pero luego aparecen las discrepancias. Una de las fuentes que mejor ha documentado estas tendencias positivas ha sido el mismo Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social de la Nación (MTEYSS), que durante el

⁴ F. Dubet, *Repensar la justicia social: contra el mito de la igualdad de oportunidades* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011).

periodo ha desarrollado numerosas investigaciones con alto nivel técnico. Así, se han presentado las políticas que han producido las mejoras distributivas: la llamada “re-regulación de las relaciones de trabajo”, es decir, el protagonismo del Estado en relación con las negociaciones colectivas, el Consejo del Salario Mínimo, el aumento del trabajo registrado y las leyes y medidas reparadoras, como las relativas al servicio doméstico y, más recientemente, a los trabajadores rurales. En un contexto de creación de empleo y de extensión de coberturas sociales, mejoraron las condiciones de vida de los asalariados registrados y disminuyó la desigualdad entre ellos.⁵ En este sentido, por un lado, si Argentina parece registrar un desempeño muy satisfactorio en la disminución del coeficiente de Gini y de pobreza absoluta comparada con otras naciones latinoamericanas, lo es un poco menos en la disminución de la pobreza relativa;⁶ por el otro, las divergencias suceden en cuanto si se ha llegado a los valores de fines o de comienzos de los años 90, esto es, si se ha recuperado solo lo perdido durante la crisis de 2001 o durante toda la llamada década neoliberal.⁷ En efecto, luego de la intervención del gobierno en el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (Indec) en 2007, se rompe el consenso sobre la confianza en las estadísticas públicas y comienza un periodo de divergencias y proliferación de distintas mediciones que alimentan estas controversias. En particular, porque muestran grandes diferencias entre distintas mediciones de pobreza e inflación. Cuatro disputas se presentan. Existe una crítica general del enfoque de la mirada sobre la disminución de la desigualdad

⁵ MTEYSS, *Trabajo y empleo en el Bicentenario: cambio en la dinámica del empleo y la protección social para la inclusión: periodo 2003-2010* (Buenos Aires: MTEYSS, 2010).

⁶ Cepal, *Panorama social* (Santiago: Cepal, 2012).

⁷ Ver los textos de G. Cruces y L. Gasparini, “Desigualdad en Argentina: una revisión de la evidencia empírica I”, *Desarrollo Económico* 48, no. 192 (2009): 395-437; y “Desigualdad en Argentina: una revisión de la evidencia empírica II”, *Desarrollo Económico* 49, no. 193 (2009): 3-29.

exclusivamente en el coeficiente de Gini, ya que no mostraría qué sucede en la distribución entre las clases, grupos étnicos o género, así como entre capital y trabajo. Aparece como una visión despolitizada de la distribución, sin tomar en cuenta la dimensión del poder relativo de cada clase que está en la base de su capacidad para apropiarse de parte del excedente. De este modo, se introduce necesariamente la demanda por la distribución funcional del ingreso, es decir, la apropiación diferencial entre capital y asalariados; pese a las mejoras recientes, según algunos autores no se evidencia un quiebre de la tendencia de largo plazo al deterioro del salario real y la apropiación de las ganancias por productividad por parte del capital,⁸ una controversia sobre todo técnica pero que numerosos sindicatos y organizaciones sindicales han sostenido en la pugna distributiva. La segunda tiene que ver con los trabajos que afirman el mantenimiento o el incremento de las brechas salariales entre los trabajadores protegidos y los no protegidos. Para esta postura, la “re-regulación” de las relaciones de trabajo, en lugar de acercar a los distintos grupos de trabajadores, habría profundizado o mantenido las históricas diferencias, una polémica menos sostenida por los sindicatos y más por técnicos y académicos que postulan formas de medición distintas sobre la informalidad y la precariedad laboral. En tercer lugar, la inflación es un factor fundamental que cuestiona las mejoras aparentes. Por último, el punto de debate más álgido por sus implicancias políticas y sociales es la hipótesis de la heterogeneidad estructural, sostenidas sobre todo por académicos que trabajan en la construcción del llamado Barómetro de la Deuda Social en la Universidad Católica Argentina. Los trabajos que sostienen este argumento señalan el incremento de un polo marginal

⁸ J. Lindemboim, D. Kennedy y J. Graña, “El debate sobre la distribución funcional del ingreso”, *Desarrollo Económico* 49, no. 196 (2010): 511-71.

que ha crecido en paralelo a la mejora de los trabajadores más protegidos. A diferencia de un modelo de crecimiento inclusivo, se esboza uno polarizado entre las mejoras de un sector de trabajadores y la exclusión creciente de otro.⁹ Sin duda, el interrogante sobre la consolidación de un polo marginal a la par de la reactivación de la última década nos parece la crítica más profunda y la que debe tomarse más en consideración.

Otra discusión concierne la relación entre igualdad y tributación, altamente técnico y que se ubica en el campo específico de los tributaristas: hay anuencia acerca de la persistencia de un modelo tributario regresivo en su estructura general,¹⁰ pero algunos diferendos sobre los cambios recientes y una eventual mayor progresividad que, para algunos autores, es contundente cuando se incorpora el destino de los gastos públicos, en particular el social.¹¹ Más allá de todas las diferencias, tanto para los que trabajan sobre la distribución personal como sobre la funcional, hay acuerdo en afirmar que es temprano para concluir que se ha revertido una tendencia de décadas de aumento de la desigualdad, y que perduran inequidades entre grupos de ingresos y entre varones y mujeres.¹² Si parece indiscutible que en un contexto de reactivación y crecimiento del empleo haya mejorado la situación de los asalariados, al menos los registrados, también es cierto que perduran núcleos de marginalidad extrema

⁹ A. Salvia y P. Gutiérrez Ageitos, "La estructura social del trabajo en Argentina en el cambio de siglo: cuando lo nuevo no termina de nacer", *Papeles de Población* 19, no. 76 (2013): 163-200.

¹⁰ Ver el libro de J. Nun, *La desigualdad y los impuestos: introducción para no especialistas* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011); y su compilación de tres ensayos de distintos autores, *La desigualdad y los impuestos: materiales para la discusión* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011).

¹¹ J. Gaggero y D. Rossignolo, "Impacto del presupuesto sobre la equidad" (documento de trabajo no. 16, Centro de Economía y Finanzas para el Desarrollo Argentino, Buenos Aires, 2012).

¹² PNUD, *Aportes para el desarrollo humano en Argentina: género en cifras: mujeres y varones en la sociedad argentina* (Buenos Aires: PNUD, 2011).

(algunos que no son captados por las mediciones corrientes porque están en zonas alejadas o en periferias de acceso más difícil) y que el periodo posneoliberal finalizó con una incidencia de la pobreza por encima del 20 % de la población.

Tendencias contrapuestas en educación, salud y vivienda

Una vez que revisamos los debates en torno a la distribución del ingreso, cabe concentrarse en las tres esferas clásicas de bienestar: educación, salud y vivienda. Todas ellas son centrales en las condiciones de vida de las personas: una educación, salud y vivienda de calidad son condición necesaria para una vida más plena, autónoma y libre. Asimismo, también pueden considerarse como causas y consecuencias de desigualdades en otras dimensiones. En primer lugar, las disparidades en cada una de ellas suelen ser el resultado de inequidades en otras esferas, en particular en la distribución del ingreso, y ser a su vez causa explicativa de otras desigualdades. Así, los sectores de bajos ingresos tendrán menos acceso a la educación; y luego un menor nivel educativo solo posibilitará posiciones laborales peor remuneradas, contribuyendo a la reproducción intergeneracional de la desigualdad. En consecuencia, impactarán de forma negativa en la igualdad de oportunidades en el mundo del trabajo. Las desigualdades en salud, por su parte, implicarán una menor esperanza de vida de ciertos grupos; y un hábitat más deficitario conlleva menores posibilidades de acceso a ciertos servicios básicos, así como un patrimonio familiar más exiguo. En segundo lugar, las disparidades en las tres dimensiones se potencian entre sí: deficiencias en salud y en las condiciones de la vivienda afectarán el desempeño escolar, y un menor capital educativo podrá estar correlacionado con menos hábitos de vida saludable, para nombrar algunos vínculos existentes.

Ahora bien, cada una de estas dimensiones tiene su propia dinámica, temporalidad y puntos de inflexión. Afectados por las condiciones generales, no necesariamente coinciden entre sí, ni con ciclos socioeconómicos y políticos en un nivel general. Al fin y al cabo, mientras en el apartado anterior el periodo que comenzó en 2003 fue un claro punto de inflexión —más allá del cuestionamiento en torno a los logros—, las tendencias y los momentos de cambio de estas tres esferas, sin dejar de estar influidos por los ciclos políticos, presentan una temporalidad propia. ¿Es posible encontrar tendencias en común en las tres esferas? En todos estos aspectos hubo una mejora en términos absolutos de indicadores clásicos y también se desplegaron políticas; pero las carencias son de larga data y la pregunta es cuánto puede mejorarse en un periodo de tiempo relativamente corto. Al comparar nuestro desempeño en relación con el gasto y respecto de otros países en un lapso equivalente, los resultados no nos son, en general, muy favorables. Los cambios son menos marcados que en el apartado precedente: la reactivación no alcanza para solucionar otros problemas y, en algunos casos, hasta puede profundizarlos, como sucede con la carencia y el encarecimiento de las tierras para vivienda. Decíamos que en cada dimensión podían señalarse tendencias contradictorias; ese es el punto que une a las tres esferas. En educación, se resume en un aumento de la cobertura —más ralentizado en la escuela media pero incrementado en la superior, sobre todo por la inclusión de los sectores menos aventajados—, en paralelo con el planteo de las desigualdades de calidad y gasto por provincias.¹³ Sobre esto último éramos cautos en considerar el pasado, ya que indicadores actuales no se aplicaban anteriormente y la población era más homogénea. De todos

¹³ Se pueden consultar los datos en el sitio de Siteal (Sistema de Información de Tendencias Educativas en América Latina).

modos, las pruebas indican que hay intensas desigualdades en lo que aprenden los estudiantes de distintas clases sociales.¹⁴ Este debate ha sido interesante en cuanto el tema de la calidad ha tenido críticos y defensores. Los defensores de las medidas de calidad afirman que se trata de indicadores válidos para comparar, mientras que otros sostienen que no se puede resumir en una medida estandarizada lo que sucede en algo tan complejo como el campo educativo. Las tendencias contrapuestas todavía no han mostrado sus consecuencias: por un lado, vemos con preocupación su impacto en la calidad de los conocimientos futuros de la sociedad; por otro, encontramos el impulso innovador de mucha más población educada y, si los economistas tienen razón, también una menor diferencia de ingresos en la población.

En cuanto a salud, partimos con la caracterización de un panorama dual epidemiológico, con males de sociedades en desarrollo y otros de más desarrolladas, a lo que se suman nuevos temas y problemas en el espacio público.¹⁵ No es que antes no existieran, pero no se habían planteado de este modo. Como mayor logro, el gran incremento de las coberturas en diez años, casi el 20 % más de población cubierta por una obra social nacional o provincial.¹⁶ Pero a esto se oponen dolencias emergentes o reemergentes, ligadas a las condiciones de vida y ambientes; enfermedades poco visibles pero de gran prevalencia, como el mal de Chagas, y vulnerabilidades por enfermedades catastróficas o medicamentos huérfanos.¹⁷

¹⁴ CIPPEC, *Agenda para educación: memo para el futuro presidenta/e y sus ministros* (Buenos Aires, CIPPEC, 2011).

¹⁵ F. Tobar, S. Olaviaga y R. Solano, "Retos postergados y nuevos desafíos del sistema de salud en Argentina" (documento de trabajo no. 99, CIPPEC, Buenos Aires, 2011).

¹⁶ J. Sanguinetti, "Equidad, acceso y utilización de los servicios de salud en Argentina: una aproximación a partir de los datos de encuestas" (manuscrito).

¹⁷ F. Tobar y E. Lifschitz, "Seguro nacional de enfermedades catastróficas: propuesta y fundamentos" (documento de trabajo, mayo de 2011).

Los especialistas señalan aquí que el nivel de gastos podría asegurar mayor calidad general de la salud e igualdad. Encontramos así dos grupos de tendencias antagónicas. Una, en el plano de la salud y la enfermedad, en cuanto mejoran indicadores generales, pero se mantienen diferencias (y en algunos casos se acentúan) entre provincias y perdura un núcleo de exclusión profunda que sufre dolencias propias de una situación de mayor pobreza. En segundo lugar, se detecta una tendencia opuesta en el plano institucional: aumenta la cobertura de obras sociales nacionales y provinciales, pero pareciera incrementarse (o al menos perdurar) la heterogeneidad entre los tres subsistemas, hospitales, obras sociales y servicios privados, y dentro de cada uno de ellos.

En términos de vivienda y hábitat, las carencias y los problemas son de larga data. Nuevamente vemos un mejoramiento en términos absolutos de todos los indicadores, con el mantenimiento de las desigualdades entre las provincias.¹⁸ Si bien han disminuido las viviendas con mayores carencias, al mismo tiempo la población en villas ha aumentado y sus carencias de hábitat han conocido una reducción menor que aquella registrada en los promedios generales.¹⁹ Es preciso actualizar los datos, pero la comparación internacional en esta dimensión nos muestra, entre mediados de los 90 y una década más tarde, una reducción de déficits en viviendas menor que otros países de la región que, comenzando con mayor proporción de viviendas deficitarias, alcanzan luego valores menores.²⁰ También la segregación residencial, proceso difícil

¹⁸ Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios, *Evolución de la situación habitacional, 2001-2010: informe preliminar* (Buenos Aires: MPFYSP, 2012).

¹⁹ A. Salvia, coord., *Desajustes en el desarrollo humano y social (2010-2011-2012): inestabilidad económica, oscilaciones sociales y marginalidades persistentes en el tercer año del Bicentenario* (Buenos Aires: Educa, 2013).

²⁰ E. Rojas y Nadine Medellín, *Housing Policy Matters for the Poor Housing Conditions in Latin America and the Caribbean, 1995-2006* (Washington D. C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 2011).

de revertir, se ha consolidado.²¹ Al mismo tiempo que políticas públicas están construyendo viviendas para los estratos bajos, otras voces sostienen crecientes dificultades para la compra por menores créditos en relación con los ingresos del trabajo.²² Indicadores de hacinamiento en hogares de mayor calidad dan testimonio de las dificultades en el acceso a la vivienda. Por su parte, la carencia de tierras libres, apetecidas por el mercado urbano o por la extensión de la frontera agrícola, es un tema primordial: la regulación del mercado de tierras aparece como una clave de bóveda para lograr más igualdad. En este caso, han sido sobre todo movimientos sociales de vivienda que han generado protestas y han puesto el tema de la vivienda en el centro del espacio público en la última década.

En resumidas cuentas, en cada una de las tres dimensiones hay mejoras en términos absolutos en muchos indicadores; pero cuando se las compara con el gasto o con otros países, se puede poner en cuestión la profundidad de tales cambios y asegurar que se mantienen desigualdades entre grupos sociales, tipos de barrio y provincias.

Territorios, infraestructura y cuestión rural

En los apartados anteriores, tomamos a las provincias u otras demarcaciones administrativas como unidades de comparación para ejemplificar la desigualdad en distintas dimensiones. En este caso serán los propios territorios y la infraestructura los temas a estudiar. Y, de hecho, las desigualdades de los territorios se explican en cierta medida por las peores condiciones relativas de las infraestructuras. La perspectiva espacial

²¹ F. Groisman, "La persistencia de la segregación residencial socioeconómica en Argentina", *Estudios Demográficos y Urbanos* 25, no. 2 (2010): 429-60.

²² M. Capello, G. Galassi y M. Cohen Arazi, *El problema del acceso a la vivienda para la clase media argentina, a la luz del Procrear* (documento de trabajo, serie Monitor Social, vol. 1, no. 1, Córdoba: Ieral-Fundación Mediterránea, 2012).

permite localizar las poblaciones que acumulan distintas desventajas y, por ende, las que sufren la mayor desigualdad. Asimismo, nos permite interrogarnos sobre cómo los cambios en las estrategias económicas acaecidas en nuestro periodo operan sobre los distintos espacios, pudiendo generar en forma simultánea crecimiento y desigualdad.

Una primera conclusión de las dimensiones analizadas concierne los límites de toda estrategia de disminución de las desigualdades si se mantenían carencias de oportunidades y de infraestructura en las áreas más relegadas del país, pero ellas no se encuentra solo en las provincias más pobres o en las periferias de las grandes urbes:²³ una tipología de agrupamientos según el tipo de carencias mostraba las heterogéneas formas que las situaciones de mayor desigualdad pueden cobrar.²⁴ De este modo, se atenuaba la separación rígida entre provincias ricas y pobres, y se vislumbraba una escala espacial más pequeña y con patrones comunes a lo largo del territorio nacional.

Un segundo obstáculo se vinculó con la perennidad de la concentración de la riqueza en un grupo limitado de provincias: no es que tal situación asegurara el bienestar en estas, pero sí dejaba a las restantes —en particular, las de escasas riquezas propias— en un estado de casi segura reproducción de las desigualdades.²⁵ Encarar formas de una mayor convergencia entre el crecimiento económico de las distintas provincias constituye una de las claves de bóveda para un mayor bienestar de aquellas más relegadas. El índice

²³ F. Gatto, "Crecimiento económico y desigualdades territoriales: algunos límites estructurales para lograr una mayor equidad", en *Crisis, recuperación y nuevos dilemas: la economía argentina, 2002-2007*, ed. B. Kosacoff (Buenos Aires: Cepal, 2007).

²⁴ C. Steinberg, Ó. Cetrángolo y F. Gatto, *Desigualdades territoriales en la Argentina: insumos para el planeamiento estratégico del sector educativo* (Buenos Aires: Cepal y Universidad Pública de El Alto, 2011).

²⁵ Cepal, *Economía y territorio en América Latina y el Caribe: desigualdades y políticas* (Santiago: Cepal, 2009).

de desarrollo humano (IDH) sensible a la desigualdad nos brindó más evidencias de la necesidad de revertir estas carencias: las provincias más pobres, en particular las del noreste del país, eran las que tenían más bajo este índice y mayor desigualdad interna. Dicho en otras palabras, las provincias más relegadas parecen ser también las más desiguales. Como dato optimista, en la última década, este indicador mostró una disminución de las disparidades entre provincias y dentro de cada una de ellas.²⁶

Establecimos la relación entre el problema de la infraestructura y su vínculo con la desigualdad a través de una mirada comparativa de la inversión en nuestro país respecto de la región. Toda la región se mostró por debajo de la inversión necesaria y nuestro país acompañó a los países de menor gasto (aunque cercano a los promedios regionales), a lo que se sumaba una evaluación deficitaria de la capacidad existente.²⁷ El gasto ya nos mostraba su insuficiencia cuantitativa, inclusive antes de analizar el modo en que se realizaba. Luego abandonamos la Argentina urbana y nos enfocamos en la rural, donde han ocurrido los principales cambios productivos de las últimas décadas. La expansión del llamado modelo de “agronegocios”, más otros cambios de menor impacto, pero con un signo similar sobre los productos regionales, revelaron tendencias contrapuestas y posiciones encontradas sobre sus efectos.²⁸ Por un lado, es indudable el incremento de la riqueza y que parte de este efecto progresivo se produce por las retenciones, también es cierto que algunas economías

²⁶ PNUD, *Informe nacional sobre desarrollo humano 2013: Argentina en un mundo incierto: asegurar el desarrollo humano en el siglo XXI* (Buenos Aires: PNUD, 2013).

²⁷ P. Rozas, “América Latina: problemas y desafíos del financiamiento de la infraestructura”, *Revista de la CEPAL*, no. 210 (2010): 59-83; y World Economic Forum, *The Global Competitiveness Report* (Ginebra: World Economic Forum, 2010).

²⁸ C. Gras y V. Hernández, *El agro como negocio: producción, sociedad y territorios en la globalización* (Buenos Aires: Biblos, 2013); y M. Teubal, “Soja y agronegocios en la Argentina: la crisis del modelo”, *Laboratorio* 10, no. 22 (2008): 5-7.

locales se han revitalizado y que sectores de pequeños y medianos productores, hasta hace poco endeudados o en una situación desfavorable, han visto mejorar su posición. Para ciertos autores también es necesario comprender el efecto positivo del proceso en distintas ramas productivas, tanto en relación con la innovación como en la generación de empleo.²⁹ En contraste, para muchos expertos este modelo es concomitante con tendencias a una mayor desigualdad: crecientes riquezas para quienes pueden beneficiarse de la expansión, mayor concentración de la tierra, menor demanda de mano de obra, disminución de la soberanía alimentaria, ampliación de la frontera agrícola con desmonte y destrucción de la flora preexistente, efectos dañinos de los químicos y los pesticidas en la población y el medio ambiente. Más en general, se profundiza la fragmentación entre quienes pueden aprovechar los beneficios del nuevo modelo y los que quedan al margen, entre la pobreza, trabajos intermitentes o la migración.³⁰ Una de las consecuencias más graves de la creciente valorización de la tierra es el incremento de los conflictos en contra de los poseedores de larga data. En muchos casos se trata de pueblos originarios que sufren expulsiones, falta de reconocimiento de sus derechos por parte de los poderes públicos y, en ciertas oportunidades, violencia extrema y muertes, lo que agrava una situación de exclusión de largo aliento.³¹

¿Quiénes han sido los actores de estas disputas? Las desigualdades territoriales en general son objeto de escasa

²⁹ R. Bisang, "El desarrollo agropecuario en las últimas décadas: ¿volver a creer?", en *Crisis, recuperación y nuevos dilemas*.

³⁰ G. Neiman, "Los estudios sobre el trabajo agrario en la última década: una revisión para el caso argentino", *Mundo Agrario* 10, no. 20 (2010).

³¹ K. Bidaseca, ed., *Relevamiento y sistematización de problemas de tierra de los agricultores familiares en la Argentina* (Buenos Aires: Ministerio de Agricultura, Ganadería y Pesca, Secretaría de Desarrollo Rural y Agricultura Familiar, 2013).

controversia, más allá del reducido grupo de especialistas en el tema. Por su parte, los temas de infraestructura, si bien profundamente técnicos, han tomado importancia en el debate público, lamentablemente a partir de tragedias ferroviarias, viales y por inundaciones. Las responsabilidades del Estado en todos estos ámbitos ha sido un tema central en los últimos años. Algo similar, con mayor presencia de movimientos sociales, campesinos y en muchos casos de pueblos originarios, está en el centro de la discusión sobre el modelo de desarrollo agropecuario y las consecuencias negativas de la expansión sojera.

Reflexiones finales

En este artículo presentamos algunas reflexiones generales sobre los debates en torno a la igualdad y desigualdad en la Argentina “posneoliberal”, no solo para dar cuenta de la situación nacional, sino sobre todo para que puedan ser pensadas a la luz de otras experiencias latinoamericanas. Y es que una de las ventajas de la noción de *desigualdad* frente a otros conceptos es que permite superar la mirada dirigida solo a grupos específicos y, en cambio, establecer las relaciones entre ellos y con procesos más generales. Ahora bien, para entender cómo impacta en las poblaciones, nos será de utilidad volver a vincularla con nociones que han sido esenciales en la cuestión social, tales como *exclusión*, *condiciones de vida*, *riesgos* y *capacidades*.

Antes de ello, quisiéramos revisar aquellas tendencias que más claramente muestran un aumento de la igualdad en el periodo. En primer lugar, la reducción de desigualdades en determinados grupos y categorías, en particular entre trabajadores, sobre todo los asalariados, y más si se trata de aquellos registrados y urbanos. De este modo, al compararnos con la región, nuestro desempeño en aspectos como la

disminución del coeficiente de Gini y de la pobreza o el nivel de inclusión de nuestro sistema educativo, el incremento de las jubilaciones y la cobertura de salud, nos ubica en un lugar satisfactorio. En otros, por el contrario, los resultados no nos son favorables, por ejemplo, en calidad educativa, en ganancias en términos de salud y enfermedad, arbitrados por el gasto, o en mejoras en las formas de habitar (ya sea por el acceso a créditos o a tierras, o por la situación de los barrios más precarios). Pueden señalarse avances en varios de estos ámbitos, pero cuando se comparan con otros países, en general se vislumbra que han sido con mayores costos, de menor alcance y, en ciertos casos, menos progresivos. Por su parte, en temas como infraestructura, en relación con la inversión, nos encontramos en una situación bastante similar a un promedio regional insuficiente; y un balance entre inversión y subsidios que resulta muy desfavorable. En otros campos, como la concentración geográfica de la riqueza o las tasas de victimización (que no tratamos en este artículo), no hubo cambios positivos de importancia. En líneas generales, podemos decir que fue un periodo muy bueno en lo que respecta a la extensión de coberturas, positivo también en la “re-regulación” de relaciones de trabajo, pero menos favorable a medida que nos alejamos de aquello que puede accionar más directamente el mercado de trabajo, en particular, el urbano y el más protegido. Esto lleva a que, si nos guiamos por las evaluaciones y comparaciones internacionales, con todas sus limitaciones, nuestro país es más desigual en calidad de educación, en salud, en vivienda, en la probabilidad de sufrir ciertos delitos y en la concentración de la tierra que en la distribución del ingreso. En tal sentido, hubo sobre todo un incremento de la igualdad de posiciones respecto del pasado cercano especialmente entre aquellos que pudieron ubicarse en el mercado de trabajo más protegido

o ser incluidos en algunas de las coberturas extendidas, en particular las jubilatorias y las obras sociales.

Ahora centrémonos en los impactos de las tendencias contrapuestas en distintos grupos. En primer lugar, la disminución de la desigualdad puede coexistir con situaciones de exclusión en la misma esfera. En el mercado de trabajo se cristalizaba especialmente en el llamado “polo marginal”. Está sujeto a discusión qué categorías o grupos incluir, si parte o todo el empleo no registrado; qué hacer con los trabajadores desalentados; qué límite establecer para referirse a situaciones críticas de empleo. Pero de un modo u otro, y con diferencias entre los planteos, lo cierto es que en dicho polo marginal, o al menos en una variedad de situaciones laborales críticas, se engloba a una parte considerable de la población económicamente activa. No se trata solo de una situación del mercado de trabajo: en cada dimensión analizada puede demarcarse lo que denominamos un núcleo de exclusión estructural. En ciertos casos, eran los mismos los excluidos en distintas esferas; en otros, se debían a las consecuencias de vicisitudes específicas de alguna de aquellas. Así, podríamos agrupar a quienes permanecen excluidos o expulsados del sistema escolar, los que sufren ciertas “enfermedades catastróficas” u otras graves sin adecuada cobertura o sin acceso a los servicios, quienes tienen las mayores dificultades de vivienda, los expulsados de sus tierras, los que sufren mayor violencia de distinto tipo y quienes viven en zonas relegadas, donde carencias de infraestructura y de oportunidades se retroalimentan. La mirada territorial mostraba la heterogeneidad de las formas de exclusión que existen en el país. Atenuando la separación tajante entre provincias ricas y pobres, se advertía una diversidad de situaciones localizadas en áreas urbanas de distinta talla, zonas periurbanas y rurales. La mejora general de la situación no pareció repercutir en una disminución de las brechas de desarrollo, destacándose la particular situación

desfavorable del noroeste y, más claramente, del noreste del país. No son situaciones nuevas; en muchos casos, la relegación es histórica o de varias décadas previas, pero lo que nos importa señalar es que perduran núcleos profundos de exclusión.

Una segunda comparación a contraluz articula la noción de desigualdad con la de condiciones de vida y bienestar. Comprende situaciones en las que la exclusión no sería tan evidente como en los casos anteriores, pero donde es incontestable la intensidad de las desigualdades en la calidad y la cantidad de bienes y servicios a los que acceden distintos grupos sociales o territoriales. A fin de cuentas, se puede tener acceso a determinados bienes y servicios, pero de una calidad tan baja y con tanta desigualdad respecto a otros sectores que, a la par de la inclusión o el acceso, se registra un diferencial de condiciones de vida y un bajísimo nivel de bienestar. Nos referimos en particular a los déficits de infraestructura, a los peores transportes, a las malas condiciones del entorno de la vivienda o de la misma casa. Es difícil establecer un juicio conclusivo sobre si estas situaciones empeoraron en la época; pero muchas de ellas, producto de la falta de inversiones y las carencias de larga data, se conjugaron con un creciente malestar social y múltiples demandas sociales en pos de su mejoramiento.

A esto se agrega una cuestión importante: muchas de estas mismas desigualdades entrañan situaciones de riesgo diferenciales, en la medida en que son más probables desenlaces trágicos o altamente perniciosos. Peores transportes no son solo un sufrimiento cotidiano y mayor tiempo consumido a diario, sino una mayor probabilidad de sufrir un accidente; caminos defectuosos pueden llevar a que en caso de una enfermedad no se llegue a los servicios de salud; la falta de obras en zonas inundables desembocarán en tragedias; vivir en áreas altamente contaminadas causa más enfermedades;

la concentración de homicidios y de presión policial en determinadas zonas incrementa la posibilidad de represión o de una muerte violenta para quienes las habitan. Esta faceta de la desigualdad conlleva la doble dimensión del riesgo. Una es objetiva y calculable: la mayor probabilidad de tener un percance trágico; la otra es subjetiva pero omnipresente: vivir con la experiencia de dicha amenaza que, aun si no se concreta, implica mayor nivel de estrés y de sufrimiento.

Hay otras tendencias contrapuestas generales del periodo transcurrido. Una primera marca de la época, encontrada en distintos temas que hemos analizado: en muchas cuestiones se evidencia un mejoramiento general de distintos indicadores con mantenimiento de desigualdades relativas. Una tendencia contradictoria de la época son mejoras que implican una suerte de elevación general de ciertos aspectos de la calidad de vida, pero con una perdurabilidad de desigualdades relativas entre grupos y territorios, de las que se vislumbra una lenta disminución de la intensidad en algunos casos y en otros su persistencia y hasta su aumento. La segunda cuestión es la necesidad de analizar en forma conjunta la extensión de la inclusión con las perdurables o —para algunos y en ciertos temas— crecientes desigualdades internas. Así, es preciso considerar en forma articulada los innegables problemas de calidad del sistema educativo con los niveles de inclusión de sectores más desaventajados. No se trata de cuestionar un argumento con otro ni de minimizar lo malo o solo subrayar los resultados positivos, sino de intentar pensarlos en conjunto a la hora de evaluar igualdad y desigualdad en nuestra época y de pensar políticas que no descuiden ninguno de los dos ejes del problema. En conjunto, parece que la fortaleza de la época fue la inclusión, mediante la extensión de coberturas y la disminución o el freno de las tendencias al incremento de la desigualdad desde mediados de los años 70. Por supuesto que antes de nuestro periodo de interés, hubo algunos años

de paréntesis y recuperación parcial, pero con tal volatilidad y escasa duración que no lograron marcar una tendencia diferenciada. Las debilidades fueron distintas facetas de las condiciones de vida relacionadas con bienes y servicios colectivos, las políticas ligadas a la tierra, las políticas de seguridad, la poca eficacia del gasto. Más en general, todo lo que no atañe al mercado de trabajo parece haber tenido menos impacto en la disminución de desigualdades. De todos modos, si algo aprendimos del pasado es que toda ganancia en términos de disminución puede ser frágil y poco duradera: está aún abierto el cuestionamiento sobre la época y, sobre todo, las deudas pendientes en materia de igualdad.

¿Quiénes han sido los actores de estos debates? Como hemos intentado mostrar, se ha tratado y se trata aún de una controversia política con una fuerte base en argumentación técnica. En consecuencia, se han producido convergencias y discusiones sobre las mejores formas de medición de fenómenos sociales entre actores sociales, políticos y técnicos, mostrando que, en esta época, la objetivación y cuantificación de los problemas sociales son un elemento central de la argumentación y discusión política de nuestro tiempo.

TERCERA PARTE:
LOS CUERPOS DEL PERFORMANCE

Nota introductoria

María de la Luz Hurtado

“Allí donde el mapa corta, el relato atraviesa” —Michel de Certeau.

Mauricio Barría, Lorena Verzero, Ileana Diéguez y Lola Proaño-Gómez fueron los investigadores convocados para armar el puzle de este capítulo en torno a actores, demandas e intersecciones en el teatro y la *performance*, porque su producción transita en la liminalidad de la praxis creativa, política y académica. Sus textos configuran aparatos epistemológicos tensados hacia la comprensión de significativos escenarios teatrales de la posmodernidad tardía del Cono Sur. En su visión, este es un tiempo de teatralidades en ejercicio de construcción de subjetividades y de ciudadanías desapaciguadas por inequidades y violencias persistentes vinculadas con sucesos traumáticos que aún reverberan fantasmalmente. La elaboración de memorias y posmemorias desafía a múltiples creadores a una inmersión en sí mismos y en flujos con otros, para componer acciones teatrales y performativas in-corporadas en lo social. Aun cuando muchas apuntan a crisis sociales y políticas inmediatas, producen choques de tiempos que hacen emerger, reelaborándolos, sustratos de memoria invisibilizados, tejidos como fuerzas de poderes fácticos de hoy.

Sus trabajos, en sintonía con los espíritus de época, no se plantean como relatos de verdad, sino que participan de la idea de que “vivimos una época de *pensamiento cartografiado*,

no podemos pensar el Todo sino conjuntos en territorialidad, tendencias, conexiones entre *términos particulares* que nos permit[e]n diseñar una cartografía radicante”.¹ Así, las micropoéticas mapeadas por ellos son desplegadas en cuanto unicidades que rebalsan hacia la producción de afectos y sentidos en convulsiones, revoluciones o en diálogo tenso con otras prácticas y experiencias de los sujetos.

Uno de los “términos particulares” de los aconteceres teatrales y de *performance* discutidos y que los vincula es *lo situado*. Barría, Verzero, Diéguez y Proaño-Gómez se reconocen en su propia historicidad en cuanto *locus de mira* impactado por la reanimación de prácticas de memoria y posmemoria que, por diversas circunstancias, solo pueden ocurrir de ese modo en este aquí y ahora del teatro y de la escena viva.

Por siglos la escena realista ideó artificios ilusionistas para inducir al espectador hacia un espacio/tiempo *otro* que exhortara una realidad paralela en la ficción, ajena al sedimento histórico de la concreta materialidad teatral. La apuesta ahora es a evidenciar dichos restos invisibilizados por la biopolítica, accionando en operaciones significantes los cuerpos performativos en los espacios del poder o de su ruina, para así transgredirlos, desplazarlos y reconstituirlos: “La escena lleva estos interrogantes a un espacio en el que la pregunta sobre la historia se traduce en una dramaturgia de los lugares; dónde estás tú y dónde estoy yo, desde dónde estás hablando (es decir, actuando) y desde dónde estás mirando (es decir, actuando)”.²

El otro componente de lo situado, el tiempo, es cartografiado como múltiples presentes preñados de lo cercenado

¹ Bourriaud en J. Dubatti, “Hacia una cartografía radicante y un pensamiento cartografiado”, *Gestos* 30, no. 60 (2015): 52.

² Ó. Cornago, “Dramaturgias para después de la historia”, en *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*, eds. M. Bellisco, M. J. Cifuentes y A. Écija (Murcia: Centro Párraga y Cendeac, 2011), 283.

en esos espacios y cuerpos de memoria. Preñez abyecta, arrojada de sí tan lejos que no pareciera haber medio capaz de reapropiarla. ¿Cómo generar acceso a experimentar la historicidad de lo situado, o como elabora Virno,³ al “recuerdo del presente”? En estas teatralidades nos encontramos con sujetos que luchan por realizar anamnesis que el trauma, el encubrimiento de otros o el olvido de lo olvidado interfieren. Tiempo presente en fuga, pura ausencia como lo es el continente de la palabra, de la escritura, de la representación. Ausencia que el rito y ciertas acciones teatrales y performativas aspiran a producir como acontecimiento de presente en un ejercicio benjaminiano del espacio/tiempo: uno de “tiempo denso”, como postula Proaño-Gómez, surgido del centelleo a la vez epifánico y de horror del otro tiempo que la cruda incisión en el aquí y ahora enciende. Y esas acciones poético-políticas pueden, según Carrasco, generar praxis críticas, subversivas o revolucionarias. ¿Estamos acaso en ese punto de politicidades revolucionarias que “aceleran el tiempo”⁴ al fracturar la continuidad sociopolítica? Interesante tema a dilucidar, porque bien pudieran las *performances* aquí referidas constituir más bien enclaves melancólicos, miradas al pasado que nos esculpen, como a la mujer de Lot, en estatuas de sal.

Es significativo que los textos publicados, al explorar las teatralidades desde ejes comunes de su interés, surcan largos aconteceres de tiempos deslizándose a través de sus transformaciones o variantes e, incluso, cuando su focalización está muy próxima en el tiempo, producen pensamiento crítico al impulsarla por desvíos. Pareciera, por ejemplo, que Ileana Diéguez, volcada a la *performance* de una sola creadora,

³ P. Virno, *El recuerdo presente: ensayo sobre el tiempo histórico* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 13.

⁴ E. Carrasco, “La subversión y los movimientos definidos desde la acción política”, *CISMA*, no. 2 (2012): 13.

Tamara Cubas, escapara a este juego, pero al involucrarnos en su gesta performativa, Diéguez comprime y expande tiempos y localizaciones que articulan los acontecimientos generados por la actriz-bailarina uruguaya, añorante de producir memoria de sí y de otros en agencia poética/política. Para interrogar, entonces, los textos que siguen, pulsaré algunas hebras que estos brindan en relación con el teatro y la *performance* en “tiempos situados”. Tomaré como trenza conductora el trabajo de Verzero, el cual, por su estructura de periodización paradigmática del campo teatral, me permite ir incluyendo por complementariedad o resistencia a Diéguez, Proaño-Gómez y Barría, como también a mis propios “términos particulares” del teatro del Cono Sur.

Verzero, en “Cuerpos sobre cuerpos: políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino”, agujerea la noción del arte como epifenómeno de la historia para, en un gesto metacrítico, pensar su propia producción de discurso como cartográfico de acontecimientos teatrales los que, a su vez, concibe como constructores de una historia país. Ella trabaja con la noción de campos culturales; se interesa en esos márgenes emergentes que, al religar en su recíproco clivaje la producción de lo teatral/lo histórico, subvierten relatos y revolucionan estéticas devenidas, desde los márgenes, en canónicas, evidenciando su descalce: “Márgenes e instituciones pueden invertir sus sentidos preliminares. Aquietado por la reiteración, lo marginal puede asumir el lugar de un relato normativo en el que ya no se encuentra el salto de lo inesperado”.⁵ Establece como retícula de su campo teatral al teatro militante argentino de los utópicos 60 y 70, el que para ella experimenta un primer giro en dictadura (1976-1983), al ser puesto en el lugar de la derrota política

⁵ A. Giunta, prólogo de *En el principio: arte, archivos y tecnología durante la dictadura en Chile*, de Sebastián Vidal (Santiago: Metales Pesados, 2012), 9.

simbolizada en la herida de los cuerpos militantes. Este teatro, configurado como una ética de contestación heroica a los brutales disciplinamientos biopolíticos de las dictaduras latinoamericanas, intuyo fue cosificándose; quizás por la “supervisión que se ejercía desde algunos sectores de izquierda respecto de los lenguajes apropiados para referirse a los temas correctos”.⁶ Desde allí, Verzero opera tres experiencias “bisagra” en cuanto hitos de cambio a través del teatro de la posdictadura argentina entre 1998 y 2016. Placas conectadas, en un extremo, a la vertiente militante desde la que fluyen y, en el otro, a la que rebalsan, constituyéndose en radares de latencias elusivas, navegantes en riesgo entre márgenes e instituciones. Entre memorias, posmemorias y olvido(s). Entre ya decadentes movimientos sociales y reenergizadas políticas de Estado y movimientos ciudadanos. Misma retícula de tiempo posdictatorial en que acontecen las experiencias destacadas por Barría, Diéguez y Proaño-Gómez.

Bisagra I: textos y escenas hendidos por la ruina alegórica

La primera bisagra propuesta es *Los murmullos*, de Luis Cano, 1998,⁷ escenificada en 2002 por Emilio García Wehbi en el Teatro Municipal San Martín. Verzero la erige en tal por “el corrimiento de la imagen del desaparecido como héroe hacia su construcción como sujeto social en el cruce del orden de lo privado y lo público”. Al explorar esta bisagra como “tiempo situado”, sugiero detenernos primero en el tiempo de la autoría del texto para así advertir que Cano debió estar no solo capacitado sino urgido a realizar una

⁶ A. Giunta, prólogo de *En el principio*, II.

⁷ L. Cano, *Los murmullos*, disponible en el sitio Celcit, Textos Teatrales, Dramática Latinoamericana (recurso en línea).

anamnesis de los tiempos heroicos y utópicos del teatro y de la política militante: nacido en 1966, vivió su adolescencia completa en dictadura (1976-1983), siendo de los primeros que, ahora en su adultez joven, puede mirar hacia atrás lo que él mismo enterrecuerda y percibir de qué modos estos trazos de memoria se conflictúan con diferentes esferas de culturas y cuerpos militantes antagonizados con y por el poder militar. Desesperanza y rabia son sentimientos fuertes que atraviesan el texto de Cano, pero también la desolación de estar a la intemperie, frágil, expuesto, traicionado. Su breve texto de diez páginas despliega lo intersubjetivo e intertextual a que alude Verzero de modo intensamente poético y, agregaría, en claro anclaje con *Hamlet Machine* de Müller, texto seguramente radicante arraigado en él tras la pregnante puesta del grupo Periférico de Objetos en Argentina tres años antes, en 1995. La densa complejidad textual de *Los murmullos* precipita múltiples fuentes occidentales —tragedias y mitos griegos y shakesperianos, Müller, Beckett, el García Lorca de *El público*— productivizando la inmersión de los hablantes líricos en el vacío del eterno retorno de lo reprimido tejido en sus dañadas subjetividades. Las fragmentarias y heterogéneas narrativas son indicadas por el autor para ser enunciadas por actores cuyos nombres están barrados, en el sentido psicoanalítico, por su condición de intérpretes. Las didascalias componen figuras fantasmales arquetípicas y sus múltiples lugares de enunciación tensan las presencias y las ausencias de cuerpos y objetos patéticos, monstruosos, delirantes, en cita perturbada y perturbadora a imaginarios visuales del inconsciente colectivo.⁸ Como Müller, Cano desafía a la escena: ¿cómo se enuncia, por ejemplo, el texto realizado en

⁸ Por ejemplo "Silueta grotesca del Botero embolsado en un impermeable amorfo / haciendo ejercicios físicos / desfilando. Le sale humo de la ropa" metaforiza sincréticamente imaginarios como Botero = muerte = militar = Lucifer.

mayúsculas y negritas pero difícilmente legible por estar gruesamente tachado, negado, censurado en su carácter de denuncia política?

Mediante constante ejercicio metateatral, Cano espeja en el teatro el despojo de lo utópico y el imperio de las iniquidades en lo social. Esta subjetividad atormentada lo es tanto por el retorno constante del vacío del ausente desaparecido como por interrogarse la voz lírica una y otra vez acerca del lugar ético del artista que su propio ejercicio autoral/teatral compone. Sí, este sujeto ontológico está atado a la condena de seguir volviendo a la escena fantasmal de los ausentes como imperativo ético-político inescapable, pero también como gesto sacrificial que amortigua la “CULPA compartida de una Nación que recién despierta de su largo sueño de Blancanieves” y vuelve a ver, aun a medias, lo real:

¿Para qué hacer esto? Mostrarme mostrarme un poco. Sangrar al final de la herencia. ¿Qué si no? ¿Callar no más? ¿Cómo explicar? ¿Para qué repetir? / ¿Tener que hacerlo todo de nuevo? ¿Para purificarme? ¿Y las cosas eran REALMENTE como acabo de decirlas? ... (El autor es arrojado fuera de escena).⁹

La voz del Autor, como la de Beckett en *Rumbo a peor* (1983), está asediada por el sinsentido de su propia autoría poética teatral, existencial y de proyecto político. La sospecha: ¿escribir y hacer teatro es un acto de autosanación, un acto autorreferido? Ha dicho la Voz de Rosario: “el remordimiento alrededor de un Autor/Espectador que se inflige él solo mordeduras”, autocastigo ante la imposibilidad de reconocer y desenmascarar a los asesinos que circulan libremente por la ciudad.

⁹ Cano, *Los murmullos*, 9.

Añora que su acto poético, ahora fuera de tiempo, equivalga al de los sacrificados en la lucha utópica: “el arte debe pagarse con la vida”.¹⁰ Solo le queda al Autor ser un “pobre diablo moralista” en esforzado e inútil accionar de Sísifo; Cano cierra *Los murmullos* con el siguiente texto de el/la Intérprete/Rosario: “Juego a visitar al Padre hasta que se seque. . . . El juego de siempre volver. Ojos de pez sin el sueño de los párpados. Volver hasta que se haga cenizas o yo me entierre a su lado”. En este cierre, Cano asegura el doble pliegue de la bisagra identificada por Verzero: una placa se extiende hacia el pasado que rinde homenaje al héroe caído, al Padre simbólico con mayúsculas: Padre Dios, Padre Hamlet, todos los Padres de la gran Legión de niños-jóvenes que quisieron sostenerlo en su caída y fallaron. Ese Padre que metonímicamente aún habita la intimidad del hogar y resuena por siempre en lo público: “Todavía me gusta ver sus cosas en la misma cama. . . . Nadie pudo romper tu cabeza contra las piedras. Te aplastaron las topadoras mientras tu voz sonaba. Padre esparcido en pedazos”; mientras, la otra placa de la bisagra conecta hacia lo que adviene: tomar la posta de herederos en la escucha y en el habla de esa gesta: “NOSOTROS SOMOS LOS OYENTES AHORA Y LA BOCA DE TODAS LAS COSAS”. Oyentes y Boca. Autor, Intérprete, Espectador. Intersubjetividad con el ausente, con el hueco. Producir, mediante el acto poético de la escucha y el decir, sujetos y ciudadanos en el teatro y en la polis en conexión con “todas las cosas”. Tiempo, este, cargado, inestable, roto en fragmentos en los que emergen las voces de “los hijos de la dictadura” las que, en su plegarse hacia atrás, mantienen ansias religiosas de reconvertir el trozo y el destrozo en una Unidad que abreva con un humanismo sobreviviente que trasciende los tiempos.

¹⁰ Cano, *Los murmullos*, 5.

Es destacable, entonces, en esta primera bisagra de Verzero, la producción de un texto “fuerte”, de compleja y culta intertextualidad. El autor se funde en un NOSOTROS representativo de comunidad, pero también se pone a sí mismo en duda radical: el Autor, convertido en Ulises, en la escena “Objeto de conciencia” se come las hojas del texto. ¿Es este acaso el último canto de cisne de este tipo de autoría escritural individual para el teatro?

Es importante resaltar en la materialidad escénica de su estreno de 2002, descrita por Verzero, la tensión rítmica entre “momentos vertiginosos y silencios productivos” y la tensión sensorial de un “montaje sonoro de citas que replica el modo fragmentario, disruptivo y abierto . . . de lo visual”. Montaje intermedial posmoderno que duplica y (re)presenta lo (re) presentado, fantasmagorizando e iconizando los dispositivos lingüísticos que localizan y (des)localizan el relato y a sus figuras-intérpretes. Su carácter de dramaturgia situada se juega en su espacialidad: acontece en el sótano del gran Teatro San Martín de Buenos Aires y, en ese lugar del desecho, de lo subterráneo, se construye, en palabras de Verzero, un “espacio escénico estallado . . . completamente en ruinas, con un techo apuntalado que sobrepasa los límites del escenario extendiéndose por sobre la platea, goteras y cúmulos de agua que provienen de la extraescena, desde donde los personajes aparecen y desaparecen”. Este espacio, confiesa Cano a Verzero, constituye “un acierto político”, a mi parecer, en potente materialización del concepto benjaminiano de la historia como salto de catástrofe en catástrofe, de ruina en ruina. Idelber Avelar ha planteado que la figura poética que irrumpe en las posdictaduras latinoamericanas, cuando las utopías epigonales de los sobrevivientes de la dictadura ya están marchitas, es la de la alegoría. Alegoría construida con los restos de las figuras poéticas encontradas en el desván (en los archivos) de la historia, ella misma cantera de todos

los fragmentos de relatos periclitados. Metáforas, símbolos, metonimias del teatro de dictadura suponen una fe constituyente, y los hijos de la dictadura no pueden reponerla, solo citarla y erigirla con alegorías en composiciones estatuarias muertas. La alegoría del cataclismo que construye el escenógrafo Norberto Laino es sobre todo, como intuye Verzero, una bisagra: en una placa los intérpretes emergen desde la catástrofe, desde el diluvio que disuelve, mancha, borrona toda escritura y orden cultural (¿de los grandes relatos?); en la otra, se habita bajo una techumbre rota que amenaza también al espectador.

Verzero nos informa que la primera desclasificación de información de violaciones a los derechos humanos y aplicación de justicia en la transición democrática se va obstruyendo en especial bajo Menem, cuando Cano escribe *Los murmullos*, proceso acentuado cuatro años después, cuando se escenifica en medio de una profunda crisis social. En este contexto, Cano reescribe el final y, rompiendo el cierre de la representación, provoca la irrupción de lo real: de sí mismo, del Autor y no del autor textual-personificado por un actor de la escena recién representada. Cano, quizás aterrado por su barthesiana muerte generada por la emergencia del incontrolable significado en el espectador según lo experimentado durante su *espectación*, sube al escenario y amarra verbalmente la metáfora del “murmullo” de su título. Cito a Verzero: “La obra finaliza . . . en una impotencia murmurada, dicha, gritada por voces desmesuradas, silenciadas por una violencia también desmesurada”. Impotencia, dice, ni nihilista ni ontológica sino estrellada contra la realidad político-institucional imperante: “la clave (de la verdad, de la memoria) está resguardada por poderes siniestros”.

Evoco en este gesto al director y dramaturgo chileno Guillermo Calderón (n. 1971), quien organiza su poética autoral en torno a estas, para él, catástrofes, como también

lo es para él la sensación de inutilidad del teatro para suplir estas ausencias. Derrota de la historia, y derrota del teatro en y por la historia. Su reconversión alegórica de ese espíritu revolucionario perdido de fines de los 60 la elabora, por ejemplo, en 2010 en su *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre (1969), texto acerca de una matanza de campesinos acaecida en 1934 que sitúa, al igual que la obra de Cano, en una ruina, en este caso, la del ex Congreso Nacional de Chile, cerrado en 1973 por el golpe militar, texto puesto en cuerpo por los actores de entonces, algunos ya muy viejos, enfermos, sin memoria de su olvido.¹¹

Bisagra 2: cuerpos-documento en escenas de la posmemoria

Las heridas que deja en nosotros el acontecer por el solo hecho de que al transcurrir permanezca en nuestros cuerpos-mentes como vestigios indiciales de ausencias lleva a que la lucha por la memoria sea un proceso siempre inacabado en ese pliegue esquivo y también productivo de lo personal como político. Sabemos que por culpas o dolores, memorias de interés familiar y público persisten en ser guardadas celosamente por quienes las han bloqueado, como acusa Luis Cano al hacerse presente en la escena final de *Los murmullos*. Quizás sea ese un punto de enlace entre esa obra y la bisagra 2 propuesta por Verzero: *Mi vida después*, de Lola Arias (n. 1976), estrenada en el Teatro Municipal Sarmiento, 2009. La invitación realizada por Arias a actores elegidos en un exigente y amplio *casting* fue a explorar, a través de los mecanismos del teatro y de la *performance*, sus propias memorias clausuradas a partir de

¹¹ M. L. Hurtado, "Imponiendo derrotas a triunfos del pasado: corporalizaciones de la memoria y el olvido en *Los que van quedando en el camino* de Guillermo Calderón 2010", *Latin American Theatre Review*, 18, no. 1 (2015): 5-31.

una fecha estratégica: su primera infancia. En el requisito para postular, establecido por Arias, queda plasmada su intención de realizar trabajos de posmemoria:¹² haber nacido, igual que ella, durante la dictadura militar argentina. El título es un paratexto sugestivo: “mi vida” alude a un relato autobiográfico en primera persona; “después” lo sitúa en un tiempo flotante como es la memoria, ¿después de un entonces, de un hito de quiebre, de ahora? En palabras de Verzero, “*Mi vida después* . . . es una reflexión sobre la construcción del presente y del futuro, para lo cual la construcción del pasado es indispensable”. Y en esta “se parte del cuestionamiento a las construcciones del pasado heredadas e, incluso, a los modos heredados de construir el pasado en el ámbito teatral”. El colectivo se ocupa, pues, de desmontar y remontar relatos en un presente intensificado, urgido por una doble sospecha: la de la herencia intrafamiliar y la del teatro. Es conocido el impacto de la experiencia teatral resultante: cuatro años de funciones a sala llena en Argentina, giras internacionales, elaboración de un “modelo” de construir escenificaciones utilizando similares “dispositivos performáticos”.¹³

Propongo indagar esta bisagra desde el archivo como recurso para elaboraciones de (pos)memoria en el arte actual, para tensarla luego con la conmovedora entrega de Ileana Diéguez. Creo que uno de los elementos clave en los procedimientos de construcción de memoria de *Mi vida después* es la hibridez: el teatro de memoria basado en archivos de

¹² “Post memory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that precede their birth whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated”, en Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge y Londres: Harvard University Press, 1997), 22.

¹³ Arias realizó un trabajo dramático-escénico similar en Chile (*El año en que nació*, 2011), otros directores y colectivos hicieron otro tanto en Perú, *Proyecto 1980/2000: el tiempo que heredé*, 2012, y esta saga en Chile hasta hoy: de la compañía La Laura Palmer, *Los que vinieron antes*, 2016 y, en 2017, *Hija de tigre y Esto (no) es un testamento* (coproducción con Ictus).

derechos humanos tiene larga data,¹⁴ y en él se testimonia por representación del otro, víctima o victimario, así como en (re)presentación de sí mismo en el teatro y la *performance* autobiográfica, en el que coincide en un mismo sujeto el testigo, el actor (o narrador) y el personaje. El monólogo (a veces inserto en una obra de ficción), la narratología y la danza¹⁵ son formatos recurrentes de esta autoexposición y construcción performativa del *yo* en memorias de crisis (como en *Il stupro*) o identitarias (como en *Padre*).¹⁶ Ambos cánones son remixturizados en *Mi vida después*, y me pregunto si su génesis en el Teatro Municipal Sarmiento, como culminación del ciclo de Biodramas o “textos —escenificados por actores profesionales— que se relacionaban con las biografías de argentinos vivientes”,¹⁷ dirigido por Vivi Tellas, puso a Arias en una cadena de prácticas y conceptualizaciones que, tensadas por sus propias interdisciplinariedades, resultó en hibridaciones productivas. Sugestivo es que Tellas, en el proyecto *Archivos* de ese ciclo, invitara a personas anónimas a ubicarse en el “*Umbral Mínimo de Ficción*, la zona en la que la realidad empieza a hacer teatro”¹⁸ para construir

¹⁴ Por ejemplo, *La indagación* de Weiss, 1965, que hace oír al público los testimonios del Juicio de Núremberg de los carceleros e involucrados en los campos de exterminio nazis o, más reciente en Chile, *Cuerpo*, 1995, dirección de Rodrigo Pérez, en que actores y bailarines componen desde sus cuerpos los testimonios de las víctimas de derechos humanos consignados en el *Informe Rettig* tras la caída de la dictadura de Pinochet.

¹⁵ Pina Bausch lo desarrolla magistralmente en su danza-teatro, desde ejercicios con base autobiográfica y en vínculos intersubjetivos de sus bailarines, a veces exhibiendo objetos personales como recurso de memoria.

¹⁶ El monólogo autobiográfico *Il stupro* de Franca Rame, 1975, acerca de cómo fue violada y torturada por un grupo de neonazis en Italia en 1973, remeció al teatro y a su público occidental y, en su gira, al argentino; en Chile, en *El padre*, dirección de R. Pérez, 2006, cada actor tiene un momento en que realiza un relato de memoria respecto a su propio padre apoyado por coreografías, por sonidos y proyecciones visuales.

¹⁷ J. Graham-Jones, “Lo real no siempre se rehace de la misma manera”, *Apuntes de Teatro*, no. 138 (2013): 57.

¹⁸ A. Pauls, “Kidnapping Reality: An Interview with Vivi Tellas”, en *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, ed. C. Martin (Londres: Palgrave Macmillan, 2010), 218.

colectivamente “una dramaturgia minuciosa basada en sus biografías y sus mundos”.¹⁹ Lo minucioso: el detalle y el detalle del detalle, modo neobarroco de construir microhistorias en esta era posmoderna de literaturas referenciales a partir de una epistemología del corte —que Calabrese denomina *del asesino*— y del fragmento o del *detective*.²⁰ Componer discursos por detalles implica hacer aparecer la relación del sujeto con aquello que corta, que puede ser otro objeto o el sí mismo tornado en objeto de corte o herida del *yo-aquí-ahora*, configurando la materialidad que soporta al relato como simulacro de comunicación.²¹ Trabajar con procedimientos que emancipan una parte de su tejido responde al descrédito de los grandes relatos; no se quiere ofrecer al todo como sistema cerrado, sino que se valora lo concreto en estrecho roce con lo real. De aquí que “la credibilidad (del relato autobiográfico) resulta una cuestión pragmática”²² que, entre otros recursos y fuentes, conduce al archivo. La estrategia de Tellas era que “personas reales . . . cuentan sus vidas a través de testimonios, cartas y una variedad de otros materiales [en] una amalgama de autobiografías, biografías y documental”.²³ Arias hibrida ambos proyectos: *Biodrama* y *Archivo*, y potencia este último con su laboratorio de producción de (pos)memoria con actores profesionales. Vale recurrir al concepto de dramaturgia del actor y la actriz (Pavis) cuyo rico repertorio de memorias profesionales y cotidianas potencian en ellos una dramaturgia del cuerpo en interfaz entre lo real y la ficción. En efecto, ese

¹⁹ Brownell en Graham-Jones, “Lo real no siempre se rehace de la misma manera”, 61.

²⁰ O. Calabrese, *La era neobarroca* (Madrid: Cátedra, 1999), 86.

²¹ O. Calabrese, *La era neobarroca*, 86-8.

²² B. Trastoy, “La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo” (documento de trabajo, Artea, Investigación y Creación Escénica, Facultad de Bellas Artes Universidad Castilla – La Mancha, Cuenca), 1.

²³ Hernández en Graham-Jones, “Lo real no siempre se rehace de la misma manera”, 61.

colectivo treintañero de Arias aprovecha la riquísima tradición argentina de la improvisación en este delicado giro del ser y estar en escena: “La improvisación no es un juego, no es un acercarse a la escena, sino el intento de observar lo teatral en la materia estrictamente escénica: el tiempo y el espacio narrado en los cuerpos de los actores”.²⁴

Esta interpenetración entre construcción de memoria y de acontecimiento teatral se produce al momento de ir constituyendo y operando el archivo como lugar de emergencia de la memoria, el cuerpo perceptivo y expresivo del sujeto de memoria/actor o actriz, lo que conduce al concepto de *cuerpo como archivo*: usar el documento “supone la consideración de que por sí mismo el documento, como los hechos, habla (mímesis). Derivado de esto último está la idea de testimonio, testigo, memoria, etc. en tanto que el individuo es también un documento”,²⁵ lo que permite comprender cabalmente a Tellas cuando considera “tanto a los biodramas como a los archivos” como “archivos vivos”.²⁶ Lo anterior me lleva a repensar el planteamiento de Verzero que “la escritura del *yo* del actor/performer es el dispositivo principal mediante el cual la obra de Lola Arias transita en los bordes de lo íntimo y lo colectivo, de lo real y la ficción”. ¿Habría un dejo de logocentrismo en el término “*escritura del yo*” y una retórica de la *performance* al radicar en el actor/*performer* el trabajo de producción de dicha escritura en el acontecimiento escénico? ¿Qué elementos de la tradición teatral posmoderna y de sus poéticas emergentes complejizan el concepto autogenerativo de *performance*? Invito a poner la mirada en Lola Arias, poeta, cuentista, cantautora, partícipe de grupos interdisciplinarios

²⁴ R. Bartis, *Cancha con niebla* (Buenos Aires: Atuel, 2003).

²⁵ C. de Vicente, “El teatro de la realidad: once notas sobre el teatro documento”, *Revista Artescena*, no. 2 (2016): 39.

²⁶ Graham-Jones, “Lo real no siempre se rehace de la misma manera”, 61.

y multimediales en Argentina y de trabajo colaborativo con miembros del colectivo suizo Rimini Protokoll. Arias firma como directora y también como dramaturga única de la obra: lejos de la creación colectiva de los 60 y 70 en la que los actores tienen el dominio textual y escénico de su producción, ella transcribe “minuciosamente” la oralidad de cada actor y la corta, fragmenta y reordena —al modo de un dramaturgista de teatro *verbatim* que trabaja sobre archivos sonoros de relatos (auto)biográficos de terceras personas—, y la teje en partituras escénicas de alta complejidad. Así las emergencias corporizadas de los actores-archivos entran a una máquina de procesamiento y edición en un *remake* de segundo grado en el que participa un numeroso equipo de diseño de arte medial: la enacción de los actores es ahora reenacción en una rítmica multimedial extraordinariamente precisa de sonidos, luz, cuerpos objetuales y actorales, duplicación virtual de los anteriores pregrabados o grabados en tiempo real, etc. Aquí, creo, se construye la pragmática de la credibilidad de lo “real” a que alude Beatriz Trastoy: el espectáculo que así acontece opera con la lógica del detalle minucioso: una proyección en gran pantalla del detalle de los dedos del actor mientras sostiene una pequeña foto que logramos ver también en detalle en un corte del cuerpo del actor al cortar al objeto, procedimiento que tiende a la producción de afectos y efectos en el espectador, permitiéndole atisbar multisensorial y multimedialmente las intimidades de los actores, ellas mismas corporalmente afectadas y rebosantes de cruda historicidad argentina. Esa producción de (pos)memoria deviene teatro estética, política y comercialmente eficaz.²⁷

Mi vida después despliega un dominio del oficio del teatro, del cine y del videoarte realista asentado en un “teatro a

²⁷ De Marinis, *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II* (Buenos Aires: Galerna, 2005), 62.

la italiana” de espacios delimitados escena/público aunque también, y como bisagra hacia los otros textos de este capítulo, participa en el teatro “de retorno a lo real”. ¿Cuál “real” aparece acá, siendo que las vanguardias han explorado tendencias antilusionistas en poéticas tan diferentes como recorre Sánchez en su libro homónimo —Piscator, Brecht, Artaud, Grotowski, Kantor, García, Castelucci— según los modos (o no) de construir y salir de la ficción, de concebir y constituir objetos, sonidos y cuerpos performativos? ¿Habría filiaciones de Arias con algunas de estas vertientes y con qué descálces? Iluminar este aspecto sería una contribución —en términos semióticos— a la teatrología de construcción performativa de este productivo modo de memoria en nuestro teatro latinoamericano.

Otra arista de este modelo es que la revuelta que provoca esta palabra-cuerpo que quiebra relatos domesticados por la repetición, la negación o el silencio desestabiliza a los actores y los lleva a modificar sus vidas, incluso ejecutando acciones ante la justicia del país cuyas cortes reconocen la validez de sus cuerpos-documentos teatrales como prueba legítima de lo declarado.²⁸ Esta arista confirma lo político en el teatro de hoy como construcción de subjetividades que intersecan esferas que hacen fluir en sus participantes su identidad reformulada, su cualidad de actores, su agencia social y su ciudadanía.

Ileana Diéguez, por su parte, en su “El arte de dar forma a la ausencia”, nos da acceso de modo muy fino a procesos íntimos de una artista en larga elaboración de retículas de posmemorias, los que en *Mi vida después* permanecen entre-dichos. Es que Tamara Cubas, artista uruguaya a la que nos acerca Diéguez, lleva ya diez años componiendo una variedad

²⁸ Graham-Jones, “Lo real no siempre se rehace de la misma manera”, II.

de acciones de arte que la involucran profundamente en cuanto buscan copar el hueco dejado en ella por la ausencia de su tío paterno, Omar, detenido-desaparecido del que no tiene memorias personales. Cada nuevo proceso abre interrogantes en ella y traza posibilidades de expansión en medio de hiatos de silencio autorreflexivo, de modo que sus siguientes elaboraciones se van urdiendo con otros sujetos en situación postraumática equivalente, posibilitando que todos y cada uno vayan tejiendo perpleja, dolorosa y colectivamente en esas acciones sus propias elaboraciones. El fallo del arte, nos dice Diéguez, es también el acicate a seguir, seguir, seguir... En este caso, no así en el periodo de funciones de *Mi vida después*, es posible utilizar el término “performativo” en su más estricto sentido: el de arriesgar cada vez que se ejecuta un nuevo acto una pluralidad de corporalidades, vínculos, afectos, lugares del constituirse, de movilizar(se) en progresivas ampliaciones intersubjetivas y ciudadanas, sin que Cubas haya anticipado cuán diversas y multimediales serían sus realizaciones.

Diéguez reflexiona la experiencia de Tamara Cubas también como la de una artista que trabaja desde el lugar de “prójimo privilegiado”,²⁹ a quien, ante la imposibilidad del retorno a lo real del desaparecido, solo queda enfrentar su Real como fantasma y convocarlo mediante la “traslación de la prueba al documento, del testimonio a la representación”.³⁰ En Cubas, tanto documento como representación circulan reiteradamente en y hacia el archivo. Son piezas sueltas al inicio:³¹ la hierre el agujero de otra bala, el *punctum* barthesiano del

²⁹ Ese que tiene acceso, a menudo por vínculos familiares, a información, materiales, testigos, huellas y vestigios de quien deja un vacío por una muerte violenta negada y encubierta por sus perpetradores. Ver P. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Madrid: Trotta, 2003), 172.

³⁰ L. Quílez, “Hacia una teoría de la posmemoria: reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”, *Historiografías*, no. 8 (2011): 60.

³¹ La golpean apenas dos fotografías desde el muy escuálido archivo familiar disgregado y perdido en diásporas y borraduras de huellas en la lucha política.

detalle en la fotografía familiar que hace repentinamente presente, en un destello de memoria afectiva, al amado ausente, reauratizando lo que la reproducción mecánica de su imagen había eclipsado. Quílez destaca con Hirsch³² el potencial de fotografías familiares para gatillar procesos de elaboración de traumas irrepresentables: “el poder de las imágenes en un tipo de narrativas en las que el ‘aura simbólica’ que las envuelve hace posible la conexión entre pasado y presente, entre la memoria del superviviente y la posmemoria del hijo”³³ o sobrina, en este caso. Diéguez nos cautiva al acompañar el proceso de Tamara de ir a rodear lentamente el hueco dejado por el cuerpo de su tío,³⁴ en procedimientos de sustitución y desplazamiento de ese cuerpo esquivo, de relleno y dibujo de figuras sin rostro que representan al tío con un patrón serialmente doloroso de detenido-desaparecido.³⁵

Siendo Cubas artista de danza contemporánea, y consciente del hiato generacional que busca suturar, su aproximación coincide con quienes atraviesan esos áridos y esquivos lugares de conexión con ese *otro* espectral y familiar a la vez: crea, en un fuerte trabajo consigo misma primero, una ontología mimética de la memoria imposible, “memoria indirecta e hipermediada del pasado que, a diferencia del acto rememorativo . . . cuestiona el pasado, inscribiéndolo en provocadores artefactos culturales que se presentan como

³² En “Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory”, *Discourse* 15, no. 2 (1992-1993): 8.

³³ L. Quílez, “Hacia una teoría de la posmemoria”, 62.

³⁴ Las fotografías no son del tío, son de ella misma de muy niña con su tía, haciéndole ver a la tía que estuvo ausente cuando prometió visitarla. Este fracaso del encuentro tía-sobrina lo proyectó a la frustración no advertida hasta entonces, treinta y tantos años después, por la misma imposibilidad jamás subsanada: de estar en un mismo tiempo-espacio con el hermano de la tía y hermano de su padre: Omar Cubas.

³⁵ El otro detonante para Tamara fue saber que activistas de derechos humanos en Buenos Aires habían nominado como Omar Cubas, en alusión a su tío, una “silueta” que representaba el espacio delineado pero hueco de un ser humano: de los detenidos desaparecidos por las dictaduras militares del Río de la Plata.

obras en continua transformación”.³⁶ Estos artistas se centran, según Young citado por Quílez, “en las maneras en que descubrieron aquella experiencia traumática y en cómo esta ha influenciado en sus vidas . . . esta generación necesita imprimir su historia personal en su intento por evocar la de sus antecesores”.³⁷ Para ello, Tamara intenta comprender desde su propio cuerpo autoviolentado por cuatro años, en intentos imposibles, la experiencia de los cuerpos derribados por la violencia y la muerte, deviniendo su acto poético de metáfora y metonimia semiótica en sacrificial, en ofrenda y autorregeneración psíquica e identitaria. La serie *Caídas* ocurre en andares solitarios pero su registro fotográfico los convierte en obra pública:³⁸ la cantidad de caídas y de fotografías expuestas posee intención indicial que incluye pero también escapa la particularidad de la motivación biográfica para volver a constituir silueta de todos y de ningún rostro, de todos y ningún cuerpo vivo restaurado desde su caída fatal. La serie se configura con las normas del arte museal, con curador que selecciona y organiza visualmente en espacios de exhibición que vinculan a la muestra con otras poéticas de la memoria. De esa articulación vuelven las fotografías a su discontinuidad al interior del archivo de Tamara y quedan disponibles a otras intervenciones curatoriales, a otras construcciones de imagen, a ser intervenidas y mixturadas en otras plataformas creativas y de exhibición.

Serán luego su propio padre y la tía, hermanos de Omar Cubas, la sobrina, testigos, amistades, miembros de grupos activistas quienes irán incorporándose a las derivas de acciones

³⁶ L. Quílez, “Hacia una teoría de la posmemoria”, 67.

³⁷ En “Hacia una teoría de la posmemoria”, 63.

³⁸ Inicia su proceso con el mencionado *punctum* de su propia fotografía de infancia reenviada a ella por una tía para desde allí generar un cuerpo de fotografías también de sí misma en la derrota de la contorsión obsesiva, en la fragilidad expuesta de la desnudez para invocar una homologación imposible con la escena clausurada.

corporales y de relato realizados en espacios ciudadanos, construyendo archivo de memoria con diferentes mediaciones tecnológicas,³⁹ siempre en contigüidad con sus cuerpos afectados por sus acciones de evocación y autoconstrucción identitaria.⁴⁰ La flexibilidad del trabajo de arte realizado desde este concepto de archivo-cuerpo documento y documental, cuerpo testimonial y testimoniante —testimoniar, nos dice Diéguez, “puede ser enunciar, dar un cuerpo y un lugar. Aun cuando sea cuerpo de palabras, cuerpo espectral de la imagen, cuerpo de afectos y deseos”— de testigos de la vida de los Cubas y de quienes confluyen a ellos por la sensibilidad de las equivalencias es resistente a la fijación y a una autoría individual. Este accionar de Cubas, me parece, requiere reconceptualizar sus procesos; según De Vicente, se trataría de la producción de un *sujeto documental* (no testimonial):

es alguien cuya experiencia se ha hecho histórica, el sujeto barrado (sujeto atravesado por una falta, la de sí mismo) debe ser restituido en otra relación con la *catexis social* que lo ha producido como tal sujeto, dando cuenta de la energía psíquica vinculada a determinadas representaciones del cuerpo. . . . El testimonio de *lo que me ha pasado* (teatro de la memoria), la transparencia del relato (en psicología), está en relación con lo testimonial. El relato de *lo que me ha hecho (construido) a mí* está en relación con el documento. Y eso

³⁹ Documentos gráficos, sonoros, escritos con diferentes tipos de trazos sobre distintas materias: textiles, pizarrones, papeles, fotografía, cine, video, medios sonoros, instalaciones.

⁴⁰ Acciones sencillas e íntimas: una frase de cada familiar que, elaborada desde un mismo principio, resulta en serie, o una misma palabra extraordinariamente significativa por ser soportada corporalmente por una única persona que la puede enunciar de ese modo dentro de la estructura lingüística del parentesco (Lévi Strauss), irá cambiando de soporte material en una deriva que cada vez la convierte en otra experiencia de “pretérito presente”, en palabras de A. Huyssen, *En busca del tiempo futuro: cultura y memoria en tiempos de globalización* (México: FCE, 2002), 13.

en todos los niveles: relacional (en tanto que somos seres colectivos) y políticos (*The Big Project*). El teatro de la memoria es al teatro documento lo que el teatro social es al teatro político.⁴¹

Esa cualidad expansiva de Cubas en cuanto sujeto documental traspasa fronteras, porque “allí donde el mapa corta, el relato atraviesa”.⁴² Y descubrimos en Diéguez también a un “prójimo privilegiado”, ya que ella es la curadora de Cubas en su último cruce de fronteras hacia México, donde ambas realizan otra (re)vuelta al archivo de Tamara para articularlo con violencias políticas y duelos equivalentes de México. En un nuevo desvío a lo alegórico político, en acción ciudadana citada, (re)citada recompuesta en sus modos y contextos realizan, junto a familiares de mexicanos cuyos cuerpos no tienen lugar, la *performance* colectiva de romper, mediante rabioso *horadamiento* de sus suelos y de su geografía, la cuidada estética minimalista de la galería de arte para exhumar restos, huesos, cuerpos rotos del no-olvido y producir el espacio del no-espacio de la sepultura. El arco que esta producción tensa es impulsar hacia el futuro la flecha de la (pos) memoria o, como lo pone Diéguez, “la posibilidad de hablar para otros tiempos en los regímenes del espacio poético”. Esto nos permite inscribir lo tratado hasta acá en un tiempo no en aceleración utópica al futuro sino de “fabricación de un número siempre mayor de memorias colectivas” en la idea de que la historia se escriba “mucho más que hacia adelante, bajo la presión de estas memorias”.⁴³ Aun cuando tengan como primer impulso una herida personal, los procesamientos

⁴¹ De Vicente, “El teatro de la realidad”, 43.

⁴² M. de Certeau, *The practice of everyday life* (Berkeley: University of California Press, 1984).

⁴³ Le Goff citado en L. Quílez, “Hacia una teoría de la posmemoria”, 59.

y materializaciones constructivas de estas las ponen en el terreno de lo *historificado*: “La memoria —que es experiencia del individuo— constituye una especie de ‘recapitulación ontogenética’ de los diversos modos de ser históricos. . . . Allí reside su valor suprapersonal, su índole pública”.⁴⁴

Bisagra 3: irrupciones, cruzar biopolíticas con espacio-tiempos ciudadanos

Esta tercera bisagra, cercana a nuestro hoy, aúna a todos los colaboradores de este capítulo quienes centran sus exploraciones en las performatividades que, intersectando espacios de la ciudad, construyen ciudadanía crítica, participativa, mediante trabajos de memoria. Proaño-Gómez en “Teatralidades plurales, espacio, política y memoria: intervención ciudadana en la ciudad de Buenos Aires” ofrece hitos de teatro barrial democrático —notable es su cartografía de Cruzavías—, cuyas innovadoras prácticas alternativas a lo neoliberal empoderan a sus participantes en diferentes ámbitos de construcción de sí y de su entorno, generando, como conceptualiza Proaño-Gómez, auténticos *existenciaríos* o “nuevos modos de habitar el mundo” y de entender y confrontar las instituciones.

Sin embargo, lo que aúna a Verzero, Proaño-Gómez y Barría es su énfasis en performatividades que irrumpen en el corazón de las urbes del Cono Sur con acciones colectivas perturbadoras de sus flujos cotidianos, de sus automatismos de no-lugar, de sus encubrimientos, como otrora lo realizara la Organización Negra (1984-1992) o el Periférico de Objetos en Buenos Aires y, aun hoy, el Teatro da Vertigem de Brazil. La tercera bisagra operada por Verzero nos conduce a *Relato situado* (2016) de la Compañía Funciones Patrióticas, que ellos

⁴⁴ P. Virno, *El recuerdo presente*, 13.

califican, con Debord, como una “deriva a pie”. ¿Qué descalce plantean respecto al *paseante* benjaminiano y al *flâneur* de Baudelaire? A estos, el anonimato que les brindaba la gran ciudad los instaba a un vagabundeo libre siguiendo la atracción de la mirada, del ojo atrapado por una vitrina, por una esquina que dobla y serpentea a lo insospechado, o por otro paseante que circula con similar abandono del pragmático caminar burgués. Ese “efecto de naturaleza psicogeográfica” y “comportamiento lúdico-constructivo” (en palabras de Debord) fue el ideal de esos artistas, intelectuales, *dandys* y bohemios de la pre y entreguerras europea. *Relato situado*, sin embargo, escoge un espacio preciso para el deambular: uno en el que han ocurrido violaciones a los derechos humanos. No convocan a la clásica “visita guiada” por un testigo o víctima ni realizan allí la *performance* alusiva; en sintonía, creo, con De Certeau, la Compañía Funciones Patrióticas concibe esas coordenadas a recorrer no como *lugar* —cruce estable de tiempo geografía— sino como *espacio* inestable, azaroso, “actuado por el conjunto de movimientos desplegados allí” y efecto de operaciones que lo “temporalizan y hacen funcionar en una unidad polivalente de programas conflictuados o proximidades contractuales”.⁴⁵ Espacio, entonces, que emerge de lo actuado y de lo negociado en él. Esta cualidad performativa del espacio se expresa en que Verzero muta su lugar de enunciación a la primera persona al mapear su deambular en una noche de lluvia y viento en la construcción intersubjetiva de “relatos situados”, junto a otros como ella en desliz entre espectadores/*performers*, atraídos o desorientados por señales y pistas de la compañía que develaban probables presencias espectrales mientras descubrían cómo la vida de la ciudad o los poderes interesados

⁴⁵ M. de Certeau, *The practice of everyday life*, n8 (la traducción es mía).

las ocultaban de la vista y el pensamiento. Experiencia situada y desterritorializada por su dimensión transmedial que insta a cada asistente a producir su propio relato cartografiado en diferentes soportes en red durante y más allá del deambular. Confirma a De Certeau que lo situado es “una intersección densamente transitada . . . la localidad refiere a un itinerario más que designar un punto fijo”.

Un muy potente ejemplo de activación de espacios/tiempos de producción densa de memoria/subjetivación/política lo elabora Proaño-Gómez acerca del grupo bonaerense FACC, Fuerza Artística de Choque Comunicativo, en inspirador complemento del referido Cruzavías. Similar a este, su modo alternativo de producción de obra y de gestión horizontal contesta al neoliberalismo y a la globalización: como guerrilla cultural, no tienen autorías ni dan a conocer sus nombres propios, escabullen los medios de comunicación establecidos, no producen valor mercantil con su obra ni aprovechan espacios ni financiamientos oficiales. No cruzan: rasgan, chocan intempestivamente “espacios abstractos”, esos que, nos dice Proaño-Gómez citando a Lefebvre, “son aparentemente neutros pues ocultan las relaciones que los estructuran”. Provocan así emergencias de inadvertidas pero firmemente enclavadas “trazas y sombras que los diferentes sistemas totalitarios han perpetuado en las democracias contemporáneas”.⁴⁶ Atentos a la coyuntura política del gobierno de Macri, irrumpen en espacios concretos del poder y en sus rituales evidenciando en aguda síntesis conceptual cómo en estos perviven antiguas formas de dominación colonial, manipulación y extorsión económica, política e ideológica, aún afincadas en horror y asesinatos impunes. Con ello, “espacializan la memoria” produciendo

⁴⁶ L. Quílez, “Hacia una teoría de la posmemoria”, 73-4.

un “tiempo-espacio-diferencial” (Lefebvre en Proaño-Gómez) que, en fuertes ráfagas de agencia política, impacta a quienes se ven involucrados en esos espacios activados. Como formula la FACC en entrevista con Proaño-Gómez, “nuestro aliado es el tiempo, la calle y la cantidad de trabajo”. Es desde el cuerpo —sus cuerpos entrenados, rigurosos, arriesgados, producidos como metáforas y alegorías de ultrarrealidad y metarrealidad— que articulan su accionar.⁴⁷ La palabra en la FACC es un *punctum* condensado que opera como texto de una imagen (corporal) multisémica; engravada en formatos de acciones políticas callejeras (pancartas) y publicitarias (volantes impresos), opera como palabra-jeroglífico desconcertante (por ejemplo, el cartel “Esto (no) es independencia” sobre la acción de *Pila* de cuerpos-cadáveres, en salto de tigre, resuena como un grito de peligro benjaminiano, conectando, en un arco de siglos, variadas capas históricas que converge hacia un hoy denso), incitando a una compleja acción de desciframiento en medio de un estado afectivo impactado por las siniestras y también bellas figuras espectrales que horadan con memorias reprimidas los espacios “neutros”.⁴⁸ En la entrevista, la FACC postula provocar un “grado de tracción directa” en quienes chocan y se involucran con ellos, porque, agrega Proaño-Gómez, “son cuerpos entrenados en transmitir una complejidad de emociones . . . a partir de un hecho que concilie ética, política y estética”.

⁴⁷ Esto en todas las instancias: se organizan en asamblea democrática, pero en ella primero ensayan y se relacionan entre-cuerpos, para luego, en consciencia y experiencia de su corporalidad, discutir y acordar sus programas de acción con un férreo sustento de análisis histórico, político, cultural, comunicativo.

⁴⁸ *Esto no es independencia* o *Pila*, acción transformada luego, con autocita, en *Promotoras*, la que a su vez se engarza con *Acción puente*, son experiencias abismales en su reconfiguración de imaginarios de esperanzas políticas en frustración, violencia y muerte. Lo mismo la aparición de “buitres” —en alusión a los fraudulentos bonos buitres que enajenan bienes del Estado— junto a otras corporizaciones espectrales del horror en *Genocida suelto, performance* que a su vez reconstituye acciones políticas ciudadanas como los *Scratches* a los violadores de derechos humanos.

Sus acciones de arte producen así en los habitantes de la urbe deslizamientos entre lo real/lo Real/lo representacional y, en ese descalce, como elabora Trezise⁴⁹ acerca de Castelluci y la Societàs Raffaello Sanzio, se produciría un “localizar la experiencia de la audiencia en un nivel de realidad material y psíquica” que cuestiona la noción de lo teatral por la “dimensión afectiva que emerge cuando el teatro falla en parecerse a sí mismo”. Estas performatividades de choque afectivo-corporal, al poner los cuerpos de los *performers* en riesgo radical, exponiéndose en toda su valentía y fragilidad en un límite entre la pesadilla y el ensueño de la preservación y la aniquilación de la vida, concibe y opera al “cuerpo del espectador como una forma de conocimiento de archivo . . . siendo este un archivo de ‘sentimientos públicos’” y una formación que sostiene “cargas históricas . . . en y por el cuerpo”.⁵⁰ Trezise propone que estas experiencias que descolocan el saber/sentir del cuerpo-mente remitiéndolo a su *locus* de archivo precultural y cultural construirían “un estado meta-afectivo en el espectador mediante un continuo colapso y reconstrucción de relaciones entre real y falso, entre sensación y espectáculo”.⁵¹ Estado que, en la “sorpresa ontológica” de experimentar al propio ser cognoscente, sería antiempático, un “antídoto a la cooptación sensorial y afectiva de nuestros cuerpos por otras prácticas hegemónicas de ver, mirar y sentir”.

Este es entonces otro eje de conceptualización relevante, ya que hoy, en trabajos de memoria elaborados mediante experiencias teatrales y performativas, se insta a distinguir entre aquellas que producen a públicos simpatéticos y de

⁴⁹ B. Trezise, “Spectatorship that Hurts: Societàs Raffaello Sanzio as Meta-affective Theatre of Memory”, *Theatre Research International* 37, no. 3 (2012): 205-20.

⁵⁰ Cvetkovich y Pellegrini citados en B. Trezise, “Spectatorship that Hurts”, 207.

⁵¹ B. Trezise, “Spectatorship that Hurts”, 207.

identificación comprensiva con el *performer* (¿*Mi vida después?*), empáticos (¿*Tamara Cubas?*) y antiempáticas y de metaafecto (FACC). A lo que apuestan las FACC (en *Puente*, por ejemplo) es a provocar “un tipo de expectación como un modo radical de modo de sentir (*sensationship*) que nos fuerza a sentir el sentimiento y los efectos de verdad que este contiene. Duele: moralmente, emocionalmente y físicamente”.⁵² Y ese pinchazo desliza lo ontológico hacia lo político.

Oportuna teorización, en línea con estas elaboraciones de lo “meta” afectivo y empático, que buscan comprender mejor los procesos de extrañamiento o de doble juego entre estados de inmersión y de descubrirse a sí mismo experimentando afectos, sensaciones, cogniciones, es la que realiza Mauricio Barría en “Emergencias documentales: retorno de la historicidad y de un nuevo teatro político”. Barría reelabora aquí el concepto de teatro político, de modo de contener en él las maneras en que la historicidad que retorna al teatro del Cono Sur y de Chile en esta segunda década del tercer milenio mediante “emergencias documentales” impacta en, provoca y produce *lo político*. Ese remanente de pensar lo político del teatro en sus estructuras de sentido semióticos, como bien apunta Barría, desde las vanguardias ha sido derivado hacia una preocupación por la experiencia *espectatorial* que generan los propios procedimientos constructivos de materialidad poética, o en lo teatral, “la materialidad escénica”.⁵³ La filosofía de las artes ha retomado su dominio y, al concebir la construcción poética como “ente”, ha incursionado en la ontología como su campo constitutivo asociando lo político en el arte a la construcción de subjetividad que su acontecer genera. Puesta la mirada en los procesos *conviviales* y con este corrimiento desde el concepto de “obra” al de acontecer

⁵² B. Trezise, “Spectatorship that Hurts”, 2008.

⁵³ E. Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada, 2011).

de entes organizados como materialidades poéticas, Dubatti repostula que “los procesos de semiotización son el ajuste político del cuerpo poético a la expectación, un ajuste que por otra parte es interno a la *poiesis* en tanto esta genera un espectador implícito”.⁵⁴ El acento, luego, está en el Aristóteles de la *poiesis* o acto productivo del arte, o como cita Barría, en Benjamin, “El [artista] como productor” de metodologías productoras de aparatos de conocimiento. Y ya estamos de nuevo en un terreno que se redespaza desde lo ontológico a lo epistemológico. Lo epistemológico no relativo a qué es lo que la representación, por su modo de constituirse, permite conocer o percibir (“estatuto de la representación”), sino que, siguiendo a Barría, cuáles son sus medios para “provocar una experiencia de aprendizaje sobre la condición histórica que nos determina, que permite una experiencia de transformación ideológica de este sentido histórico”. Al diagnosticar que el teatro de este segundo decenio del siglo XXI, impulsado por descontentos ciudadanos por las marcas de las políticas neoliberales dictatoriales en los llamados gobiernos democráticos, ha retornado explícitamente al campo de lo político, y tras revisar sus principales conceptualizaciones desde Piscator y Brecht al presente, Barría propone entender al teatro político como un “metaaparato epistemológico” reflexivo y autorreflexivo de los/sus mecanismos de producción de saber/conocimiento acerca de la historia y del poder. ¿Sus fuentes principales? El documento, a menudo pesquisado desde archivos de textos e imágenes por su capacidad disruptiva del saber/concebir los procesos históricos y sus instituciones: “El archivo interviene para fracturar la homogeneidad del relato. El documento no como un dato en una cronología, sino como un soporte que permite quebrar lecturas instituidas, crear contextos

⁵⁴ J. Dubatti, *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad* (Buenos Aires: Atuel, 2007), 110.

de interpretación nuevos, triangular las perspectivas (y las fuentes) desde las que se observa una misma obra”.⁵⁵

Archivos a veces dormidos en libros polvorientos que un artista activa para conflictuar la imagen y el saber de quien lo produjo y acerca de quienes lo produjo, evidenciando su modo de contaminar nuestras jerarquías de poder y de validación étnico/social/de clase,⁵⁶ o también, archivos recién desclasificados por el paso del tiempo jurídicamente requerido para ello o porque los poderes que los resguardan pierden la tuición sobre los mismos: “se trata de la lectura de fuentes que estaban dispersas, demoradas en lugares/privados, que han pasado a la institución pública”.⁵⁷ Al igual que en el caso de las posmemorias, son las generaciones de hijos o nietos de las dictaduras y de sus alianzas imperia- listas las que, por su particular situación histórica, podrán trabajar estos “documentos traspuestos”: lo ejemplifica en artes visuales en Chile la serie de Voluspa Jarpa realizada con los archivos censurados y tachados antes de publicarlos de las intervenciones de la CIA en Chile y el Cono Sur en apoyo a las dictaduras en las décadas del 70 y el 80, o en teatro-performance, *No tenemos que preocuparnos por los que vendrán* y *Comisión Ortúzar*, la primera, sustentada en el archivo de la comisión del gobierno de Pinochet que originó el Código Laboral chileno, y la segunda, en el que elaboró la Constitución de la República de 1980 —performance en la que Barría participó—, ambos cuerpos jurídicos aún vigentes.

⁵⁵ A. Giunta, prólogo de *En el principio*, 10.

⁵⁶ Durante la celebración del bicentenario del nacimiento de Darwin, 2009, el Museo de Artes Visuales de Santiago exhibió una instalación que ponía en roce paradójico y crítico a los textos descalificatorios de Darwin respecto a los selk'nam y a su idioma calificados por él como infrahumanos, fuera de la cultura, con audios de archivo en lengua selk'nam e imágenes fotográficas de esta etnia del archivo Gusinde.

⁵⁷ A. Giunta, prólogo de *En el principio*, 12-3.

Las instalaciones visuales y acciones de arte, las teatralidades y *performances* que operan desde el archivo no provocan “El deslizamiento respecto de su relato de origen . . . a partir de la retórica escritural, sino desde la puesta en escena de datos y documentos que fueran la reconfiguración de las narrativas instituidas”.⁵⁸ Me parece iluminador calibrar la sospecha actual respecto a la capacidad del documento de “hablar por sí mismo” al compararla con la confianza de Piscator y de su razón moderna respecto al poder político de su teatro-documento: en su libro *Teatro político* Piscator detalla su *collage* escénico *¡A pesar de todo!*, realizado en 1925 junto a Gasbarra, consistente en “un montaje gigantesco de discursos auténticos, escritos, recortes de periódicos, proclamas, prospectos, fotografías, películas de guerra, de la revolución, de personajes y escenas históricos” que sustentaban su posición materialista histórica como un modo de “probar que esta concepción de la vida, y todo lo que se desprende de ella, es la única valedera para nuestro tiempo”.⁵⁹ En cambio, el “metaaparato epistemológico” propuesto hoy por Barría para el teatro político realizado desde el archivo y el documento convierte al organizador de dicho acto en un investigador/creador constructor de “un aparato epistemológico-performativo” que utiliza metodologías científicas en su manipulación y organización material, es decir, los atraviesa, como dice De Vicente, “por todos los controles estéticos y filosóficos de la sociología y del materialismo histórico”, y más allá de eso ya realizado por Piscator, requiere generar “un *meta-documento* . . . capaz de señalar su ingreso en la cadena discursiva (colonial, feminista, burgués, patriarcal, etc.) y su valor social e ideológico en la misma representación . . . (meta-documento) convertido en un análisis del lugar de enunciación antes que material escénico. Un documento

⁵⁸ A. Giunta, prólogo de *En el principio*, 11.

⁵⁹ E. Piscator, *El teatro político* (Hondarribia: Hiru, 2001), 112.

fronterizo que condense lo mítico, lo racional, lo emocional, lo imaginario”.⁶⁰

El *documento vivo* que producen, en el que son ellos mismos “los artistas [que] trabajan sobre su propia biografía de maneras directas o indirectas, no necesariamente constituyéndose en obras autobiográficas” (Barría) y que hemos estudiado profusamente hasta acá, constituye ese tipo de documento fronterizo híbrido al que alude De Vicente. Y también es el que probablemente da cabida a presencias y saberes del documento-cuerpo que los archivos que privilegian las epistemes occidentales no incluyen. Como se pregunta De Vicente citando a Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*: “¿Dónde hallar el archivo de aquellos de quienes no se quiere consignar nada, aquellos cuya memoria misma, a veces, se quiere matar?”.⁶¹ No serán esos archivos los constituidos por “conjunto de textos”, sino por repertorios de prácticas y *performances* en los que, como refiere Guilroy a propósito de comunidades étnicas y sociales sojuzgadas, la política “se juega, se baila y se actúa, porque las palabras . . . nunca serán suficientes para comunicar lo indecible”.⁶²

⁶⁰ De Vicente, “El teatro de la realidad”, 44.

⁶¹ De Vicente, “El teatro de la realidad”, 29-30.

⁶² D. Conquerwood, “Estudios de performance. Intervenciones e investigación radical”, *Conjunto*, no. 175 (2015): 7.

**CUERPOS SOBRE CUERPOS:
POLÍTICAS DE CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA
RECIENTE EN EL TEATRO ARGENTINO**

Lorena Verzera

El “fin de ciclo” vivido en Argentina en torno a las elecciones de 2015 nos ha provisto de un elocuente marco de situación para la reflexión sobre lo acontecido en el interregno entre la cultura y lo político en las últimas décadas. La construcción de la historia reciente y, específicamente, de la historia de los años 70 y de la última dictadura (1976-1983) constituye una de las problemáticas centrales que la sociedad ha enfrentado y sobre la cual es preciso continuar reflexionando.

Este ensayo se enmarca en una investigación de mayor alcance en la que me he propuesto realizar un estudio diacrónico en el que el teatro militante previo al golpe de Estado de 1976, el teatro bajo dictadura y el teatro de posdictadura que reconstruye esos años (el “teatro sobre memorias de la historia reciente”) confeccionan un entramado que nos ayuda a develar la configuración de subjetividades de cada periodo. En este último aspecto, mi objetivo general consiste en detectar cuáles han sido los pasados construidos en distintos periodos de la democracia, y mediante qué estrategias políticas, estéticas y performáticas esto ha sido llevado a cabo. Para ello, he desarrollado un dispositivo teórico-metodológico a caballo entre los estudios teatrales y los estudios sobre memorias.

En resumidas cuentas, me propongo brindar una periodización del teatro que reconstruye los años 70 y la última dictadura, es decir, del teatro que he llamado “teatro sobre memorias de la historia reciente”. Presentaré previamente una

breve aproximación a las coyunturas políticas en sus relaciones con la última dictadura, expondré luego la periodización en cuestión y, finalmente, analizaré tres obras fundamentales en la construcción de memorias en el teatro del siglo XXI, es decir, piezas paradigmáticas de la última de las etapas planteadas en la periodización: *Los murmullos*, de Luis Cano, con dirección de Emilio García Wehbi, 2002; *Mi vida después*, de Lola Arias, 2009, y *Relato situado: una topografía de la memoria*, Compañía Funciones Patrióticas, 2016. En esta ocasión me abocaré al estudio en profundidad de la última de las etapas de construcción de memorias, puesto que la preponderancia de la transformación política de los últimos años nos convoca a reflexionar y debatir sobre nuestra propia construcción de subjetividades.

La última dictadura a lo largo de la posdictadura

En Argentina, la apertura democrática se dio con la victoria de la Unión Cívica Radical, que llegó al gobierno en diciembre de 1983 con Raúl Alfonsín como presidente hasta 1989, implantando una socialdemocracia en términos políticos. En lo que respecta a los DD. HH., durante ese gobierno se creó la Conadep (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), que desarrolló su trabajo de investigación durante nueve meses y presentó un informe final. El informe de la Conadep fue entregado al presidente el 20 de septiembre de 1984. Allí se establece oficialmente la existencia de 8960 detenidos-desaparecidos, según denuncias comprobadas, y se expresa la posibilidad de que la cifra sea mayor. Asimismo, se deja constancia de la existencia de 340 centros de detención. El informe en su forma de libro se tituló *Nunca más*¹ y

¹ *Nunca más: informe de la comisión nacional sobre la desaparición de personas*, conocido también como el *Informe Sabato*, pues fue el escritor Ernesto Sabato quien presidió la comisión que entregó dicho informe al presidente Alfonsín.

se presentó el 28 de noviembre de ese año en el Teatro San Martín, la sala teatral oficial de la ciudad de Buenos Aires.

La frase que le dio título al informe sería luego pronunciada por el fiscal Julio César Strassera como cierre de su alegato en el Juicio a las Juntas Militares (1985), y se convirtió en referente para la sociedad en general. En el Juicio a las Juntas se condenó a los altos mandos de las Fuerzas Armadas que operaron en la dictadura. Posteriormente, se dictaron las leyes de Punto Final (1986), que establecía el fin de las acciones judiciales, y de Obediencia Debida (1987), mediante la cual se eximía de acusación a los militares de rango inferior a coronel por considerarse que actuaron obedeciendo órdenes.

En medio de una profunda crisis económica, Alfonsín adelantó el llamado a elecciones, que tuvieron lugar en mayo de 1989, algunos meses antes de lo previsto. Durante la década de los 90, Argentina integró el contexto neoliberal con dos presidencias consecutivas de Carlos Menem (1989-1995, 1995-2001). Entre las primeras medidas de gobierno (1989-1990) se encuentran los indultos a los militares de alto rango que habían sido condenados por delitos de lesa humanidad pocos años antes.

A fines de 2001 Argentina cayó en una crisis económica y social. Ese año finalizó con el recambio de varios presidentes, acuerdos y negociaciones mediante las cuales en 2002 se llamó a elecciones y ganó una coalición de reciente formación, el Frente para la Victoria, que llevó adelante políticas de centro-izquierda de gran impacto en la región.

Entre 2003 y 2015, entonces, gobernó el Frente para la Victoria con las presidencias de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2011, 2011-2015). La revisión de los pasados años 70 ocupó un lugar central en las agendas oficiales de estos gobiernos y el clima de época en general iluminó y legitimó las elaboraciones colectivas del trauma.

En 2003 se derogaron las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. El 24 de marzo de 2004, día del aniversario del golpe de Estado, el gobierno anunció la creación del Espacio de Memoria y DD. HH. (ex-Esma), en el predio de la Escuela de Mecánica de la Armada, que fue el mayor centro clandestino de detención durante la dictadura. El 20 de noviembre de 2007, la Nación y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires firmaron el convenio de creación del Ente Público Interjurisdiccional Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos que tiene a su cargo la administración del predio. El día 7 de ese mismo mes se había inaugurado el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en el Parque de la Memoria.

Durante esos años la construcción de la historia reciente, la consumación de los juicios a los represores y la restitución de los derechos a sobrevivientes y familiares de desaparecidos ocupó un lugar privilegiado en la agenda oficial, contribuyendo a una narrativa oficial del trauma y a la vanguardia de los países vecinos en esta materia. Las elaboraciones del trauma han sido prolíferas y fecundas, con diversos tipos de instrumentalización. El proceso político liderado por el kirchnerismo en Argentina se vería reforzado por el alcance regional.

Esos años estuvieron signados por un proceso de distribución de la riqueza que, no sin problemas, potenció el rol del Estado a través de planes, subsidios, nacionalización de las empresas de servicios que habían sido privatizadas en los años 90, con reivindicación de los derechos de los trabajadores, de las luchas por los DD. HH. y, en materia específicamente académica y cultural, con un fuerte apoyo a las universidades (con creación de universidades públicas, líneas de proyectos, subsidios y convenios, etc.) y a la investigación (por ejemplo, con la creación de un Ministerio de Ciencia y Técnica). Este “progresismo” en sintonía con otros países de la región tuvo

sus problemas, sobre todo hacia los últimos años de gestión, pero su posición de centro, “populista” (ya sea en el sentido positivo que Ernesto Laclau da al término o en el sentido negativo que sobre él depositan posicionamientos de derecha), era una carta de juego puesta sobre la mesa.

El año 2015 fue un año electoral. El Frente para la Victoria perdió las elecciones nacionales y desde diciembre de ese año gobierna la coalición de partidos políticos denominada Cambiemos, de espíritu liberal, encabezada por el Pro, con Mauricio Macri como presidente. Macri fue Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en los dos periodos inmediatamente anteriores (2007-2011, 2011-2015) y proviene del mundo empresarial. Fue también presidente del club de fútbol Boca Juniors (2005-2008). En 2015, el Pro ganó también la provincia de Buenos Aires, bastión simbólico de posesión de poder y provincia con mayor cantidad de habitantes del país, y la capital del país, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Con un discurso que remite a los proferidos por las derechas dictatoriales del siglo XX, tanto en ciertas estrategias argumentativas como en el empleo de algunos campos semánticos, el oficialismo llegó al poder argumentando que la nación se encontraba en *default* debido al vaciamiento generado por la gestión anterior y que solo con el “sacrificio” de los ciudadanos se podría llevar adelante un proceso de “sanación” que llevara a la “normalización” de la nación y a la “unidad” de todos los argentinos.² Esto preludiva la abrupta implementación de un programa de ajuste que se publicitaba como la opción “gradualista” frente a la de “*shock*”, y que comenzó con la quita de retenciones al agro y a las empresas mineras, la generación de deuda con el FMI y la apertura a las importaciones, con una inflación del 40 % en

² Ver L. Proaño-Gómez, *Poética, política y ruptura: Argentina 1966-73* (Buenos Aires: Atuel, 2002).

el primer año. El programa político necesitaba generar una recesión que frenara el proceso inflacionario, y para ello se imponía la generación de desempleo, que los sectores bajos y medios redujeran o se vieran directamente imposibilitados de consumir y acceder a bienes culturales. El gasto público se redujo a través del despido de miles de empleados, la quita de subsidios y otras medidas de ajuste. La merma en la producción, por su parte, llevó a la pérdida de puestos de trabajo en el sector privado. Así, el alza de tarifas en los servicios y en el transporte colaboró en la veloz reducción del consumo, y ante el temor de la pérdida de empleo, la discusión de salarios se corrió hacia la aceptación por parte de los asalariados de lo ofrecido por los empleadores.

Esta es la coyuntura política en la que se inserta nuestro trabajo como estudiosos de la historia teatral reciente, que nos convoca a reflexionar sobre cuáles han sido los procesos de construcción de memorias y a debatir sobre cómo continuaremos pensando nuestro pasado reciente.

Periodización del teatro de memorias sobre la historia reciente

En Argentina, la intelectualidad ha reflexionado en torno a los años 70 en tres grandes momentos: 1) durante los primeros años de la democracia iniciada en 1983; 2) desde la segunda mitad de los 90, en dialéctica con transformaciones en la subjetividad ocurridas en el marco de la declinación del neoliberalismo; 3) a partir del primer lustro de los 2000, acompañado por el auspicio de políticas progresistas en la región.

En este contexto cultural se inserta el campo teatral que, si bien forma parte de esas tendencias, denota especificidades, con los siguientes momentos de expresión de elaboraciones del trauma:

1. Durante los primeros años de democracia. Argentina cuenta con pocas manifestaciones, pero el periodo está integrado por obras modélicas como la argentina *Potestad*, de Eduardo Pavlovsky, 1985.
2. Un segundo momento, mucho más prolífico en cantidad de obras y en la búsqueda de lenguajes estéticos sobre el trauma, comenzaría en el segundo lustro de los 90 (con la escritura de *Los murmullos*, de Luis Cano, en 1998, como caso paradigmático).
3. El teatro sobre el trauma se multiplica desde 2002, con el estreno de *Los murmullos*, con dirección de Emilio García Wehbi, en el teatro oficial San Martín, y se produce una explosión hacia 2008-2009 (con *Mi vida después*, de Lola Arias, 2009, en el teatro oficial Sarmiento, como caso paradigmático), y un exponencial crecimiento hasta 2015. Este último periodo incluye el cuadragésimo aniversario de los golpes de Estado en 2016, por lo que en esos años el estreno, reestreno y reposición de obras sobre la dictadura se potencian. Entre ellas, se destaca *Relato situado: una topografía de la memoria*, de la Compañía Funciones Patrióticas, 2016.

Tercera etapa en la construcción teatral de la historia reciente

LOS MURMULLOS, DE LUIS CANO, CON
DIRECCIÓN DE EMILIO GARCÍA WEHBI, 2002

Escrita en 1998, estrenada en 2002 en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín, articula la transición de la segunda a la tercera etapa en la construcción de memorias sobre la historia reciente. Inaugura maneras de reconstruir los años de la militancia y de la dictadura que involucran la crítica del hijo a su padre desaparecido, y con ello, el corrimiento de la

imagen del desaparecido como héroe hacia su construcción como sujeto social en el cruce del orden de lo privado y lo público. En la obra se ponen en escena procedimientos innovadores para la problematización de la historia reciente, como la hibridación de personajes, la alteración o superposición temporal, la ruptura de géneros (en sentido sexual, pero también teatral), etc.

El texto fue escrito en un contexto de declive del neoliberalismo en los años 90 y se estrenó en el año en que había estallado la “crisis del 2001” en la Argentina. Todo esto repercute en los sentidos que la obra despliega y, sobre todo, en la apelación al espectador.

El eje central de la pieza gira en torno a la búsqueda de identidad del hijo de un muerto por la represión de la última dictadura militar y el encuentro imposible con su padre.

Un espacio escénico estallado, compuesto por múltiples fragmentos superpuestos, en el que se manipulan objetos y se juega entre luces y sombras a la manera expresionista, consigue crear una atmósfera agobiante. El tiempo, también discontinuo, contribuye a la constitución de un cronotopo que apela al trabajo del espectador para la aleación de los elementos dramáticos en un todo orgánico. Por medio de tensiones y distensiones se consigue llevar adelante un ritmo vivo, por momentos vertiginoso y, a la vez, repleto de silencios productivos. Un montaje sonoro de citas replica el modo fragmentario, disruptivo y abierto con que se trabaja en el orden de lo visual.

En ese sentido, la escenografía —a cargo de Norberto Laino— se erige como uno de los soportes principales de la pieza. Un espacio completamente en ruinas, con un techo apuntalado que sobrepasa los límites del escenario extendiéndose por sobre la platea, goteras y cúmulos de agua que provienen de la extraescena, desde donde los personajes

aparecen y desaparecen, en el sótano del teatro oficial es, según el autor, “un acierto político”.³

La pieza finaliza con un parlamento, a cargo del autor, que sube a escena y actúa de autor. Luis Cano se acerca a un atril en proscenio y lee:

Esta obra es de la Argentina y se habla mal de todo lo que hay. . . . Ustedes los aquí presentes pueden tomar de ella la cantidad de Argentina que les alcance. Si no se entiende, bueno, nunca las cosas en la Argentina fueron claras. Si les gusta bien y si no qué importa y a quién. Podemos leer también Infierno cada vez que se diga Argentina / igualmente vale. Todo esto de lo que hablamos no sabemos / no lo entendemos. Y sin embargo hablamos como Hipócritas / heridos en la frente en el malentendido. . . . Hacemos esta obra de la que esperamos algo pero no somos capaces de nada. Caemos tan abajo como podemos. Muy preferible entonces un teatro de réplicas lo suficientemente mediocre como para obtener un éxito inmediato. Sin cuerpos sin muerte. . . . Porque el que habla destruye.

La obra finaliza de esta manera en la impotencia, en una impotencia murmurada, dicha, gritada por voces desmesuradas, silenciadas por una violencia también desmesurada. Pero el gesto no es nihilista: la imposibilidad de armar el rompecabezas de la historia no es ontológica, sino que la clave está resguardada por poderes siniestros. La pieza coloca la decisión de buscar resquicios y reconstruir la memoria en el lugar de expectación. *Los murmullos* inaugura un siglo en el que el pasado ya no es algo dado, sino que permanece abierto y, por ende, permeable para ser construido una y otra vez.

³ Luis Cano en una entrevista realizada por mí, Buenos Aires, 6 de julio de 2002.

MI VIDA DESPUÉS, LOLA ARIAS, 2009

La transformación en materia de política de derechos humanos instalada desde el kirchnerismo a partir de 2003 encontrará eco en las prácticas culturales. A partir del gobierno de Néstor Kirchner se comienza a instalar la idea de “revisión de la historia” en la agenda oficial y esto, de alguna manera, operaría legitimando las prácticas culturales al respecto. En 2003 el Congreso sancionó la nulidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, y en marzo de 2004, como gesto emblemático, el presidente mandó descolgar los cuadros de exdictadores de la Casa Rosada.

Ya comenzada la primera década del siglo XXI, las producciones teatrales que de algún modo reconstruían la historia de los años 70 no se daban aún con regularidad y, en su mayoría, construían relatos épicos o míticos, mientras que en otras disciplinas, como la fotografía o el cine, ocupaba el centro de las realizaciones y comenzaba a presentarse una figura del militante o del detenido-desaparecido como sujeto social, susceptible, entonces, de ser cuestionado. Esta transformación de la figura del militante se vería en el teatro con frecuencia un poco después.

Mi vida después, de Lola Arias (2009), también se estrenó en el teatro oficial, en este caso, en el Teatro Sarmiento, que forma parte del Complejo San Martín. Constituye la pieza paradigmática del último de los periodos mencionados. Al tiempo que potencia algunos procedimientos estéticos ya presentes en *Los murmullos*, vuelve a establecer un quiebre en el modo de poner en escena la historia reciente. Fue la primera obra en utilizar dispositivos performáticos para el tratamiento de temáticas de memoria en relación con el pasado reciente en el teatro argentino, tales como: el actor en proscenio dirigiéndose al público en una íntima primera persona a través de un micrófono, utilización de circuito

cerrado de video, proyecciones simultáneas de intervenciones sobre materiales, etc. Se montó en todo el mundo hasta noviembre de 2014, actualizándose constantemente.

Hasta el estreno de *Mi vida después*, procedimientos ligados a lo performático se habían implementado para la construcción de ficción en obras como *Open House*, de Daniel Veronese, 2001. Luego, otras piezas retomarían algunos de esos procedimientos también con la finalidad de reconstruir fragmentos de la historia de los 70 y de la propia identidad, como *170 explosiones por segundo*, de Damina Poggi-Virginia Jáuregui, dirigida por Andrés Binetti, 2011.

La escritura del *yo* del actor/*performer* es el dispositivo principal mediante el cual la obra de Lola Arias transita en los bordes de lo íntimo y lo colectivo, de lo real y la ficción.

La obra está organizada a partir de fragmentos que construyen las historias de vida de seis actores nacidos en la década del 70 y principios del 80 y, con ellas, las historias de sus padres. Ese es el itinerario propuesto: con el fin de construir la propia identidad se indaga en el pasado, y no a la inversa.

Entre los padres cuyas historias de vida se intenta reconstruir, se encuentran: un militante del PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores y su brazo armado, el Ejército Revolucionario del Pueblo, de tendencia marxista-leninista); un oficial de inteligencia de la policía, padre biológico de la actriz y apropiador de un bebé que es hoy hermano de la actriz; un periodista automovilístico, militante de la JP (Juventud Peronista); un exseminarista; un empleado de un banco que fue intervenido por los militares, y un intelectual.

De esta manera, los límites porosos entre lo individual y lo colectivo permiten construir no solo “una versión” (programa de mano) de cada una de las historias privadas, sino también de la historia social, política y cultural.

En la pieza de Arias no hay una diégesis que nos permita asir una historia lineal. Hay huellas, trazos, marcas. La obra

transcurre como los recuerdos, a partir de fragmentos dispersos, asociaciones, yuxtaposiciones y planos superpuestos. Las significaciones de los materiales son móviles y permeables a interpretaciones diversas. Esto produce un efecto de recepción que nos convoca a concebir tanto el pasado como el presente y el futuro como siempre disponibles para la asignación de sentidos.

Fotografías, ropa y objetos que pertenecieron o reproducen aquellos que pertenecieron a los padres de los actores/*performers* son el motor para la puesta en escena de situaciones que, en la fantasía de los hijos, podrían haber protagonizado sus padres. Este gesto expone el universo de lo privado y, al mismo tiempo, lo construye. Así, también, las acciones y la manipulación de objetos permiten armar un rompecabezas de la época.

Por otro lado, en la obra se ponen en juego varios planos de representación a partir de los cuales se exhiben los mecanismos de construcción de la realidad. Los actores/*performers* actúan de sus padres (en el *remake*, como denomina Arias, 2009, la recreación de situaciones de la vida de los padres), de sí mismos (a través del testimonio directo y de acciones performáticas) y colaboran en las acciones escénicas de los otros actores/*performers* (en el *remake* de acontecimientos de sus vidas o las de sus padres). La actuación se expone, de esta manera, como artificio.

Asimismo, se acentúan otros efectos de creación de realidad: dispositivos multimediales (como proyecciones de fotografías, la reproducción de grabaciones de audio o la creación de un circuito cerrado de video), o la presencia de un niño y de una tortuga en escena. Todo esto complejiza la relación entre ficción y realidad, haciendo que no importe ya “la verdad” sino la autenticidad.

Mi vida después, en última instancia, es una reflexión sobre la construcción del presente y del futuro, para lo cual la construcción del pasado es indispensable.

La duda se establece como motor de la investigación escénica y, como consecuencia de ello, la puesta en escena funciona como lugar de memoria, no solo en la revisión de unas historias privadas y en su posibilidad de asociación con otras historias privadas o con la historia colectiva por metonimia, sino —y sobre todo— en su capacidad de ofrecer estrategias escénicas para abordar materialmente el presente, el pasado y el futuro como tiempos históricos.

Mi vida después no pretende encontrar respuestas sino plantear preguntas. Exhibir autenticidad en las preguntas que formula al pasado y que expone ante el público. Las fotos, las cintas, la ropa, las cartas, los relatos, son interrogados, de la misma manera que los sueños y las fantasías, sin forzar respuestas para la construcción de un pasado coherente y cerrado. Es en el acto mismo de la puesta en escena de la duda, de la contradicción, de la incertidumbre que se expresa la autenticidad en la búsqueda/construcción de identidades. Se parte, para ello, del cuestionamiento a las construcciones del pasado heredadas e, incluso, a los modos heredados de construir el pasado en el ámbito teatral.

RELATO SITUADO: UNA TOPOGRAFÍA DE LA MEMORIA,
COMPañÍA FUNCIONES PATRIÓTICAS, 2016

En pocos años la representación y reconstrucción de ese pasado se propagó en la escena porteña. Con motivo de las conmemoraciones de los 40 años del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, entre marzo y abril de 2016 se han estrenado y repuesto una cantidad de obras memorialísticas, entre ellas: *Etiopía*, de Mariana Mazover (2015, reestrenada en 2016), *Vidé/la muerte móvil*, de Vicente Muleiro con dirección de

Norman Briski (2014, reestrenada en 2015 y 2016), *La fundación*, de Susana Torres Molina con dirección de Héctor Levy-Daniel (2016).

La Compañía Funciones Patrióticas (integrada por Laura Lina, María Fernández Lorea, Martín Urruty, Julieta Gibelli, Felipe Rubio y Martín Seijo) desarrolló su segunda experiencia de “deriva a pie”, estrenando un *Relato situado* que se propone abordar las memorias urbanas a partir de un recorrido a través de las “baldosas” en el barrio de Almagro.

Las “baldosas por la memoria” en la ciudad de Buenos Aires buscan reconstruir la historia de vida de los detenidos-desaparecidos y señalar los espacios en los que ellos han vivido, estudiado, militado, simplemente transitado e, incluso, desaparecido. Las baldosas son de construcción colectiva y barrial. Cada una es única en cuanto el diseño forma parte del proceso de construcción colectiva.

“*Relato situado* —definen sus hacedores— propone una reconstrucción participativa de la memoria urbana. Un modo de documentar la historia donde la huella no solo sea fotográfica o fílmica sino que también se componga de múltiples voces que se dirimen entre lo ficcional, lo verosímil y lo testimonial”.⁴ Como metodología de acción estas obras proponen una intervención urbana a partir de la noción de “deriva a pie”, para cuya definición recurren a Guy Debord:

Partimos del concepto situacionista de deriva, en tanto “técnica de paso ininterrumpidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos

⁴ Compañía Funciones Patrióticas (Programa n° 2, octubre-noviembre 2015, La Postura, Centro de Producción Artística, Buenos Aires).

a las nociones clásicas de viaje y de paseo. Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden”.⁵

Una deriva es, entonces, un recorrido por una zona de la ciudad seleccionada para ser intervenida. Como toda acción en el espacio de la ciudad, lo azaroso se vuelve protagonista, y la obra es la experiencia estética, política y social de la que se ha formado parte.

Con esta metodología, la Compañía Funciones Patrióticas estrenó junto con las artistas visuales Virginia Corda y María Paula Doberti dos “relatos situados”: *Relato situado: acción de memoria urbana* (2015), cerca del Ministerio de Obras Públicas de la Nación, y *Relato situado: una topografía de la memoria* (2016), sobre las baldosas del barrio de Almagro. Esta última se estrenó con motivo de los 40 años del último golpe de Estado.

Los espectadores son citados en Umbral-Espacio de Arte, un centro cultural del barrio de Almagro. Al llegar, reciben un plano de la zona y un marcador de color a elección. Una vez conformado el grupo de espectadores, se dan las siguientes indicaciones: deben salir a la calle en grupo, dirigirse hacia la derecha y, luego de dos cuadras (200 metros), girar hacia su derecha. Al dar las consignas, los artistas insisten en que el grupo permanezca unido, que nadie se disperse. Con esas escuetas indicaciones, una matera para compartir, los planos y los marcadores, el grupo sale a la calle expectante y algo inquieto. Por un momento, la calle por la que hemos venido,

⁵ Guy Debord citado en el texto inédito de Lina Laura, María Paula Doberti y Martín Seijo, “Relato situado: acción de memoria urbana”.

la calle que todos hemos transitado al menos una vez para llegar hasta allí, se transforma en lo desconocido. No se sabe qué va a ocurrir en el trayecto.

En el recorrido se suceden escenas, acciones, intervenciones. Las paradas giran en torno a las “baldosas”. Los relatos construyen realidades de cuya verosimilitud nadie dudaría. El artificio está borrado: actuaciones en primera persona, afiches y *stencils* que se disimulan entre los de la ciudad. En cada una de las paradas se brinda información a través de distintos dispositivos y se proponen reflexiones que tienen por finalidad cuestionar los sentidos dados sobre la historia, la realidad, la ficción, lo colectivo, el cuerpo...

Los *performers* nos entregan historias en primera persona transportándonos 35, 40 años atrás. Es por esto que, en definitiva, no importa si las historias relatadas son verdaderas o falsas. Lo que importa es que la historia transformó el espacio en un espacio distinto, en un espacio que ya no será el mismo la próxima vez que pasemos por allí. La deriva amplía la mirada del paseante, la saca de la ingenuidad, la hace cómplice.

Es de noche, hacia fines de marzo y en abril el fresco del otoño se hace sentir en Buenos Aires, y las historias traen el frío de aquellos años que se suma al frío del presente. En mi caso, me tocó asistir a una función en la que comenzó a llover. Y la lluvia se volvió tormenta.

Una vez más, las historias íntimas se entrecruzan con la memoria colectiva; los límites entre ficción y realidad se difuminan; el artificio se oculta y se ostenta casi, casi, al mismo tiempo.

En la primera parada, una actriz dibuja casas y las ofrece al público casi en silencio. En la siguiente, otra actriz narra una historia que entrecruza su historia personal con la de los detenidos-desaparecidos que la baldosa en cuestión conmemora. Y se ofrecen al público caramelos Media Hora como

prueba empírica de la construcción social del gusto: “aquellos que tienen menos de 30 años, no les gustan los caramelos Media Hora”, dice la actriz mientras comprueba su hipótesis con los espectadores de la noche. Y todos, o casi todos, emprendemos camino hacia la parada siguiente comiendo un caramelo, guardando el papel de recuerdo (¿de recuerdo de esta experiencia?; ¿de recuerdo del sabor de la infancia?). “El gusto —nos recuerda la actriz— es la única experiencia intransferible”.

Con el transcurrir de las paradas, el espectador se ha transformado por completo en sujeto activo de la experiencia. Lo que ocurre en esta obra depende de dos sujetos fundamentales: el espectador y la ciudad.

La ciudad es escenario y espacio escénico. No hay lugar allí para la expectación pasiva. Y las temporalidades se superponen en esta construcción de la ciudad de la última dictadura y la ciudad actual. La potencia de la activación del pasado reciente resignifica el presente.

Al final del recorrido, unos té y cafés con budines esperan a los paseantes para entrar en calor en el punto de partida, no casualmente llamado “Umbral” —pensamos ahora—. La propuesta finaliza compartiendo lo que cada uno anotó en su mapa durante el recorrido. *A posteriori*, los artistas envían por correo electrónico a todos los integrantes de la experiencia las cartografías de cada uno, tal vez a modo de recordatorio. Para que no olvidemos lo que allí (nos) sucedió durante el recorrido. ¿Para que no olvidemos lo que allí sucedió en un recorrido anterior? ¿Para que podamos superponer cartografía sobre cartografía y construir una experiencia memorialística colectiva?

La propuesta recupera formas en las que opera la memoria y las pone de manifiesto, las pone en acto, en escena. En esta deriva, la construcción de la memoria simplemente ocurre.

Hilvanando la historia de la memoria

El análisis de las estrategias memorialísticas que se han puesto en juego para la reconstrucción o representación de la historia reciente tanto en los estudios teatrales como en el teatro de las últimas décadas nos permite pensar cuál ha sido la incidencia de estas acciones en la modelación de subjetividades en el presente, y así avizorar qué relaciones sociales y qué formas de subjetividad se están (re)configurando.

En este artículo he dejado planteada una posible periodización del teatro sobre memorias de la última dictadura con la intención de brindar un aporte para la organización de nuestra mirada, es decir, para la observación y el análisis de los modos en que hemos representado la “última catástrofe”,⁶ y, por ende, para la reflexión sobre cómo la sociedad se piensa a sí misma en cada una de estas etapas. Debido a la transformación de las relaciones de poder ocurrida en los últimos tiempos no solo en Argentina sino en gran parte de América y de Europa, he considerado oportuno indagar los modos en que la sociedad actual está representando la dictadura y es por ello que puse el foco en la tercera de las etapas de la periodización propuesta.

En la segunda mitad de los 90, con el quiebre del modelo neoliberal, se efectuó una recuperación de una conciencia política que debió desarrollar estrategias propias para pensar los nuevos órdenes sociales. Este nuevo modo de concebir lo político se vio legitimado con la incorporación de los temas de memoria en la agenda oficial a partir de 2003 y con la politización de los sujetos sociales, también estimulada desde la esfera política. En un contexto sociopolítico en el que la revisión de los pasados años 70 ha ocupado un lugar central

⁶ H. Rousso, *La dernière catastrophe: L'histoire, le présent, le contemporain* (París: Gallimard, 2012).

en las agendas oficiales de los tres gobiernos de Kirchner y Fernández, y en el que clima de época en general ha iluminado y legitimado distintos tipos de construcciones memoria-lísticas, al interior de los estudios teatrales se imponen los balances respecto de cuál ha sido el devenir de las prácticas escénicas en este sentido.

Problemáticas centrales a los pasados años 70 —como la militancia, la tortura, el abuso del poder de facto, el síndrome de Estocolmo,⁷ la desaparición, la apropiación de bebés, la restitución de la identidad, o del derecho a la identidad, la revisión de la historia nacional (en clave “revisionista”), etc.— comienzan a ser revisitadas con mayor frecuencia hacia los años 2002-2003 y se multiplican luego de 2008.

Todas estas transformaciones en la visión de mundo se dieron de manera dialéctica en el campo cultural, que en un primer momento se volcó hacia una nueva reinscripción de “lo real” en el arte. Los usos de archivos, la recuperación de documentos o la aparición de (auto)biografías, junto a las investigaciones sobre teatro político, comenzaron a dar cuenta de un presente que, como tiempo histórico, busca respuestas en la historia reciente.

La pretensión de verdad que conservan las aproximaciones más cercanas a géneros documentales comenzó a ser interrogada por una subjetividad marcadamente individualista, propia del capitalismo globalizado, de la posmodernidad (con todas las críticas que podamos hacer a esta noción). Esta subjetividad comenzó a hacerse visible a través de estrategias como la centralidad del cuerpo o la asociación de elementos sígnicos en el presente de la escena, vehiculizadas a través de

⁷ El síndrome de Estocolmo es un trastorno psicológico que lleva a la víctima de un secuestro a identificarse con su/s victimario/s. Este vínculo secuestrador/secuestrado ha sido largamente representado en el teatro sobre memorias de la historia reciente.

operaciones retóricas como la escritura en primera persona, la alegoría, la metáfora, la elipsis, etc.

En ese mismo movimiento, ficción y realidad volvieron a imbricarse, de la misma manera en que se entrecruzan las historias personales y la historia social, la memoria privada y la colectiva, en una construcción al unísono del pasado y del presente, y por ende, del futuro.



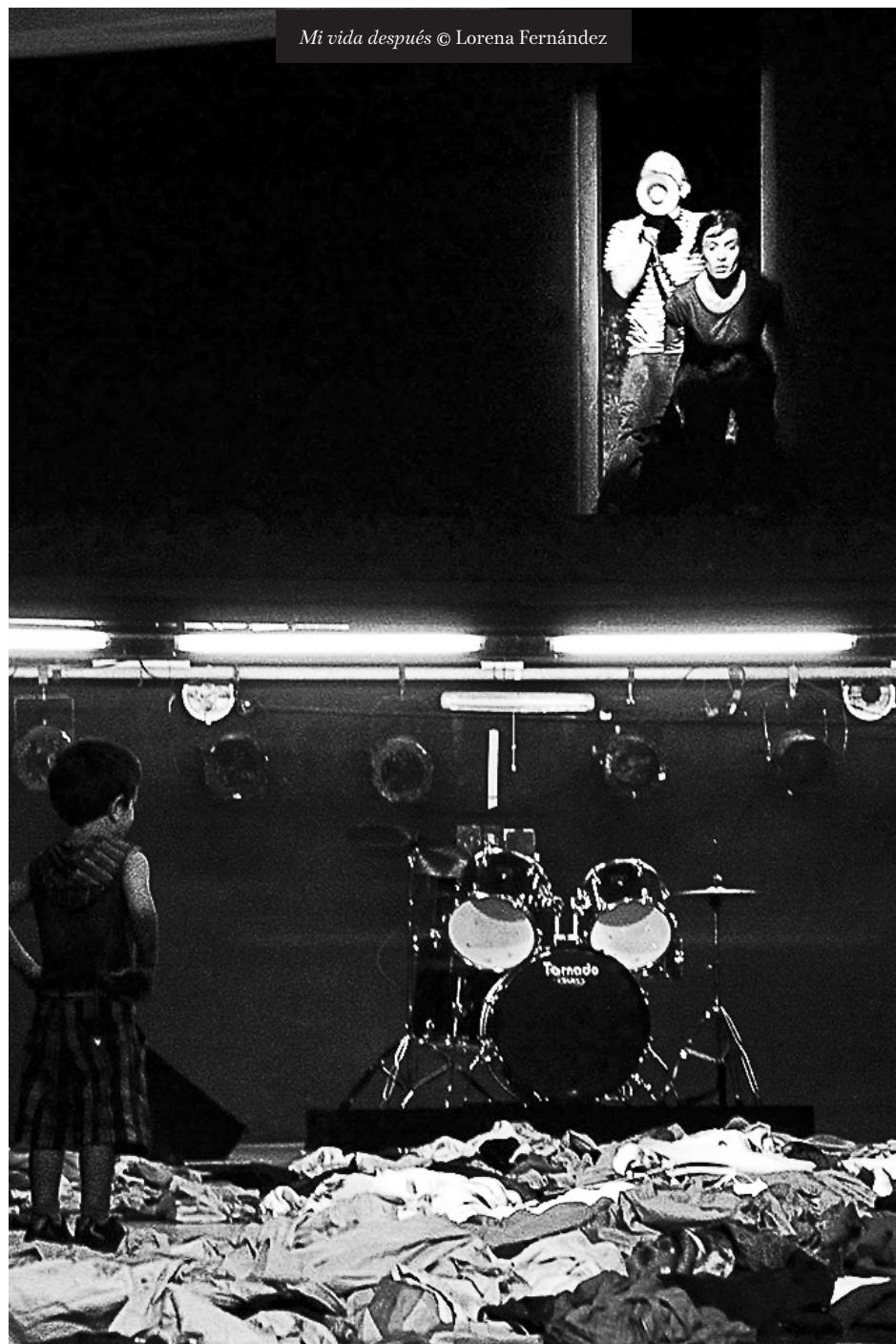
Los murmullos © Alejandro Le Roux



Los murmullos © Alejandro Le Roux



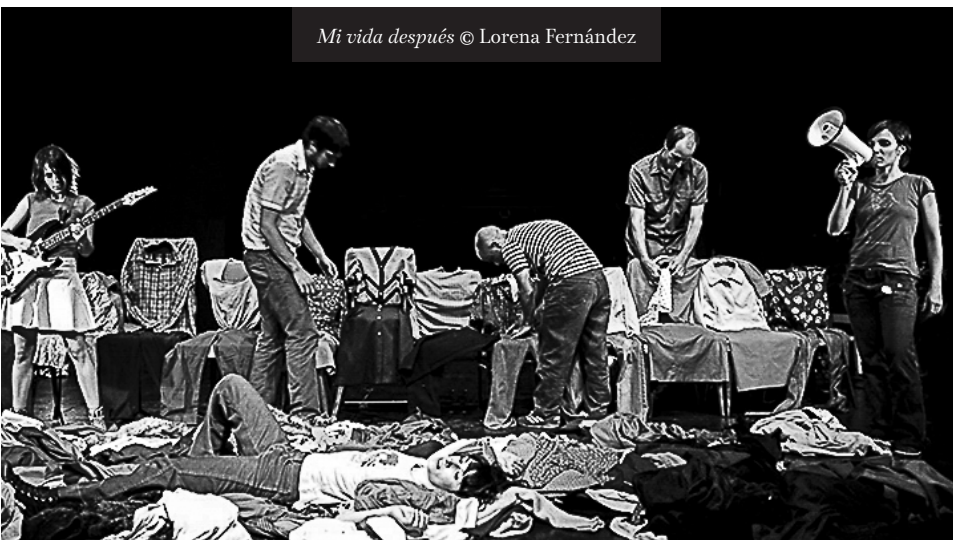
Mi vida después © Lorena Fernández



Mi vida después © Lorena Fernández



Mi vida después © Lorena Fernández



Relato situado © Noelia Luciana Prieto



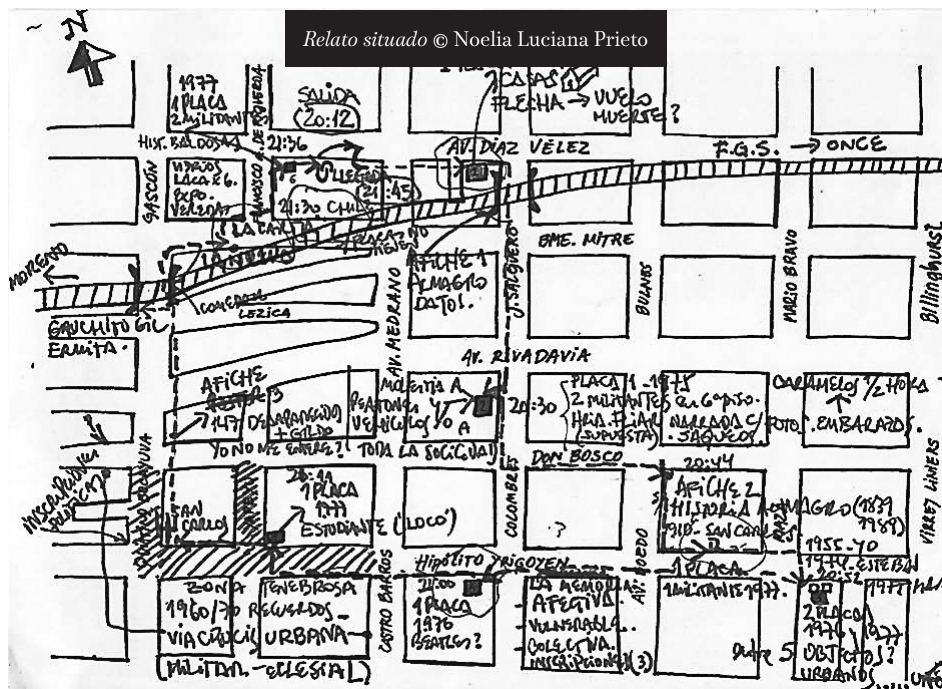
Relato situado © Noelia Luciana Prieto



Relato situado © Noelia Luciana Prieto



Relato situado © Noelia Luciana Prieto



TEATRALIDADES PLURALES, ESPACIO, POLÍTICA Y MEMORIA: INTERVENCIÓN CIUDADANA EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Lola Proaño-Gómez

Este ensayo es una aproximación crítica a las transformaciones que diversas expresiones culturales proponen mediante su articulación social y política para intervenir y modificar la vida ciudadana. En primer lugar, consideraré qué es lo que se organiza e interviene en asociaciones y acciones extrateatrales que, luego, modifican la vida de sus barrios y ciudades; y en segundo lugar, reflexionaré en torno al desborde del movimiento de teatro comunitario argentino (1983-) sobre las acciones teatrales del grupo Fuerza Artística de Choque Comunicativo, el que tomándose la ciudad de Buenos Aires, cuestiona la política oficial del gobierno (2016).

El primer caso cambia la dinámica de las relaciones sociales y crea nuevos tejidos armónicos para luego derramarse en la constitución de asociaciones y acciones sociopolíticas que cambian la participación ciudadana en la vida del barrio o pueblo. El segundo caso, el grupo Fuerza Artística de Choque Comunicativo, modifica por breves momentos la ciudad de Buenos Aires y la convierte en el escenario de disputa ideológica para, con imágenes impactantes en las que el cuerpo y la metáfora teatral tienen papel predominante, hacer un planteo fuertemente político.

El desborde del teatro comunitario argentino (1983-): la intervención en barrios, ciudades y pueblos

“su originalidad posiblemente haya radicado en atreverse a descomponer sus destinos de expulsión y/o empobrecimientos materiales, simbólicos, relacionales” —Fernández.

Este movimiento del nuevo teatro comunitario argentino nace con la formación del teatro Comunitario Catalinas de la Boca a raíz del retorno de la democracia en 1983; le siguen en 1996 el Circuito Cultural Barracas y la Murga de Misiones.¹ Fue en 2002, después de la crisis económica y social que estalló en diciembre del 2001, que los grupos crecieron exponencialmente, llegando a ser alrededor de sesenta distribuidos en todo el país. Este fenómeno es un excelente ejemplo de la aparición de la potencia que se descubre y reactiva y, a la vez, empodera a sus sujetos, permitiéndoles hallar voces y actitudes nuevas que reconocen los límites de la política institucional. Los iniciadores, gestores y actores de estos cambios son los integrantes de grupos de teatro comunitario que ni son funcionarios públicos ni están vinculados con el aparato institucional del Estado. Si bien en gran medida prescinden de las mediaciones estatales para llevar a cabo acciones transformadoras, hay que reconocer que el apoyo de subsidios y ayudas de diverso tipo desde el Estado, a partir del 2003, ha facilitado el impacto que estos grupos han tenido en sus comunidades. Es en este sentido que voy a hablar de la intervención ciudadana que realizan los grupos de teatro comunitario.

¹ Para detalles sobre la historia ver mi libro *Estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política* (Buenos Aires: Biblos, 2013) y también el texto de E. Scher, *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2010).

El nuevo teatro comunitario argentino abre nuevos territorios de intervención ciudadana en diversas modalidades y niveles: la relectura de la historia, la recuperación de la memoria nacional, local y personal junto con la transformación del espacio público. Quizás las más impactantes de sus intervenciones son las que ejecutan fuera del espacio teatral para cambiar la dinámica de sus barrios, pueblos y ciudades modificando la praxis política y económica de sus comunidades.

La política —entendida como representatividad que negocia dentro de los canales institucionales— había perdido credibilidad y se había mostrado inútil, último motivo de la explosión social que sucedió en Argentina en el 2001, expresada en el grito “¡Que se vayan todos!”. Rafael Zicarelli, uno de los integrantes fundadores del Circuito Cultural Barracas, expresaba su esperanza en la capacidad transformadora del sujeto colectivo, en este nuevo modo de hacer política y de intervenir el futuro de sus comunidades. En una entrevista personal llevada a cabo en 2005, decía:

Si las personas y los individuos no se juntan y resuelven de manera colectiva, pero de manera diferente, con nuevas formas de organización, sus problemas no van a encontrar resolución a través de los caminos más tradicionales como son la política y los sindicatos.

Las palabras de Zicarelli explican el surgimiento de “lo político” y constatan que el teatro comunitario responde a la necesidad de asegurar la supervivencia en un proceso que implica una serie de nuevas prácticas y representaciones. Estas evidencian la capacidad de los individuos de ejercer poder independientemente de entidades públicas, en una apelación directa a la gente común, sin vinculaciones con organismos institucionales. Se crean reglas, modos de operar

y procesos muy diferentes y autónomos respecto del Estado, lo que Negri llama “el monstruo biopolítico”.²

El teatro comunitario, como concreción del “monstruo biopolítico”, es un proceso primario y fundamentalmente inclusivo que pone en práctica dispositivos organizativos³ que no encajan con los conceptos y procedimientos del sistema neoliberal, con la inclusión como el concepto fundante y básico para la formación de los grupos.

Los protagonistas-vecinos del grupo de teatro, que han estado eclipsados de la vida política, económica y ciudadana, se autoproclaman portavoces de la comunidad y asumen conscientemente un rol que implica la responsabilidad respecto de la defensa de derechos y la consecución de un modo de vida mejor y diferente. El sujeto colectivo cumple simultáneamente los roles de delegados/representantes y sujeto que delegan su representación, reclaman el poder y hablan directamente desde su comunidad a su comunidad; son, en este sentido, condensadores de cierto poder comunitario.

El teatro comunitario y su dinámica organizativa son la corporización comunitario-barrial-vecinal de este desplazamiento de la política, una nueva forma de poder no asentada en modelos institucionales ni jurídicos que se suma a la tendencia mundial que ha mostrado otros modos de acción viables sin el apoyo de estructuras estatales. Sin embargo, cuando el teatro producido por los grupos obtiene más reconocimiento y es

² Este “monstruo biopolítico” resiste la captura del biopoder: “Ser ‘monstruo’ hoy significa ser un sujeto común, una *fuera colectiva*, ser otro”, en A. Negri, “El monstruo político: vida desnuda y potencia”, en *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*, eds. G. Giorgi y F. Rodríguez (Buenos Aires: Paidós: 2007), 134-35 (las cursivas son mías).

³ Algunos de los aspectos mencionados son: el trabajo sin remuneración, incluso en horas de descanso, fines de semana o noches; la donación de objetos que pueden servir posteriormente de utilería; la adquisición de saberes sin lucro económico; la inclusión de los deberes y las tareas familiares en la planificación de las actividades; la creación de cultura por sujetos en situación de desventaja respecto de aquellos formados para la actividad teatral; la mezcla en una misma actividad de vecinos de diferentes estatus económicos, educación y clase social; la no separación de generaciones en “aptas” o “no aptas” para el trabajo; la no discriminación por edad o por inhabilidades físicas o impedimentos de salud; la ausencia del premio o trato especial o preferencial al que posee mayores aptitudes o viceversa.

invitado a nuevos espacios, los grupos empiezan a establecer el diálogo con los organismos municipales, políticos y civiles que comienzan a apoyarlos, por ejemplo, mediante subsidios.

Este desplazamiento de la política —del ámbito institucional a acciones comunitarias no institucionales— tiene su correspondencia en otros desplazamientos que la praxis teatral impulsa como operaciones de lo político. En primer lugar, el espacio considerado marginal o “peligroso” pasa a ser un lugar habitado y apropiado por la comunidad (parques, estaciones de trenes, plazas, etcétera);⁴ en segundo lugar, y aún más importante, se produce el desplazamiento de la identidad de los sujetos, en cuanto estos pasan —de manera consciente— de ser sujetos marginales y anónimos a ser sujetos políticos y actores sociales, con capacidad de crear, de expresar opinión y de luchar por su comunidad. Es decir, la práctica teatral-comunitaria inviste a sus practicantes de una respetabilidad y autoridad reconocida con amplitud en la comunidad. Los vectores que marcan estos desplazamientos van en dirección inversa a aquellos impulsados por las extremas medidas neoliberales que inducen un movimiento centrífugo: del centro a los márgenes. En este desborde aparece una economía alternativa, una subjetividad diferente y el aspecto promocional del lugar de origen, reafirmador de la identidad del sujeto.

La intervención ciudadana: algunos resultados concretos

Un ejemplo emblemático de estos cambios es lo ocurrido en la localidad bonaerense de Patricios (provincia de Buenos Aires) con el grupo Patricios Unidos de Pie, cuyo primer

⁴ Un excelente ejemplo de la transformación del espacio es la Estación de Ferrocarril abandonada de Patricios, luego convertida en el espacio para la socialización gracias a la recuperación de la misma por el grupo Patricios Unidos de Pie que realiza sus ensayos y funciones en ella y al que acuden los espectadores no solo del pueblo sino de ciudades vecinas y aun de la capital.

emprendimiento local es el d&d (dormir y desayunar), sistema en el que los vecinos abren sus puertas para dar hospedaje y desayuno a los visitantes que van a los festivales de teatro comunitario, máximo acto comunitario que rompe el mandato neoliberal de la “vida privada”. Posteriormente han formado grupos de trabajo con la Sociedad de Fomento y la cooperadora de la escuela. Con subsidios recibidos del Ministerio de Agricultura, de la Municipalidad y del Ministerio de Desarrollo Social se formó un fondo rotatorio de microcréditos para los tres integrantes del grupo que se capacitaron como promotores de microcréditos en la Facultad de Agronomía de La Plata. Todo ello es un claro ejemplo de cómo lo político inició acciones y demandas públicas. Gracias al empuje de los vecinos, Patricios consiguió apoyos institucionales una vez que el grupo empezó a interactuar con la política.⁵ Hoy, luego del ascenso del gobierno neoliberal de Mauricio Macri, los apoyos institucionales han disminuido notablemente lo que, según Mabel Hayes, hace mucho más difícil el avance en ese tipo de proyectos.⁶

Por su parte, el grupo de teatro Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas tienen innumerables lazos con sus barrios y han emprendido proyectos en conjunción con diversas organizaciones. Según Mariana Brodiano, integrante del Circuito, ellos tienen relación en su territorio con las escuelas, instituciones educativas, con los jardines de infantes comunitarios que pertenecen a movimientos populares como La Dignidad, con la Red de Salud y Bienestar Comunitario, con el Archivo Histórico Enrique Puccia y con la Junta de Estudios Históricos de Barracas.

⁵ Mabel Hayes, a través de correspondencia personal vía correo electrónico, “Cuestionario sobre el teatro comunitario”, 1 de abril de 2011.

⁶ Hayes en una entrevista personal llevada a cabo seis años después, en 2017.

Cruzavías: el grupo teatral volcado a la comunidad

“el teatro permitió sentir la potencia de lo colectivo. . . . Permitted abrir espacios de encuentro y construcción colectiva de búsqueda de otras alternativas” —Arosteguy (en documento enviado a la autora, 2011).

El colectivo Los Cruzavías (ciudad de 9 de Julio, provincia de Buenos Aires) ha tenido innumerables repercusiones en toda la comunidad. Este grupo nació hace diez años en una barriada marginal denominada Ciudad Nueva del partido 9 de Julio. Los vecinos intentan dar respuestas colectivas promoviendo y gestionando los recursos para organizar actividades que han trascendido la frontera de lo teatral. Se han convertido en la primera organización social del barrio promovida por los vecinos; la actividad del grupo es, como ellos mismos definieron, “una experiencia inédita y original en autogestión barrial” en diversos aspectos.⁷

A través de los años han llevado a cabo diversos programas: el periódico barrial *Cruzate con los Cruzas*, producido por los adolescentes que forman parte del grupo; Aprendiendo a Aprender, un espacio de acompañamiento a la escuela; Los Pibes de la Ventana (chicos entre los siete y los doce años), Los Pibitos de la Ventana (chicos entre los cuatro y siete años). El activismo del grupo ha logrado frenar el abandono de la escolaridad de sus integrantes, casi todos adolescentes, y atraerlos a otro tipo de actividades sociales, como la organización del fútbol callejero.

Otro logro del mismo grupo fue la formación del Banco Popular Cruzavías, sistema de microcréditos para los vecinos del barrio, organización solidaria que no solo da soluciones

⁷ En el *Diario 9 de Julio*, 6 de abril de 2017.

económicas sino que apoya este “modo de vida colectivo”, en palabras de Alejandra Arosteguy, la directora del colectivo, en el *Diario 9 de Julio*.⁸ El “banquito de los Cruza” fue la implementación de una economía que no buscaba la acumulación de capital sino el alcance, para la comunidad, de una vida más digna. El Banco Popular Cruzavías, sustentado por la Dirección Nacional de Desarrollo Social Comunitario del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación, apoyó la tarea de cambio social: las madres de los adolescentes involucrados en el teatro, al ver este aporte a la comunidad, bajaron la resistencia a que sus hijos estén en el grupo de teatro; los chicos estudiantes que tenían que trabajar recibieron becas, lo que les permitió dedicarse concentradamente a estudiar. Todo el activismo que realizan Los Cruzavías, tomando en sus manos áreas que las instituciones han dejado abandonadas, constituye un claro ejemplo del surgimiento de lo político, que es aun más impactante si uno conoce lo que significa Ciudad Nueva.⁹

Luego de 12 años de existencia del colectivo Cruzavías, la realidad descrita motiva al grupo a crear la Escuela de Arte Comunitario Cruzavías¹⁰ en el 2015, a la que asisten alrededor de cien chicos del barrio Ciudad Nueva. Esto está en perfecta consonancia con uno de los pilares del teatro comunitario argentino que es la restitución de lazos sociales en una sociedad que todavía siente la destrucción de los mismos principalmente por la situación económica y la política represiva de

⁸ “Los Cruzavías otorgarán créditos a instancias del Banco Popular Solidario”, 29 de abril de 2010.

⁹ Como Arosteguy la describe, en ella no hay gas natural, hay pocas cloacas y agua corriente solo en una parte de la ciudad. Hay solamente escuela primaria. Tampoco hay banco ni cabinas telefónicas. Arosteguy en Scher, *Teatro de vecinos de la comunidad*, 257.

¹⁰ En la nota publicada por el diario *online*, *Diario 9 de Julio*, Alejandra afirma que la Escuela de Arte Comunitario Cruzavías: “es una experiencia inédita y muy original de autogestión barrial en educación, [que] no solo existen pocas similares en nuestro país, sino que también en Latinoamérica. Es por esto que a solo dos años de su creación ya hemos sido visitados por nuestra experiencia, por grupos bolivianos, peruanos, franceses, además de argentinos; y en mayo del corriente año recibiremos a integrantes de un grupo de Quebec, Canadá”.

la dictadura (1976-1983). Este espacio permite la construcción de un proyecto de vida sano, pues:

en muchos casos se trata de uno de los pocos ámbitos donde tienen atención sus individualidades,¹¹ mientras se instala en ellos la posibilidad de tratar y ser tratados de manera afectuosa y respetuosa, pudiendo llegar a resolver situaciones de desacuerdo mediante el diálogo y la construcción de pautas grupales que se convierten en hábitos saludables de comportamiento.

Es útil recordar aquí las palabras de Diego Aroza, director de Teatro Comunitario: “Un pibe de la calle que está constantemente desvalorizado, que no sirve para nada [que según] la mirada de toda la sociedad . . . ese pibe va a ser un delincuente dentro de cinco años. Ese pibe empieza a creer eso. Esa es su realidad y ese es su destino. Y no es su destino”.¹²

De los resultados de esta iniciativa que a través de la enseñanza del arte transforma a niños, adolescentes y jóvenes en sujetos que descubren su propio valor y el derecho a ser tratados como tales, habla el hecho de que hay varios proyectos de réplicas en otros municipios. Este proyecto es una real alternativa a la violencia con que el sistema capitalista neoliberal pretende solucionar los problemas como la delincuencia juvenil, la drogadicción o los problemas de escolaridad: en lugar del castigo y la cárcel, la Escuela de Arte

¹¹ Esto se evidencia en el “Rap de los pibes”, una de las canciones de la obra *Romero y Julieta*, donde los chicos (los pibes) cantan: “Los pibes del barrio / estamos confundidos // qué pasa con los padres / que no escuchan a sus hijos // . . . será que ellos también están desorientados. . . por qué no nos escuchan / y nos dan un abrazo”, evidenciando la sensación de no estar integrados a la sociedad, ni siquiera a la familia. El rap termina: “¿Qué pasa en la ciudad? / ¿La gente dónde está? / Inventan diferencias / que nos hacen separar // nosotros pensamos / que somos iguales // vos...vos...el vecino también / el que está a mi lado / y el de en frente también”, reclamando el reconocimiento como sujetos con iguales derechos y reclamando también el abrazo afectivo que muchos de estos pibes encuentran en la EACC.

¹² D. Aroza, entrevista en *Contra viento y olvido* (Producción Plisando Pliegos, La Plata, Argentina, febrero 2010, DVD).

Cruzavías pone en práctica un nuevo modo de acrecentar la seguridad del espacio público y de crear sujetos con un futuro menos incierto. Esta iniciativa parece presentar una posible respuesta a las preguntas que Giorgi en el prólogo a *Ensayos sobre biopolítica* se plantea:

¿Cómo pensar categorías, prácticas, estrategias que, sin denegar la constitución política de los cuerpos, nos permitan imaginar y articular nuevos dominios de autonomía y de subjetivación, tanto como modos alternativos de relación con lo vivo? ¿Cuál es el lugar del arte y de la literatura en esas exploraciones?¹³

En el documento que todavía está en elaboración,¹⁴ el grupo afirma: “sabemos que estamos abriendo un camino diferente, con soluciones concretas, ajustadas a las nuevas necesidades de la comunidad, y alejadas de aquellas viejas prácticas de asistencialismo y caridad”, y yo añadiría que brinda modos alternativos de aliviar la violencia, la inseguridad, la drogadicción y la ausencia de futuro de las generaciones jóvenes.

Los grupos de teatro comunitario “inauguran modos territoriales de estar-hacer-habitar que configuran un tipo particular de prácticas y subjetivaciones, marcas que las experiencias dejan en los que participan en ellas” y que Fernández denomina *existenciaríos*.¹⁵ Estos *existenciaríos* son el espacio en donde se encuentran nuevos modos de habitar el mundo gracias al descubrimiento de capacidades ocultas, lo que permite recuperar vínculos sociales y con ellos el

¹³ *Ensayos sobre biopolítica*, 11-2.

¹⁴ El documento fue compartido por correo electrónico por Alejandra Arosteguy en febrero de 2017.

¹⁵ A. M. Fernández, *Política y subjetividad* (Buenos Aires: Biblos, 2006), 263.

reconocimiento.¹⁶ El espacio creado por los grupos comunitarios constituye, evidentemente, un *existenciario* en el que los jóvenes y niños participantes construyen subjetividades distintas a las adjudicadas por el sistema que, en muchos casos, los estigmatiza. Así, la praxis comunitaria teatral surgida en la Argentina a finales del siglo XX tiene fuertes implicaciones en múltiples niveles. Se pueden resumir en la recuperación del poder y del control sobre sus barrios y sus vidas en un intento de retomar en sus manos las decisiones que afectan los diversos aspectos de su existencia, gracias a la intervención directa de los vecinos que no esperan la iniciativa institucional que, ante su exigencia, aporta subsidios y apoyos que desaparecen con el cambio de gobierno. La voluntad de los grupos persiste y resiste, las acciones continúan a pesar de las dificultades. La Escuela de Arte Comunitario Cruzavías produce una dialéctica que causa la emergencia de una subjetividad sociopolítica que se aleja de aquella configurada por formas y categorías que se han sedimentado históricamente. Esta nueva subjetividad no solo abre el camino para la construcción de individualidades identitarias, sino que posibilita un nuevo modo de entender lo “objetivo”: las normas, las instituciones, el espacio e incluso el posicionamiento de los individuos dentro del entorno social. La escuela establece un espacio de experiencias comunes que es fundamental para el surgimiento de nuevas identidades fortalecidas ahora por el refuerzo grupal.

Fuerza Artística de Choque Comunicativo: “mantener la potencia de la voz colectiva sobre la individual”

La FACC es un colectivo que surge en Buenos Aires en el marco de una política del gobierno que incluye las clausuras y la burocracia destructora de los espacios culturales; está

¹⁶ Ver Proaño, *Estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política* (Buenos Aires: Biblos, 2013), 169.

formado por un grupo de artistas activados con la urgencia de enfrentar cualquier “máquina de violencia que pretenda disciplinar nuestros destinos sociales”. Este grupo siente que es su obligación “poner sus herramientas al servicio de dismantelar” las alternativas que amenazan el “espíritu libre” en un momento que el colectivo siente esto como una emergencia. Ellos son “individuos deseando un cuerpo colectivo” y que están “dispuestos a transgredir e inclusive romper reglas para lograr efectos performáticos que revelen ideales; que construyan otro discurso... un discurso intransigente, desde el potente grito del artista”. Por ello el colectivo se propone “encarnar hechos de violencia institucional e injusticia por parte de la clase política-empresarial. . . . otorgar visibilidad mediante el infinito amplificador de la creación artística para que lo que duele, lastima a la libertad y tortura lo justo, se convierta en una bomba en contra de los opresores y en una herramienta que interpele el cuerpo de los indiferentes”. La FACC considera que es el “momento para la acción”.¹⁷ El tono es fuertemente político pero explícitamente no partidista.

Enfatizan la búsqueda de una organización distinta que vaya desde sus inicios contra la jerarquía y la lógica neoliberal del mercado; la organización propuesta es coherente con su oposición al modelo que se está imponiendo en Argentina. Por ello, el colectivo afirma no buscar ni querer satisfacer la necesidad de consumo del mercado, incluso cuidando y midiendo las interacciones del grupo con los medios de comunicación.

En los comienzos eran cuatro artistas en busca de una voz colectiva que enfatizara las ideas sin importar la autoría dentro del grupo; ellos afirman que, “cuando hay una idea en el aire, no es de nadie, el que viabiliza es la persona que la capta y la pone en marcha, es el canal de tracción de esa idea”.

¹⁷ Todo ello lo declaran en su manifiesto, enviado por correo electrónico a la autora en diciembre de 2016.

Si bien están organizados en asamblea con diversas comisiones en las que se discuten todos los aspectos del trabajo, la FACC ha encontrado un modo de organización y funcionamiento que viene desde lo teatral, desde el cuerpo. Todos los encuentros empiezan en el ensayo seguido de la asamblea: “empezamos con el cuerpo en acción y luego se traslada al debate porque uno se hermana en el trabajo físico; estamos poniendo en tela de investigación la forma de comunicarse... necesitamos ser un híbrido entre una compañía que ensaya, que entrena y también una asamblea”.¹⁸

Elijen como forma de comunicar la potencia de la acción teatral. Su énfasis en la comunicación, que se declara ya desde el nombre del colectivo, se debe a que según ellos, “con el avance de la ultraderecha en Latinoamérica y el mundo, es necesario general atajos de comunicación”. Plantean el escenario de sala como una endogamia en la que la comunicación se realiza entre los ya iniciados o gente con los mismos intereses e ideología; esto no es funcionalmente político, por eso afirman la importancia de sacar las acciones teatrales a la calle, donde son “para el que pasa”; de este modo amplían los canales de comunicación tal como la agrupación se ha propuesto: ser escuchada por grupos más amplios de personas con distintas ideologías y en distintas circunstancias sin depender de la audiencia capturada por los medios de comunicación. Es fundamental la elección del espacio público como escenario, lo que habla de la intencionalidad de intervenir en el orden cotidiano para hacer visible e interferir en el orden social establecido. El colectivo busca ocupar los lugares que sienten de su pertenencia y hacer oír su voz a partir de un hecho que concilie ética, política y estética.

Las herramientas son escénicas y constan del cuerpo y del saber del cuerpo, que debe evolucionar para construir un

¹⁸ En una entrevista personal llevada a cabo el 7 de diciembre de 2016.

dispositivo distinto que prescindiera de los medios y que ponga estas herramientas “en tracción directa con la realidad”:

mientras la derecha y la gente que lleva la batuta en el mundo no para de evolucionar [y] los medios masivos de comunicación son el brazo articuladísimo de la derecha . . . nuestro aliado es el tiempo, la calle y la cantidad de trabajo. . . . Creer que podemos usar ese megapoder de los medios es absolutamente inocente.¹⁹

Sus herramientas tienen ventaja sobre la comunicación mediática tecnológica que no tiene el poder que tiene el artista en vivo, pues “los rayos catódicos no empatizan con otro ser vivo”. El cuerpo del bailarín o del *performer* produce un “grado de tracción directa” porque son cuerpos entrenados para transmitir una complejidad de emociones.

El cuerpo, espacio de la metáfora

Creo necesario describir brevemente al menos cuatro de las acciones de la FACC (que ahora lleva alrededor de quince): *Esto no es independencia* o *Pila* es la acción que llevaron a cabo a raíz del discurso del presidente Macri: “Estoy acá [en Tucumán] tratando de pensar y sentir lo que sentirían ellos [los patriotas] en ese momento. Claramente deberían tener angustia de tomar la decisión, querido rey, de separarse de España”, afirmación que expresó de forma literal el presidente argentino. El discurso, pronunciado ante la única autoridad invitada a la celebración del Bicentenario, el antiguo rey de España, se refería a los patriotas que tomaron la decisión de independizarse de la Corona española en 1816, seis años luego de que la Revolución de Mayo había echado a los gobernantes

¹⁹ En la entrevista, 7 de diciembre de 2016.

impuestos por España. Este es el incidente que dispara *Esto no es independencia*, acción que la FACC realiza en plena avenida 9 de Julio a metros del Teatro Colón, donde se tenían lugar los festejos oficiales por el día de la Independencia.

El acto oficial finaliza con el himno nacional, momento en el que llega el grupo acompañado de los músicos y de uno en uno van avanzando hacia el medio de la calle para su primera formación. La gente, los transeúntes se van juntando alrededor del espacio que la FACC va ocupando. Acto seguido los artistas se desnudan, dejan su ropa en un bulto en el suelo y se van colocando formando una pila de cuerpos desnudos en la superficie de la calle. Sobre la pila de cuerpos se coloca un mástil con una bandera doble, de un lado la española y del otro la estadounidense; por encima se sostiene un pasacalles con la inscripción “Esto no es independencia”. Toda esta acción siempre acompañada por dos integrantes que van leyendo alternadamente el poema “Cadáveres” de Néstor Perlhonger, subrayando cada estrofa que termina con “Hay cadáveres”, con la música en vivo producida por dos trompetas, un acordeón, un redoblante y un tambor.

La siguiente acción comunicativa es la *Acción puente*: los artistas suben al puente que queda sobre la intersección de las avenidas Córdoba y Juan B. Justo que pasa por arriba de las vías del tren y que son muy traficadas. Los intérpretes están con el torso desnudo, la piel cubierta por polvo blanco, varios globos amarillos atados al cuello, sostenidos por arneses que sus compañeros ayudados por el peso de sus cuerpos tiemplan, hacen gestos y sonidos que simulan una muerte por asfixia. El tráfico se acumula y está obligado a detenerse por las barreras del tren. Es interesante ver el desconcierto de la policía que no sabe cómo calificar lo que está pasando, solo comenta la prohibición de la presencia de peatones en el puente que está hecho solamente para automotores; los transeúntes, por su parte, paran sorprendidos y algunos se hacen eco tocando las bocinas de sus autos.

En *Promotoras* las jóvenes integrantes de la FACC se visten de promotoras, es decir, de las chicas que hacen publicidad luciendo su cuerpo y su belleza; se sitúan frente al Alto Palermo, centro comercial muy activo, y entregan lo que parece ser una publicidad, pero es en realidad una postal impresa que dice “Obama no sos bienvenido” impreso sobre la foto de la *Pila* de cadáveres de un lado y del otro, “Macri go home”. Se pueden apreciar las diversas reacciones de la gente y la actitud profesional de las actrices que les permite no olvidar su sonrisa ante la variedad de reacciones del público.

La última acción que voy a considerar es *Genocida suelto* que nos recuerda los escraches del grupo H.I.J.O.S a los represores que vivían tranquilamente en sus casas sin que el barrio lo supiera. La acción fue realizada el 12 de noviembre de 2016 frente a las casas de cinco represores que viven en el barrio de Belgrano y cumplen condena domiciliaria. La FACC inicia la caminata en silencio apuntando con el dedo índice el lugar de la vivienda, luego caminan frente a la casa señalada dirigiendo ahora, con su mirada, la de todos los transeúntes en esa dirección. Con altoparlante se lee el nombre del acusado y se relatan sus condenas y, como en *Esto no es independencia*, la música en vivo subraya el texto leído y acrecienta el impacto teatral del movimiento de los artistas. A las ventanas y a las puertas se asoman niños, adultos, gente que estaba trabajando que posiblemente no conocía los detalles de quienes eran sus vecinos. Reaparecen los pájaros negros de mal agüero que habían aparecido durante la misma semana frente al Ministerio de Cultura, el Ministerio de Energía, el edificio de la Nunciatura, el Palacio de Tribunales y la Casa Rosada, portando el cartel “Esto huele mal”, al que en esta acción agrega la frase: “Genocida suelto. El Estado es cómplice ayer y hoy”. Los activistas teatrales caen arrodillados con los brazos en la espalda como si estuvieran esposados y reproducen la angustia con gritos silenciosos. Con bolsas negras colocadas

en la cabeza continúan con los movimientos que expresan el horror vivido por estos “torturados”. Al cabo de unos minutos se ponen de pie, se sacan las bolsas y quedan mirando fijo al domicilio. Las bolsas de basura, manchas negras de vergüenza y muerte, quedan distribuidas en la calle frente al domicilio del represor y constituyen el testimonio del horror que queda regado en el espacio público.

El cuerpo, espacio de lucha entre dominación y resistencia

“[El arte] es político por la distancia que toma en relación a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla este espacio” —Rancière.

La irrupción de la FACC en la ciudad de Buenos Aires produce la *espacialización* de la memoria y la disrupción en lo que se ve como el orden “natural” de dominación; lo hace mediante la producción de un “tiempo denso” que comprime la temporalidad para que el pasado se acerque al presente y la memoria pueble el espacio y lo convierta en el receptáculo de la resistencia a las políticas actuales neoliberales.

En este “tiempo denso” se unen en torno al dato preciso del hecho ocurrido en el presente —el discurso de Macri, la visita de Obama, los problemas socioeconómicos a raíz del nuevo gobierno, el consumismo— el o los pasados relevantes para mostrar las articulaciones y las conexiones específicas entre la historia reciente y el presente que se denuncia.²⁰ Veamos cómo esto se concreta en las cuatro acciones que voy a examinar.

²⁰ W. Benjamin, “Thesis on the Philosophy of History”, en *Critical Theory Since 1965*, eds. H. Adams y L. Searle (Florida: Florida State University Press, 1986).

Promotoras comprime dentro del tiempo de la acción la llegada de Obama y el triunfo electoral de Macri con la memoria pasada de la represión, que ahora sabemos con certeza fue auspiciada por la CIA y cuya finalidad primordial era imponer un modelo de país de acuerdo con la ideología neoliberal de mercado. La visita del presidente norteamericano se descubre como un retroceso en el tiempo y una ironía histórica exhibida en el homenaje del visitante a los desaparecidos en el río de La Plata. Esto se explicita en la tarjeta que las promotoras entregan y que dice “Obama nos bienvenido” de un lado y “Macri go home” del otro.

En *Acción puente* se juntan, en el breve tiempo de la acción, dos acontecimientos: la reciente elección en la que el 51 % votó por Mauricio Macri y el estado calamitoso socioeconómico de la Argentina unos meses después de su gobierno. La situación queda sintetizada hábilmente en el ahorcamiento-suicidio con los globos amarillos —símbolo de campaña de Macri— que alude a esos mismos votantes que se ven ahora con sus derechos de salud, de educación y de salarios dignos afectados por las políticas del gobierno por ellos elegido.

Por otra parte, *Pila* (de cuerpos) o *Esto no es independencia* comprime, mediante la acción artística, los siglos que van desde la declaración de la Independencia (1816) a la actualidad. El cartel “Esto no es independencia” señala la entrega de la riqueza del Estado a los fondos buitres, lo que ha afectado seriamente la economía que ahora ata el país a la dependencia económica, y la entrega de las tierras patagónicas a manos extranjeras. En el caso de *Pila* impacta el esteticismo de la acción. Son todos cuerpos desnudos, bellos y jóvenes que van “muriendo” uno sobre otro hasta formar una pirámide, cual escultura perfectamente equilibrada y dibujada. Es posible preguntarnos si este esteticismo no corresponde a los modales elegantes con que el presidente Macri recibe al otrora rey de España y confiesa estar preocupado por la

“angustia” que deben haber sentido los patriotas cuando se independizaron de España. Esa limpieza, esa nitidez de la forma, el equilibrio que suma belleza a la escultura final y al proceso mismo de formar la pila de cuerpos, parecería hablar de los “buenos modales”, la distinción y la elegancia de los actos de la ceremonia celebratoria de la Independencia, pero que oculta una entrega vergonzosa. La desnudez, por otro lado, habla de la indefensión social, de la vulnerabilidad de la nación en manos de decisiones que no puede controlar, de la imposibilidad de frenar el discurso entreguista del primer mandatario argentino.

Igualmente, y con mucho más fuerza de choque para los espectadores transeúntes, la acción *Genocida suelto* produce una temporalidad que condensa, en la poca duración de la acción, la memoria de los desaparecidos, torturados y muertos (1975-1983) con un presente (2016-2017) que muestra rasgos similares de censura, condena y la represión policial avalada por el Estado. La acción condensa y acerca, en ese tiempo denso, el hecho histórico de una dictadura que dejó un saldo de treinta mil desaparecidos, con el *negacionismo* histórico que se ha intentado establecer desde el discurso del poder, poniendo en duda el número de desaparecidos.

La FACC, mediante la producción elocuentemente metafórica y metonímica, constituye materia de comprensión histórica, exhibe la tensión propia de lo político con los conflictos, complejidades, desconexiones y desacuerdos, con un lente que obliga a los espectadores desprevenidos a recordar hechos pasados que iluminan el presente y, así, generar resistencia a las múltiples medidas decretadas por el presidente que conduce a la Argentina hacia una derechización neoliberal, que recuerda lo vivido en los 90. La actividad teatral performativa hace saltar el *continuum* de la historia,²¹ no respeta la linealidad ni de la historia ni del tiempo, para

²¹ W. Benjamin, “Thesis on the Philosophy of History”.

concebir el tiempo de otro modo y proponer un tiempo actual²² cargado de sentido en el que se lee el presente bajo la lupa de acontecimientos obliterados del pasado reciente.

Las acciones del colectivo modifican los límites entre el pasado reciente y el presente mediante la producción de este tiempo denso, en el que surge la “memoria actual” que abre el espacio para el litigio, un espacio para traer a la memoria —muchas veces adormecida de los ciudadanos, conductores y transeúntes— un pasado que amenaza con volver y que se quiere evitar. Esta “memoria actual” surge de la interrelación de las memorias de los pobladores con los pasados de esas historias perdidas, olvidadas o dejadas de lado en la velocidad del vivir cotidiano²³ y que, traídas a la memoria, otorgan sentido al presente.

Espacios abstractos y espacios-tiempos diferenciales

La elección de los espacios para las acciones parece ser el resultado de una mezcla de criterios. Por un lado, son espacios aptos para estas —el puente apto para el suicidio—, por otro, son espacios que tienen por sí mismos una fuerte carga simbólica —la 9 de Julio en pleno acto oficial— y finalmente, en algunos casos, son espacios que están directamente relacionados con aquello que se combate, como es el caso de la casa de los represores.

En el caso de *Promotoras*, se elige el *shopping* de Alto Palermo, epítome del consumismo y del mercado, como el lugar para golpear esa aparente superficie homogénea y sin conflicto de un espacio en el que todos persiguen una misma y única finalidad: ser felices adquiriendo los últimos objetos de consumo establecidos por la publicidad, finalidad

²² W. Benjamin, “Thesis on the Philosophy of History”.

²³ B. Ospina, “Espacializando la memoria: reflexiones sobre el tiempo, el espacio y el territorio en la constitución de la memoria”, *Aletheia* 2, no. 3 (2011): 14.

coherente con el modelo de país que el nuevo gobierno empieza a imponer mediante decretos presidenciales. El espacio en el que se efectúa la acción y sus características añaden eficacia en tanto suman intensidad disruptiva a la presencia de estas promotoras que promueven la disidencia ante la visita de Obama y el gobierno de Macri. La acción *Promotoras* penetra en este espacio aparentemente respetando sus reglas. Superficialmente siguen las normas y los modos de producción de publicidad aceptados y vinculados con un centro de consumo masivo: chicas vestidas igual, todas de azul, con vestidos cortos, calzando tacos altos, exhibiendo sus cuerpos y sus piernas, con un físico de acuerdo con el que se exige en el mercado publicitario que se complementa con el uso del cuerpo de la mujer como un medio más de venta. Todo esto hace que a primera vista la gente acepte lo que ellas le tienden cuando pasan, los transeúntes aceptan las postales publicitarias para luego sorprenderse cuando se encuentran con textos que nada tienen que ver con el espacio y la apariencia de la acción: no se vende nada, no se invita a ningún restaurante, las postales expresan el rechazo a la presencia de Obama en Argentina y al gobierno de Macri.

La presencia de *Promotoras* altera la representación hegemónica compartida de ese espacio social, construido por las relaciones que lo estructuran, la acción rompe “la trama del grupo social”,²⁴ que sostiene y justifica el sistema que se critica y que está en la base misma del neoliberalismo de libre mercado con la naturalización del espacio del *shopping* como su máximo exponente. La acción construye por unos minutos un presente diferenciado para constituir lo que Lefebvre llama “espacio-tiempo-diferencial”.²⁵

²⁴ S. Gensburger, “Lugares materiales, memoria y espacio social: el recuerdo de los campos anexos de Drancy en París”, *Anthropos: Huellas del Conocimiento*, no. 218 (2008): 21-35.

²⁵ H. Lefebvre, *La producción del espacio*, trad. y ed. E. Martínez (Madrid: Capitán Swing, 2003), 108.

Según Lefebvre, los “espacios abstractos” son aquellos que son aparentemente neutros, pues ocultan las relaciones que los estructuran. Las acciones de la FACC plantean la duda y subvierten las reglas que han producido dichos espacios —por ejemplo, el *shopping*— cuando explicitan, por contraste, las relaciones de producción —la mercancía, la lógica y las estrategias del capitalismo neoliberal— que los sostienen. Queda expuesta la funcionalidad de estos espacios al sistema cuando se desnaturalizan y explicitan las relaciones sociales que reglan sus usos, descubriendo aquellas que los produjeron y que los hacen funcionales al modelo de desarrollo.

La FACC construye estos “espacios diferenciales” para el surgimiento de un sujeto político y social con la memoria y la conciencia activadas. Las acciones del colectivo evidencian la coexistencia de dos mundos que aparecen simultáneamente expresando el antagonismo propio de lo político.²⁶ En *Pila* se construye una acción que pone en discusión qué es realmente la independencia; en las *Promotoras*, se exhibe simultáneamente la aparente homogeneidad del mundo del consumo y, mediante la ironía que se despliega en el texto de las tarjetas promocionales que se entregan, se denuncia el costo de la imposición del modelo neoliberal durante la dictadura del Proceso (1976-1983); en *Acción puente*, el espacio diferenciado se produce por la simultaneidad de la presencia de los globos amarillos, símbolos de la alegría y el mensaje “todos juntos”, con la muerte por asfixia autoinfligida por los mismos sujetos; finalmente, en *Genocida suelto*, se irrumpe en la normalidad de la calle y el barrio donde viven con tranquilidad los represores para exhibir la muerte que tal apariencia oculta. El antagonismo propio de la política se evidencia en el despliegue de dos visiones/realidades contrarias, generalmente cubiertas por una aparente homogeneidad en la cotidianidad de la ciudad.

²⁶ C. Mouffe, *Thinking the World Politically* (Londres: Verso, 2013).

En *Acción puente*, los transeúntes se convierten en participantes, espectadores de la muerte grupal y reviven la agresión de las medidas políticas y económicas hacia ellos mismos. Aparecen estos cuerpos blanqueados que por efecto de la arcilla han adquirido apariencia monstruosa, convertidos en *otros*, despersonalizados, dan rienda al dolor, la queja y el terror de la cercanía de la muerte sin control (aunque sabemos que está todo ensayado). Estos cuerpos, que parecen caerse del puente en cualquier momento y morir ahorcados por globos amarillos, se autocondenan a una muerte buscada por ellos mismos, en un guiño al voto que dio el triunfo al gobierno de la derecha neoliberal de Macri. Los cuerpos bellos desaparecen y quedan estos seres extraños cuyo suicidio parece inminente: ellos mismos se han colocado al cuello las piolas que atan los globos. La ilusión de realidad lograda por la forma escénica hace dudar a los transeúntes que se preguntan, al inicio de la acción, por la “verdad” o no de lo que ven. Estas acciones teatrales performáticas pretenden mostrar lo que para la FACC es la verdad, la realidad vivida: una realidad que se ha vuelto insoportable y que ellos ventilan en el espacio público.

FACC: un teatro de lo inmediato en busca del impacto político

“El principio formal de acuerdo con el cual las obras de arte deben estar tanto en tensión como en equilibrio, registra este contenido antagonista de la experiencia estética, que es ese de una realidad irreconciliada que a pesar de todo desea reconciliación” —Adorno.

La naturaleza artística-teatral-performativa de las acciones del grupo tiene la ventaja de producir imágenes dinámicas que involucran todos los sentidos, especialmente la emoción

y la percepción. La presencia de los cuerpos, junto a las palabras en el espacio público, potencian el impacto que produce la acción.

Las acciones realizadas por el colectivo están permeadas de la práctica teatral y de la danza; este grupo de artistas pone su cuerpo al servicio de la imaginación liberada, destinada a producir con ellos el sentido que creen necesario comunicar ante la coyuntura política. La visión de los cuerpos en la escena se acompaña con elementos que incrementan el sentido: el humo blanco, la pintura sobre los cuerpos y los globos amarillos. A esto se suma la transgresión del espacio elegido; por ejemplo, un paso a nivel solo para automotores adonde han accedido ellos en contra de las ordenanzas de tránsito, un centro comercial para hacer política o la avenida principal de Buenos Aires en medio de un acto oficial como lugar de una acción artística-política.

Estas acciones comunicativas tienen fundamentalmente la finalidad de exponer sentimientos y emociones ante lo que se percibe como la destrucción traída de la mano del gobierno de derecha. El mensaje es claro y explícito en todos los casos y está reforzado por las acciones y los cuerpos en los que se asienta la metáfora. Este es un arte ligado directamente a lo inmediato, a lo vivido en esos momentos, a la reproducción de las emociones y los sentires de los argentinos: una muerte que se reitera en el puente —estos muertos caen colgados del puente y vuelven a levantarse para volver a morir sin respetar lógica realista alguna—, la muerte por ahogo en la tortura o la entrega del país a manos extranjeras.

La FACC es fuertemente política y presenta resistencia al sistema que se pretende imponer en Argentina no solo mediante el contenido de las acciones, sino también desde su misma organización, su filosofía de vida y los procedimientos; estos siguen las acciones que marcan una temporalidad densificada y subvierten los espacios mediante el descubrimiento de la producción misma de su estructura en función de un



Esto no es independencia © Emergente



Acción puente © Marco Medici

Genocida suelto © Mu



EL ARTE DE DAR FORMA A LA AUSENCIA

Ileana Diéguez

“Cada persona que pasa por este mundo tiene derecho a dejar un rastro. Omar, como ser humano, se merece que busquemos su huella” —Nellys Cubas.¹

“¿Qué es una huella para la memoria? La inscripción que deja lo acontecido en un soporte de retención (material o simbólico) que le da perdurabilidad al recuerdo. Una huella es la señal intermitente que queda grabada en una superficie imaginaria como rastro o vestigio de la experiencia del pasado. La huella es, por un lado, la traza misma (inscrita, grabada) que registra la memoria y, por otro, el potencial de reanimación del pasado cuya materia sigue depositada en esa huella como una reserva disponible para futuras apariciones en el juego entre distancia y cercanía, proximidad y alejamiento que mueve al recuerdo en una línea de tiempo discontinua. El entrecruzamiento de las huellas del pasado (unas huellas semidesaparecidas o por reaparecer) es la amalgama que mezcla el recuerdo con las fuerzas de actuación y sentido que contextualizan el trabajo de la memoria en el presente” —Nelly Richard.

Hace largo tiempo que me interesa pensar las huellas de los cuerpos, los vestigios y fragmentos que pueden ser indicios de lo que fue una vida. Quizás el esfuerzo de ciertas prácticas artísticas por dar cuenta de lo que fue una vida, del dolor de su abrupta partida, de los afectos que guardamos por quienes se han ido es una de las problemáticas que más nos interpela hoy.

¹ Testimonio de Nellys Cubas, marzo de 2010, después de entrevistarse con el abogado Óscar López Goldaracena, durante el proceso de denuncia legal por la desaparición de su hermano Omar Cubas, secuestrado de su domicilio en Montevideo, Uruguay, en abril de 1975 y hasta hoy desaparecido. Información registrada en el álbum iconográfico (2009-2010), acompañado de documentos varios, *La patria personal*, de Tamara Cubas (cortesía de la artista).

Entender la materia de esas prácticas, el sentido de sus acciones cuando está en emergencia la vida, nos inclina a reflexionar sobre las posibilidades de un cuerpo más allá de la muerte, su capacidad de hablar para otros tiempos en los regímenes del espacio poético. No sería excesivo decir hoy que a golpe de memoria e imaginación podemos aproximarnos a lo que fue una vida.

En el contexto latinoamericano, el entramado arte y memoria presenta un escenario complejo. Las prácticas de memoria a través de dispositivos artísticos han implicado estrategias diversas, testimoniales y documentales, comprometiendo archivos personales, álbumes familiares, evocaciones corporales; apelando siempre a la imaginación, a la invención, a la ficción. En el llamado archivo de la memoria no siempre se encuentran o recuperan las tarjetas o las fichas del acontecimiento; se acumulan documentos ilegibles o borrosos para las maquinarias del recuerdo: “Puedo ver la esquina y la calle pero no puedo recordar su nombre”, dice Bruna a Óscar; y Antonia conmina a José a soñar lo que ya no puede recordar. Estos personajes de Arístides Vargas (*Nuestra Señora de las Nubes* y *Jardín de pulpos*²) hablan de la memoria como un espacio de ausencias, de pérdidas irrecuperables, o quizás parcialmente recuperables gracias a la imaginación.

La memoria nos implica en un entretejido de afectos, experiencias, recuerdos y relatos que no solo llegan directamente o de primera mano sino que, como señala Beatriz Sarlo, “puede convertirse en un discurso producido en segundo grado, con fuentes secundarias que no provienen de la experiencia de quien ejerce esa memoria pero sí de la escucha de la voz (o la visión de las imágenes) de quienes están implicados

² La primera obra se puede encontrar en A. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, vol. 8, *Teatro americano actual* (Madrid: Casa de América, 2001); y la segunda en el volumen *Teatro de Arístides Vargas* (Quito: Eskeletra, 1997).

en ella”.³ El presente desde el cual se produce el discurso de memorias está *tejido de múltiples pasados*.⁴ Pero cualquiera que sea la posibilidad de acceder a ese tejido, su carga afectiva nos remonta a las corporalidades, a las dimensiones de lo sensible y lo matérico. Invoca olores, visiones, texturas. A través de los sentidos practicamos la memoria y evidenciamos su cualidad performativa, actuante. He querido reflexionar sobre la memoria en su dimensión *práctica*, en su irremediable vínculo con el cuerpo individual y colectivo, pues como advierte Eduardo Grüner —muy bajtinianamente— “cada memoria es una encrucijada polifónica de memorias de otros”,⁵ “no se trata ni de la voluntad de recordar ni de la asociativa ‘memoria involuntaria’ de Bergson o de Proust, sino de una *práctica* [y aquí trazo la conexión con Nelly Richard] que no tiene de antemano garantías de éxito”.⁶ Lo que Grüner denomina política de la memoria implica una *práctica* que muestra —o hace visible— las formas en que “la tinta del poder” actúa, borra o invisibiliza; una *práctica* que (re)vuelve las heridas y evidencia las falsas y apresuradas costuras realizadas por una solidificada y soldada cultura oficial.⁷ Practicar la memoria —en palabras de Nelly Richard— “es hacer vibrar la simbólica del recuerdo en toda su potencialidad crítica”, evitando “que la historia se agote en la lógica del documento” o del monumento, y trabajando para ir más allá del archivo museístico y de las conmemoraciones que petrifican y clausuran el pasado.⁸

³ B. Sarlo, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión* (México: Siglo XXI, 2006), 128.

⁴ Tomo esta expresión de Didi-Huberman, en *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2009), 49, en el análisis que realiza en torno a la obra de Edward B. Taylor para aplicarla a otro tiempo y contexto.

⁵ E. Grüner, *La cosa política o el acecho de lo real* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 163.

⁶ E. Grüner, *La cosa política*, 168.

⁷ E. Grüner, *La cosa política*, 170.

⁸ N. Richard, ed., *Políticas y estéticas de la memoria* (Santiago: Cuarto Propio, 2000), 11.

Parto entonces de esta premisa: la memoria como una práctica. Dicho de otra manera, a la memoria accedemos performativamente, en actos del cuerpo. Desde este registro me ha interesado pensar los modos en que las prácticas artísticas propician dispositivos para habitar y performativizar las memorias. Teniendo muy en cuenta que el arte, y en particular la imagen, tienen una arcaica relación con la muerte. Lo que llevó a Régis Debray a plantear la plástica como un terror domesticado tiene fundamento en la tensión entre muerte y vida que propugnan las imágenes.⁹ Ellas han sido el medio a través del cual se intentó garantizar la sobrevivencia de los muertos, insistiendo en la imagen como fantasma de los muertos.

También la escritura, como ha reflexionado Michel de Certeau —y quiero pensar, la creación— es siempre consecuencia de una pérdida,¹⁰ el efecto indefinido de la pérdida y de la deuda. Pero la escritura no conserva ni restaura lo que ya se perdió. Toda pretensión de otorgar verdad al registro poético no es más que una ficción en la que se hace un duelo, una añoranza por lo que no está. Construido sobre una muerte, sobre una ruina, el registro poético es una evocación, la llamada de un deseo. Es preciso, insiste Certeau, “que el cuerpo muera para que nazca la escritura”.¹¹

Más que resaltar la creación como el lugar donde puede vivir aquello que no existe y que justamente nos sobrevive —“[u]na pérdida de la existencia es la condición de una supervivencia en el poema”—, me interesa esa especie de sentencia ética que destaca de Certeau: “Una presencia, al

⁹ R. Debray, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1994).

¹⁰ M. de Certeau, *La escritura de la historia* (México: Universidad Iberoamericana, 1993).

¹¹ M. de Certeau, *La escritura de la historia*, 329.

desvanecerse, impone la obligación de escribir”.¹² Creo, sobre todo, que el desvanecimiento, la desaparición, la pérdida de Otro, compromete la vida y la obligación de testimoniar, si es que testimoniar enuncia ese deseo profundo de salvar del olvido y del no lugar. Testimoniar puede ser enunciar, dar un cuerpo y un lugar. Aun cuando sea cuerpo de palabras, cuerpo espectral de la imagen, cuerpo de afectos y deseos. De allí que accionar, dar un cuerpo de palabras o de imágenes, es un gesto de invocación, de ofrenda y lamentación.¹³ Es un acto de duelo, si el duelo hace posible enunciar y dar un cuerpo de dolor a la irreparable pérdida. Pero ¿puede el arte restituir ausencias? Aquí expongo y reflexiono acerca de ciertas prácticas artísticas, que implican el despliegue de recursos performativos y escénicos, como actos de evocación de ausencias. Dos problemáticas atraviesan este texto: la posibilidad para el arte de hacer visibles formas sensibles que evocan ausencias en contextos de extrema violencia hacia los cuerpos; y la imposibilidad para el arte, pese a todo, de restituir la pérdida.

Se dice que solo el arte vuelve reconciliable lo irreconciliable de la vida, pero esta es una reconciliación fugaz; especialmente cuando termina el tiempo de la ficción, se abre la temporalidad de lo real y regresamos a lo irremediablemente perdido. Se ha dicho que a través de las imágenes se asegura la sobrevivencia de lo que ya no está. Pero la imagen es también una memoria de restos.

Dar forma a la ausencia es un gesto arcaico y fundante, como explicita aquel relato de Plinio el Viejo en torno a la silueta del amante, trazada por la doncella de Corinto para

¹² M. de Certeau, *La escritura de la historia*, 311.

¹³ Cito las referencias de Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia* (Buenos Aires: Biblos-Universidad del Cine, 2015), en relación con la escritura de Gershom Scholem.

retener su presencia, dando lugar al origen vestigial de la pintura. Por ello es también un trazo de restos, un gesto melancólico y un acto de duelo. En la voz de Didi-Huberman, el gesto morfológico y artístico es siempre “la supervivencia fantasmática de una desaparición”.¹⁴

¿Cómo perseguir un fantasma persiguiendo su imagen? ¿Cómo puede detonar una ausencia? ¿Cómo puede la imagen dar cuenta de una pérdida? Estas preguntas permiten pensar los vínculos entre práctica artística y desaparición forzada desde la experiencia de la *performer* y coreógrafa uruguaya Tamara Cubas, a propósito de la exposición de su obra en México, en agosto de 2015, en un contexto próximo al escenario uruguayo que condicionó su creación.¹⁵

Iconografías y circunstancias

Durante la dictadura cívico-militar que imperó en el Uruguay entre el 27 de junio de 1973 y el 28 de febrero de 1985, Tamara vivió exiliada en Cuba (1975-1985). Varios integrantes de su familia militaban en el Partido Comunista Uruguayo y en el Frente Amplio. Su tío Omar Cubas había desaparecido a finales de abril de 1975, cuando las Fuerzas Conjuntas allanaron su domicilio en el Cerrito de la Victoria, Montevideo, donde vivía. Todos los miembros de la familia Cubas sufrieron la cárcel o el exilio.

En noviembre de 2007, en el cumpleaños 37 de Tamara, la tía Mirtha le obsequió una fotografía enviada desde Buenos

¹⁴ G. Didi-Huberman. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008).

¹⁵ *Las formas de la ausencia* fue el nombre con el que se presentó, en Ciudad de México (Casa de la Cultura de la Universidad Autónoma del Estado de México en Tlalpan, con curaduría mía, 2015), el conjunto de piezas realizadas por Tamara Cubas con la colaboración de sus familiares, en torno a la desaparición de su tío Omar Cubas. Buena parte de estas piezas fueron expuestas en Montevideo, en 2012, en el Museo Blanes, bajo el título *El día más hermoso*, con curaduría de Verónica Cordeiro.

Aires en 1976. Esta imagen había sobrevivido a los siete años de prisión de Mirtha Cubas. En la foto aparecía una niña sonriente, meciéndose en un columpio, y en el dorso estaba la dedicatoria: “Para mi tía, que la quedé esperando en Navidad, Tamara”. En un mensaje enviado el 16 de abril de 2015,¹⁶ Tamara escribe: “Esta es la foto que detonó todo el proceso”. A partir de ella comienza a imaginarse un tejido de historias que poco a poco fue activando las imágenes y el proceso de diálogos con su familia y consigo misma en torno a lo vivido y a la necesidad de relacionarse con un pasado al que solo podía acceder a través de los vestigios.

Otras dos imágenes formaron parte del núcleo detonador del proceso: una de ellas, la foto de una silueta con la inscripción: “Omar Nelson Cubas, Uruguay, Desaparecido, 20/4/75”. Se trataba del fotograma de materiales de archivo que mostraban las siluetas realizadas sobre los muros de Buenos Aires como parte de las intervenciones del *Siluetazo* argentino.¹⁷ Este documento llegó a la familia a través de un profesor que orientaba a Leticia Cubas, la hermana de Tamara, en la investigación que entonces desarrollaba —2007— respecto a un posible ensayo documental, como parte de sus estudios universitarios en la carrera de Comunicación Audiovisual. La imagen detonó la decisión de Leticia y de la tía Mirtha de iniciar el proceso de denuncia de la desaparición forzada de Omar Cubas. En palabras de Tamara Cubas: “Este fotograma viene a poner cuerpo a ese tema, se

¹⁶ Me refiero a la correspondencia que vía correo electrónico sostuvimos con Tamara durante algunos meses del primer semestre del 2015, a propósito de la preparación de la exposición *Las formas de la ausencia*, en México.

¹⁷ El *Siluetazo* fue una práctica artístico-política realizada en Buenos Aires en el marco de la III Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de Plaza de Mayo, el 21 de septiembre de 1983. La propuesta inicial estuvo a cargo de los artistas visuales Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, pero fue replanteada y realizada con las Madres de Plaza de Mayo. Consistió en siluetear cuerpos sobre papel para luego pegarlos sobre los muros de la ciudad, en abierta alusión a los miles de detenidos desaparecidos durante la dictadura militar. Ver A. Longoni y G. Bruzone, comp., *El siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008).

presenta como una ‘prueba’ de que está desaparecido... Esta imagen constata el hecho”.¹⁸ A pesar de no estar incluido en las listas de desaparecidos uruguayos, la silueta hecha por un autor desconocido en Buenos Aires —donde había vivido parte del exilio la abuela Elida, quien pudiera haber aportado el nombre de su hijo a los que siluetaban en Buenos Aires— dio pie a la necesidad de responder a la pregunta, aún no verbalizada en el núcleo familiar, sobre el posible destino de Omar.

La tercera imagen detonadora: en el álbum de la familia Cubas, había una única foto de Omar con apenas diez años, en el cumpleaños número quince de una de sus hermanas. Durante la correspondencia sostenida a propósito de su exposición en México, escribe Tamara: “Algo que me percaté recién a mis 37 años, es que Omar vivió 37 años y solo aparece en esta foto. Es el muchachito de unos 10 años que tiene la cabeza un poco ladeada. Nunca hasta el momento había sentido su ausencia. Su expresión me intriga”.¹⁹

Bajo la persistente perturbación por la desaparición del tío Omar, ya en 2009, Tamara emprende una serie de acciones con la colaboración de varios miembros de su familia. Los uruguayos vivían un momento muy especial. A propuesta del Frente Amplio y de varias organizaciones sociales y políticas, sumadas a ciudadanos independientes, desde 2005 se había iniciado una campaña para anular la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado —popularmente conocida como Ley de Caducidad o Ley de Impunidad— que impedía juzgar los delitos cometidos por los militares y policías durante el régimen militar que gobernó el país desde 1973

¹⁸ Comunicación de Tamara Cubas con I. D., vía correo electrónico, el 16 de abril de 2015.

¹⁹ Tamara Cubas, 16 de abril de 2015.

hasta el 1 de marzo de 1985.²⁰ En septiembre de 2007, en el Teatro El Galpón, se había iniciado un movimiento para la recolección de firmas que hicieran posible plebiscitar una reforma constitucional a dicha ley. En el plebiscito del 25 de octubre de 2009, el mismo día de las votaciones para la elección presidencial, no se alcanzó la mayoría de votos para la anulación parcial de la ley. Durante los años siguientes y en relación con casos específicos, la Ley de Caducidad fue declarada inconstitucional por los tres poderes: ejecutivo, legislativo y judicial del Estado uruguayo. Por su incapacidad para respetar la Convención Americana sobre Derechos Humanos, y en particular la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas, en febrero de 2011, la Corte Interamericana de Derechos Humanos falló contra el Estado uruguayo en el caso “Gelman vs. Uruguay”.

Veinticinco años después de la desaparición de Omar Cubas, el 20 de agosto de 2010, es presentada ante un juez la declaratoria de desaparición.²¹ El abogado que llevó el caso de la familia Cubas, Óscar López Goldaracena, fue el reconocido jurista que en 2007 había participado en la formación de la Coordinadora Nacional por la Nulidad de la Ley de Caducidad.

Las conexiones afectivas entre las tres imágenes que detonaron el proceso de búsqueda de Omar Cubas, expuestas a una travesía temporal que las tensiona, no pueden encontrar una formulación de palabras razonadas sino de gestos mínimos y de persistencias que podrían expresarse como el

²⁰ En abril de 1989 la ley fue refrendada en consulta popular. Pese a la inconstitucionalidad de una ley que atentaba contra los tratados internacionales que condenaban los actos de lesa humanidad, en mayo de 1988 la Suprema Corte de Justicia del Uruguay falló afirmando su constitucionalidad, insistiendo en que debía entenderse ante todo como una ley de amnistía. Para acceder al documento inicial del 22 de diciembre de 1986, puede consultarse: <https://legislativo.parlamento.gub.uy/temporales/leytemp667481.htm>

²¹ Puede consultarse la difusión en prensa de este acontecimiento en la RED21: <http://www.lr21.com.uy/politica/120978-omar-nelson-cubas-desaparecido-hace-35-anos>

arte de hacer visibles los silencios y recuperar un entretejido de recuerdos que podrían aproximarlos a la ausencia, o más bien, a las imágenes y afectos que perduran y sobreviven a las ausencias.

A propósito de la instalación de Esther Shalev-Gerz *Entre l'écoute et la parole: derniers témoins. Auschwitz 1945-2005* en el Hôtel de Ville de París en 2005, Georges Didi-Huberman plantea una serie de figuras con una alta potencia reflexiva. Entre ellas, destaco la figura “blancas inquietudes” que da título al texto donde medita la obra de Shalev-Gerz. Si bien Didi-Huberman analiza esta figura en el contexto del testimonio, me interesa el modo en que ella puede ayudarnos a desgranar las zonas difíciles de enunciación en los procesos creativos en torno a la memoria y la transmisión de los relatos, como el realizado por Tamara Cubas en su entorno familiar. Didi-Huberman analiza la “inquietud” como un “desperfecto”, como “los blancos” en la palabra del testigo; como “un tormento” o como “emanaciones del sufrimiento”.²² Si bien los procesos emprendidos por Tamara con sus familiares implicaban la recuperación de relatos y ellos tenían una indiscutible dimensión testimonial, deseo también pensar las zonas “blancas”, lo no dicho que respira entre las pequeñas historias expuestas como piezas, las borraduras en los tejidos del recuerdo, y los inevitables “blancos” en la textura de la memoria que conformaba la experiencia de vida familiar y, en particular, la memoria de la propia artista:

a la edad de tres años salgo del país, producto del exilio político que sufre mi núcleo familiar. El pasado que abordo me es ajeno en alguna medida, ya que a mi edad, desde los tres a los trece años, me sometí a una

²² G. Didi-Huberman, *Blancas inquietudes* (Santander-Cantabria: Shangrila Textos Aparte, 2015), 92-3.

distancia de los acontecimientos que repercuten en mí pero sobre los cuales no decido, y se me escapan.²³

Secuencia de actos para *dar cuerpo a un desaparecido*

La inquietud causada por una momentánea borradura de la memoria familiar y por la inevitable necesidad de conocer una historia no conscientemente vivida está articulada con las fisuras que genera el dolor, con el tormento por un otro que “no cesa de escaparse”.²⁴ El perturbador silencio que durante años impuso la ausencia del tío Omar era el síntoma de un sufrimiento que poco a poco fue irrumpiendo en los relatos, en los encuentros familiares y en las acciones emprendidas por Tamara Cubas. Si a través de los relatos familiares se tejían hilos, “tramas de palabras” —“testimoniar es construir una filiación”, dice Didi-Huberman en *Blancas inquietudes*—, intentando acceder a las historias y afectos de un tiempo no vivido y buscando dar formas a la ausencia, la artista, que es bailarina y coreógrafa, desplegó una indagación a través de su propia experiencia corporal que le permitió recrear relatos paralelos a la inasible memoria real.

Las primeras acciones propuestas por Tamara, y realizadas en el entorno familiar, implicaron la recuperación de diversas narrativas, la producción de nuevos relatos, de trazos cartográficos. Abrir el baúl donde la abuela Elida atesoraba la cruzada de cartas sostenida entre sus hijos y nietos. Ubicar sitios memorables para cada uno de ellos en Montevideo y escuchar de viva voz de los protagonistas qué

²³ Tamara Cubas, en el álbum iconográfico, *La patria personal*.

²⁴ “[L]as ‘blancas inquietudes’ se manifiestan alternativamente como puntos mudos del dolor y como pantallas para protegerse del mismo durante el espacio de un silencio”, Didi-Huberman, en *Blancas inquietudes*, 100.

había ocurrido allí, qué experiencias marcaron sus vidas en los años difíciles en dictadura. Fue emergiendo así un fragmentado archivo familiar de documentos sutilmente levantados entre los silencios y el recuerdo tormentoso de un pasado que irreversiblemente fracturó la vida familiar.

Los distintos materiales, informaciones, testimonios que durante el proceso fue reuniendo la artista conformaron un archivo que integró lo que ella misma definió como “una base de documentos transitables, consultables”, “una narración en potencia que posibil[it] [aba] diversas interpretaciones y representaciones propias y de otros” (Cubas).²⁵ Junto a esa especie de archivo documental a partir de los testimonios aportados por la familia, fue también generándose un archivo ficcional producido en las indagaciones y representaciones corporales de la artista. Doble corpus que se resistía a una morfología preconcebida, abriendo la posibilidad de concebir la práctica artística como productora de archivos de memorias reales, pero también de memorias imaginadas que colaboran para la reconstrucción de los relatos, cuando emergieron acciones y apuntes ensayísticos que Tamara emprendió implicando su propio cuerpo en la obstinada necesidad de saber qué le sucede a un cuerpo en la caída, cómo habitar la horizontalidad, cómo experimentar la pérdida del control corporal e imaginar una disolución, una des/figuración, qué sucede en nuestro corpus de afectos al reescribir cartas que alguna vez alguien escribió para otro.

Estos dos niveles de registros, el documental y el ficcional, dieron pie a una plataforma archivística que Tamara tituló *La patria personal*. El archivo, entonces, fue también un espacio de performatividades, de acciones a través de las cuales se fueron explorando diversas situaciones, circunstancias del

²⁵ Todas las referencias identificadas como “Cubas” corresponden a textos elaborados por la artista y generosamente proporcionados por ella.

cuerpo, documentadas fotográficamente o en videos. Acciones escénicas como *Después de la marcha* (fotografiada por Sergio Caddah), *Mujer vaca* y *Montaña de cuerpos* (fotografiada por Nicolas Boudier) abordaron experiencias de la memoria colectiva que pasaban por el cuerpo de la artista y devenían en núcleos narrativos capaces de estimular la producción de discursos, lejos de cualquier abordaje literal de las memorias en cuestión. El cuerpo de la artista fue espacio e instrumento para explorar lo sucedido a otros cuerpos. Durante cuatro años Tamara Cubas sometió su cuerpo a una serie de experiencias físicas y emocionales, caminatas, caídas. ¿Cómo sostener durante determinado tiempo un estado corporal? era una pregunta reiterada en esta investigación generada por la ineludible necesidad de saber qué sucede con los cuerpos en situación de desaparición; ¿cuándo muere un cuerpo expuesto a la tortura, al exterminio? Doscientas cuarenta caídas fueron registradas por Sergio Caddah. Intervenidas posteriormente por la artista, configuraron la pieza *Caídas* (2009-2012). El número hacía referencia a la que durante cierto tiempo fue la cifra oficial de desaparecidos en Uruguay, pero también aludía a la imposibilidad de representar en números o en palabras la disolución de los cuerpos.

Pensar la corporalidad en un espacio donde la categoría fundamental es la de los cuerpos rotos, la desmaterialización, la invisibilización y la espectralidad es un desafío. El cuerpo corresponde a la extensión y a la exposición, como insiste Jean-Luc Nancy; pero para ser expuesto necesita ser extenso,²⁶ ocupar un espacio, un volumen, en la verticalidad o la horizontalidad. Pero el cuerpo que se va, subraya Nancy, se lleva su espaciamiento.²⁷ ¿Cómo hacer cuerpo, espacio, imagen, representación, de la desaparición de los cuerpos,

²⁶ J-L. Nancy, *Corpus* (Madrid: Arena Libros, 2003), 95.

²⁷ J-L. Nancy, *Corpus*, 29.

no de la muerte, sino de la desaparición, de eso que podría llamarse “el fantasma del espacio abolido”? Es esta nuestra mayor aporía, la que también enfrenta el arte, incluso aquel que avanza como imagen figurante, como imagen en construcción, como posibilidad en el tiempo.

La patria personal de Tamara Cubas constituyó un corpus de restos de memorias inscritas en los cuerpos, una cartografía de los cuerpos de una familia que es también el corpus de un país, y escritura de un conjunto de cuerpos como alegoría del corpus extraviado de una memoria, de un país o de “los países del cuerpo”.²⁸ No como representación del pasado sino como resignificación del presente. Recuperar esas historias y fragmentos de vidas, más allá de la desaparición y la muerte, propició otro lugar desde el cual re/conocerse. Si bien fue este el primer tejido de experiencias, de afectos, de encuentros y relatos que permitió a la familia Cubas enunciar el dolor y hacerlo público, *La patria personal* fue también la matriz que hizo crecer y transformar numerosos actos, acciones, obras de distintos formatos.

A partir de los planteamientos de Jean Allouch sobre el duelo como acto y sacrificio,²⁹ Tamara Cubas propone a su familia un ejercicio bajo la idea: “Lo que mata es el agujero, no la bala”. Los fotografió sosteniendo en sus manos un pizarrón negro en el que habían escrito la palabra con la que respondían a la pregunta “¿qué se llevó Omar al desaparecer en 1975?”. El conjunto de cinco fotografías fue titulado *El agujero y la bala*. Tal y como sintomáticamente sugiere su nombre, es una representación de la imagen altamente performativa con la que Allouch expresa su noción de duelo: “uno está de duelo por alguien que al morir se lleva consigo un pequeño

²⁸ J.-L. Nancy, *Corpus*, 45.

²⁹ J. Allouch, *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca* (Córdoba: Literales, 2006).

trozo de sí”.³⁰ Esta instantánea es transformada en acto de duelo público cuando en *Actos de amor perdido*³¹ Tamara pide a su padre Luis que entre a escena sosteniendo el cartel donde está escrito “HERMANO”. La memoria familiar de los Cubas fue expuesta con sus propios cuerpos en la escena, testimoniando los huecos negros de una memoria colectiva que aún se abría paso en medio de las tensiones que implicaba reconocer-corporizar silencios y acontecimientos del pasado. Para la exposición *El día más hermoso*, Tamara elabora un video en el que su padre Luis escribe la palabra “HERMANO” y la sostiene, en silencio, durante varios minutos. La exhumación de los pedazos de memoria, casi sacrificialmente velados, fue un modo de conjurar la desaparición de la desaparición: la memoria es una forma de autosacrificio, considera Horacio González, “porque para actuar debe admitir sus límites esenciales frente a la realidad”.³² Los “blancos” de la memoria pueden ser potentes cuando “aparecen” en los espacios poéticos. La continuidad de la memoria, sugiere González, se construye en la realidad-irreal, perfectamente imperfecta y acabadamente inacabada del arte.³³

Tramas de memorias y afectos

La práctica de memoria emprendida por Tamara Cubas y sus familiares a partir de la desaparición forzada de uno de ellos, más allá de generar diversas obras expuestas en distintos formatos y soportes, logró dar formas a las ausencias.

³⁰ J. Allouch, *Erótica del duelo*, 38.

³¹ *Actos de amor perdido* es una pieza de danza-teatro, concebida y dirigida por Tamara Cubas y en la que participan sus familiares.

³² H. González, “La materia iconoclasta de la memoria”, en *Políticas de la memoria: tensiones entre la palabra y la imagen*, eds. S. Lorenzano y R. Buchenhorst (México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007), 30.

³³ H. González, “La materia iconoclasta de la memoria”, 31.

Veinticinco años después, el silencio que envolvía la desaparición de Omar Cubas trascendió al espacio social, concretándose en una denuncia contra la desaparición forzada. Y digo “ausencias”, en plural, porque también fueron tomando formas los muchos recuerdos que no habían sido contados. Las experiencias nunca habladas pudieron ser narradas, las cartas guardadas en un baúl fueron leídas, reescritas.

Durante los años de exilio vividos por la familia Cubas en varias ciudades del mundo,³⁴ cientos de cartas cruzaron continentes y mares para transmitir los afectos, las pequeñas historias de vidas que hicieron posible que esta familia sobreviviera a la distancia y a las dificultades para comunicarse. Las cartas se enviaban por correos que tardaban hasta dos meses, pero también eran enviadas a través de generosos amigos o algunos (des)conocidos que hacían de mensajeros. Fragmentos de esas cartas dieron lugar a varias piezas, expuestas en distintos soportes, como testimonio no solo de los trazos del dolor que los exilios zanjaron sobre las familias, sino de la persistencia del amor que hace posible la sobrevivencia de los afectos que aproximan hijos, abuelos, padres, hermanos.

Sin lugar a dudas, “testimoniar es construir una filiación: es desplegar hilos (filamentos, tramas de palabras)” como escribe Didi-Huberman.³⁵ Esas tramas informan y acercan a los descendientes, a las familias, como también a los que viven experiencias y dolores próximos. A propósito de la producción y el replanteamiento de las piezas para ser expuestas en México, la familia Cubas retomó los encuentros y reuniones familiares que antes propiciaron dar forma a sus pérdidas, esta vez para bordar palabras que permitieran aproximar las experiencias vividas por ellos en Uruguay a las

³⁴ México, Santa Clara-Cuba, Buenos Aires, Winnipeg, Bruselas, Montevideo, y en el Penal de Libertad, Departamento de San José, donde estuvo recluida la tía Mirtha.

³⁵ G. Didi-Huberman, *Blancas inquietudes*, 99.

que vivimos en México. El conjunto de bordados realizados por la familia Cubas en Montevideo fue expuesto en México como tributo familiar, como gesto solidario hacia las personas que buscan a sus seres queridos: “El mundo está interconectado afectivamente, ese es el mejor muro de contención contra la injusticia”, decía el tejido bordado por Luis Cubas, el hermano de Omar y padre de Tamara. Uno de los bordados fue hecho colectivamente en la Ciudad de México: la extensa carta enviada por la tía Elsa fue tomando forma con el hilo rojo que en México —desde los bordados iniciados en el contexto del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, continuado por Fuentes Rojas y por los bordados que realizan varios colectivos de familiares que luchan por la memoria y la justicia— se utiliza como documentación y denuncia de la muerte violenta.³⁶ Bordar esta carta implicó numerosos encuentros en los que muchas manos reescribieron con hilo rojo las palabras de la tía Elsa.

Buena parte del arte latinoamericano, ese que también se exhibe en los museos de arte pero que nace de las contaminaciones con la vida, se desarrolla a partir de vestigios, de huellas mínimas de los ausentes. En este texto he buscado comprender la particularidad de un corpus artístico que, sin ninguna relación mimética, plantea un vínculo alegórico con

³⁶ En el contexto de la feroz violencia desatada en México a partir de diciembre de 2006, cuando el entonces presidente Felipe Calderón declaró la guerra al narcotráfico, emergió en 2011 el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, que integró a familiares y ciudadanos en general, hartos de la desenfrenada violencia e impunidad. En apoyo al movimiento nació el colectivo Fuentes Rojas, que comenzó a teñir de rojo las fuentes de Ciudad de México bajo la consigna: “Paremos las balas, pintemos las fuentes”. Fuentes Rojas convocó a bordar en rojo los nombres de los miles de muertos ocasionados por la guerra que el Estado había desatado. En ese mismo contexto también surgió Bordamos por la Paz, un movimiento formado por colectivos que desde entonces y en distintas ciudades han ido bordando los nombres de los desaparecidos y asesinados en la supuesta “guerra contra el narco”. Para una información amplia y precisa sobre estos acontecimientos recomiendo consultar la investigación realizada por Katia Olalde, “Bordando por la paz y la memoria en México: marcos de guerra, aparición pública y estrategias estéticamente convocantes en la ‘guerra contra el narcotráfico’ (2010-2014)” (tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, UNAM, 2016).

la pérdida y la insepultura, con la problemática del cuerpo, su desaparición o su muerte en contextos de violencia, y la singularidad que acota los cuerpos y las prácticas del arte en tiempos de oscuridad.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte³⁷

La falta de sepultura, ha insistido Nelly Richard, es la imagen sin recubrir de un duelo histórico e inacabado que no cesa. Lo insepulto es una deforme figura que aparece de múltiples maneras en los escenarios pasados y presentes de América Latina. A veces el arte va tras ella, en una siniestra fascinación por lo deforme, lo improbable, lo inasible, pero como acto desesperado por imaginar formas posibles para tan desgarrador *pathos*. Desde las dictaduras latinoamericanas —que no han cesado, y que hoy tienen nuevas formas bajo la máscara de las democracias neoliberales—, la desaparición, la tortura y la insepultura de los cuerpos son una terrible realidad que han marcado la vida y la práctica artística. Las nuevas formas de guerra y los nuevos grupos de poder que actúan bajo regímenes de impunidad y complicidades de los Estados han ido generando una transformación macabra de lo que entendemos por cuerpo humano, por formas de vida, por ritos funerarios. A la desaparición de las personas se suma la aniquilación de las identidades de los cuerpos, la diseminación de los vestigios en fosas clandestinas. Ya no se trata solo de asesinar sino de imposibilitar el reconocimiento de los restos. México está minado de fosas, y no es exagerado decir que vivimos en un cementerio clandestino. Pero a la vez, esta situación límite ha implicado nuevas formas de organización para afirmar

³⁷ Este verso de la *Elegía a Ramón Sijé* de Miguel Hernández sirvió de inspiración para titular la acción colectiva y simbólica que abrió la exposición de Tamara Cubas, *Las formas de la ausencia*, en la Ciudad de México. Más que titular, enuncia un deseo, quizás el más caro anhelo en las actuales circunstancias de México.

el derecho a la digna sepultura, a encontrar y despedir a los muertos. Los familiares se han organizado para buscar por cuentan propia a sus seres queridos, deviniendo peritos, investigadores forenses, exhumadores y sepultureros. Las prácticas artísticas en este contexto se están convirtiendo en ritos luctuosos, marcos para conmemorar y llorar a los que ya no están, moradas alegóricas donde habitan vestigios de lo que fue una vida.

Walter Benjamin nos ha regalado una potente metáfora que quizás nunca antes haya sido tan urgente recuperar y hacer nuestra. Se trata de su afirmación de que para conocer las circunstancias debemos comportarnos como excavadores, desenterrar una y otra vez, revolver como se revuelve la tierra, porque solo así podremos arrancar alguna luz y alguna imagen³⁸ que nos permita entender lo que somos, los pedazos que somos.

La primera acción que abrió en la Ciudad de México la presentación pública del conjunto de acciones efectuadas por Tamara Cubas con sus familiares para dar forma a la ausencia de Omar Cubas fue un acto colectivo que evocaba desde su realización simbólica una de las acciones más reiteradas en estos últimos años por quienes buscan a sus seres queridos: la de atravesar la tierra, herirla, ahuecarla, cavando fosas para buscar restos corporales. A partir de la desaparición de los estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa y del asesinato de otros seis estudiantes la noche del 26 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, familiares, reunidos bajo el nombre Los Otros Desaparecidos de Iguala, recorren cerros y terrenos buscando a sus seres queridos, haciendo públicos los hallazgos de un elevado número de cuerpos y fosas clandestinas. Mientras un artista invitado trazaba la silueta del mapa de

³⁸ W. Benjamin, *Denkbilder: epifanías en viajes* (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011).

México sobre el piso de la galería, se escuchaban las palabras de Mayra y Mario Vergara, que habían formado parte de Los Otros Desaparecidos de Iguala, quienes previo contacto nos habían hecho llegar un audio en el que daban cuenta de las búsquedas que ellos llevaban a cabo. Siluetear la forma de México nos conectaba con una práctica luctuosa, convocando a pensar en el cuerpo herido y secuestrado de un país. Al concluir el trazo, varias personas tomaron los instrumentos que alguna vez se usaron para labrar y cavar la tierra, y con ellos rompimos el piso en un gesto alegórico, urgidos por el dolor y la rabia. Fue una acción catártica y colectiva, mucho más que una transgresión estética. Fue instalar la rabia y el *pathos* que nos enluta, y conectar las pérdidas que desde sur a norte se repiten. Insistir en lo insepulto, en los restos, en todos los que nos faltan.

Una perturbadora interrogante se instala en nuestras circunstancias: cómo aproximar la práctica artística, la intelectual y la forense que hoy llevan adelante los familiares en búsqueda, en un país que se ha convertido en una gran fosa común.

Pese a todo lo que no puede suturar el arte, sus acciones reverberan y pueden llegar a ser formas de conjuro. Trazar una silueta —se asegura que también eso hizo la doncella de Corinto en un gesto fundacional— será siempre un modo de conjurar la ausencia, de sostener “un nombre contra el olvido”. Un gesto invocatorio y fantasmal. Y lo espectral, como nos recuerda Eduardo Grüner, es “la herida abierta en el universo simbólico de la *polis*”.³⁹

³⁹ E. Grüner, *La cosa política*, 298.

EMERGENCIAS DOCUMENTALES: RETORNO DE LA HISTORICIDAD Y DE UN NUEVO TEATRO POLÍTICO

Mauricio Barría Jara

Un diagnóstico

Los movimientos sociales que irrumpieron en Chile a partir del 2006 con la llamada revolución pingüina, que se mantuvieron en una crítica latencia el 2010 mientras se celebraba el Bicentenario y estallaron con una masividad insospechada el año 2011, marcan, sin duda, un punto de inflexión de nuestra historia reciente que significó el cierre definitivo de la transición y la apertura de una nueva etapa de nuestra democracia. Estos sucesos reinstalaron fuertemente las demandas por una mayor participación ciudadana y la pregunta por la posibilidad de imaginar otros modos de relación y producción social y económica en el horizonte de la soberanía y el poder constituyente. En el caso particular del teatro, estos impulsos se manifestaron de un modo singular: en una rehabilitación de la pregunta por la historicidad de los procesos sociales y políticos, asunto que se materializó a través de una serie de montajes en los que destacaba la utilización de lo documental como procedimiento articulador del relato escénico. En todos estos espectáculos vemos activarse también un conjunto de operaciones que corresponderían a lo que históricamente se denominó teatro político (TP), concepto por el cual partiremos.

Qué hace el teatro político: el teatro como aparato

El aparecimiento del concepto de “teatro político” estuvo asociado a la emergencia de los procesos revolucionarios que hacia fines del siglo XIX activaron una singular conciencia sobre la historicidad de la condición humana. Aunque había sido el pensamiento burgués ilustrado el que había abierto el problema durante el siglo anterior, recién con Marx esta condición histórica será comprendida como un devenir material, y no como una hipóstasis temporal a la que estaría suscrita la humanidad en su totalidad. El pensamiento marxista descubre esta dimensión de concreción radical de la historia al asociarla al acontecer de las relaciones de producción. Es por ello que tanto para Erwin Piscator como para Bertolt Brecht (históricamente considerados los fundadores) un teatro político tenía como misión primordial producir ante todo conciencia, no tanto sobre la situación de explotación particular, sino sobre esta radical historicidad en la que los sujetos, como sujetos sociales y no solo individuos se debatían para producir su existencia. Esta insistencia en la historicidad es descrita por Piscator del siguiente modo:

¿Cuáles son los poderes fatales de nuestra época? ¿Qué ha reconocido esta generación como destino propio, al que ha de doblegarse si quiere perecer, al que ha de sobrepujar si quiere sobrevivir? Economía y política y, como resultado de ambas, la sociedad, lo social. *Estos tres factores son nuestro destino*. Y tan solo reconociéndolos, sea afirmándolos, sea combatiéndolos, ponemos nuestras vidas en contacto con lo histórico del siglo XX. Y así, al designar yo como pensamiento fundamental de todas las acciones dramáticas el elevar la escena privada a lo histórico, no puedo referirme más que elevarla a lo político, a lo económico, a lo social. Es lo

político, lo económico, lo social, lo que pone a la escena en relación con nuestra vida.¹

Elevando lo escénico a lo histórico, el teatro político se distanciaba de formas militantes y doctrinarias propias del naturalismo burgués, y se proyectaba como una epistemología artística, como un medio de y para el conocimiento de esta historicidad. Es esta, a mi modo de ver, la cuestión capital, y es en ese sentido que dramaturgos como Büchner o Hauptmann podrían ser considerados como precursores, en cuanto en sus dramaturgias intentaron comprender y mostrar el modo de funcionamiento de la historia.²

Resulta entonces que la mera alusión a la contingencia no es lo que hace político a un teatro político, pues toda forma de teatro refiere de un modo u otro a la contingencia. El teatro como expresión cultural supone un grado de reconocimiento³ de parte del espectador, en la medida en que la producción y la recepción del fenómeno comunicacional acontecen simultáneamente y en el mismo lugar y que la copresencia implica una forma de comunidad.⁴ Lo que varía, en realidad,

¹ E. Piscator, *Teatro político* (Hondarribia: Hiru, 2001), 202.

² Es interesante recordar el sugerente título del único texto que Carl Schmitt dedicó al teatro: *Hécuba o Hamlet: la irrupción de la historia* (Barcelona: Pre-Textos, 1993). La tesis de Schmitt, notable en muchos aspectos, en realidad lo que hace es reposicionar las tesis sobre el sentido de lo histórico propuestas por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*. Siguiendo a este último, podríamos decir que el asunto del teatro moderno fue precisamente el descubrimiento de la historia como determinante de la subjetividad, pero en la misma línea activadora de la función dramática, por lo que el llamado teatro político no sería sino la culminación autocrítica de este procedimiento histórico que abarca transversalmente el problema del teatro (particularmente el de la dramaturgia) durante la modernidad. En ese sentido, en la línea de Bürger, el teatro político es aquel que comenzó a entender que la historicidad era también un procedimiento, y no solo un tema, una condición o una figura del drama.

³ G. Gadamer, *Estética y hermenéutica* (Madrid: Tecnos, 1998), 88.

⁴ El teatro significa: un trozo de vida transcurrida y vivida en comunidad por actores y espectadores en el aire de este espacio respirado en común, en donde se desarrolla el juego teatral y el acto receptivo del espectador. La emisión y la recepción de signos y señales se realizan simultáneamente, en H. T. Lehmann, *Led Théâtre postdramatique* (París: L'Arche, 2002), 18.

son las maneras en que históricamente se ha construido este reconocimiento, maneras que definirían la función social que una época o un grupo atribuyó a la práctica teatral. Estas formas o diversos efectos van desde el contagio ritual, pasando por las distintas estrategias de identificación, a los mecanismos de distanciamiento, hasta las actuales formas de lo colaborativo y performativo. El teatro político en sentido estricto —y en su origen— trabajó sobre el distanciamiento, pues buscaba desnaturalizar los modos en que comprendemos comúnmente la condición histórica que constituye nuestra realidad, para exponer los contextos materiales, las relaciones de producción que conforman nuestra vida cotidiana y que subyacen a ella. Brecht decía que de lo que se trata es de mostrar lo que se esconde detrás de los sucesos, ese “tejido de relaciones sociales entre los hombres”.⁵ La escena muestra situaciones de la vida en las que nos reconocemos, pero las muestra de tal manera que nos extrañan, así generamos una crítica al reconocimiento y esa crítica es el efecto de distanciamiento. El extrañamiento se constituye, así, en la condición de posibilidad para pensar el teatro político como una suerte de *aparato epistemológico* que pone en tensión e interroga sus procedimientos en el intento de *producir un aprendizaje*.⁶ Un aparato en el sentido en que lo define Déotte,⁷ una técnica que configura una sensibilidad determinada sobre el tiempo y el espacio (sobre la historia) y que modifica la percepción del mundo que tienen los sujetos. Evidentemente no estoy utilizando el término en un sentido riguroso, más bien como

⁵ B. Brecht, *Escritos sobre teatro* (Madrid: Alba, 2002), 37.

⁶ Es importante recalcar que es el propio Brecht quien utiliza la noción de *apparatus* para referirse a la relación entre cultura y política, tal como nos lo recuerda Roswitha Mueller, en “Aprendiendo para una nueva sociedad: la Lehrstücke”, en *Introducción a Brecht*, eds. P. Thomson y G. Sacks (Madrid: Akal, 1998), III-2. En este caso, siendo fieles al pensamiento de Brecht, estaríamos imaginando una suerte de *contraaparato*, esto es, una práctica de interrupción de los aparatos oficiales o hegemónicos del capital.

⁷ J. L. Déotte, *La época de los aparatos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013).

una metáfora de acceso a la cuestión propuesta. La noción de aparato engloba la idea de una estética, pero amplía la concepción de aquella a la dimensión de su suceder técnico y no solo sensible. Para Piscator, por ejemplo, el desarrollo de la técnica dramática y teatral terminó por ser el imperativo de su nuevo teatro, aunque subordinado al objetivo de suscitar un aprendizaje de esta condición histórica; este aparato que fue su teatro político se desplegaba, a su vez, en una serie de procedimientos como el montaje o lo documental, todo con el fin de transformar la producción dramática y orientarla a la revolución social.⁸ El teatro se convertía así en un “preparador del orden nuevo”.⁹ En el caso de Brecht, tal vez debiéramos partir por suponer que no toda su obra responde a la dinámica de un teatro político en sentido estricto, pero las que sin duda lo hacen son sus connotadas *Lehrstücke*, o *piezas de aprendizaje*, pensadas para ser montadas en sindicatos, en colegios, con obreros y estudiantes. En palabras de José Antonio Sánchez:

Los *Lehrstücke* son artefactos, en el sentido más puro de la palabra. Lo son en primer lugar, porque se trata de piezas montadas. No hay ningún resto organicista en su composición. La estructura está a la vista. Están a la vista la técnica y el proceso de elaboración. . . . Se trata de obras no-auráticas, destinadas al uso por parte de los ejecutantes.¹⁰

Obras de uso, en la que los medios son comprendidos literalmente como materiales funcionales a un determinado efecto

⁸ E. Piscator, *Teatro político*, 197.

⁹ E. Piscator, *Teatro político*, 201.

¹⁰ J. A. Sánchez, *Dramaturgias de la imagen* (Cuenca: Universidad Castilla de la Mancha, 2002), 81.

para los participantes. En ellas Brecht experimentó no solo con diversos formatos (radio, opereta, coros), también disolvió la dicotomía entre actor y espectador, entre autor y receptor. Se trataba de develar, a través de un ejercicio dialéctico, que tras toda decisión política hay en su origen un dilema que, aun cuando no tenga solución, es el que *pone en marcha lo político*, y solo es posible aprehenderlo en la práctica. Ahora bien, si toda obra de arte desde las vanguardias consiste en una reflexión sobre sus propios recursos, tal vez, en el caso particular del teatro político, en cuanto aparato epistemológico, lo que expondría, como lo insinúa Sánchez, es su propia *metodología de realización*, es decir, aquí cabría entender los procedimientos como metodologías o como procesos de producción de conocimiento más que recursos formales de representación, eso que Benjamin definió con tanta claridad en *El autor como productor*. El teatro político no se pregunta prioritariamente entonces por el estatuto de la representación, sino por los medios para provocar una experiencia de aprendizaje sobre la condición histórica que nos determina, que permite una experiencia de transformación ideológica de este sentido histórico. La palabra ideología, en este caso, cabría ser entendida en el modo en que Althusser la definió.¹¹ En definitiva, lo que se esconde detrás de los sucesos es una ideología y no un conjunto asistemático de fenómenos. Pero una ideología no comporta solo un conjunto de enunciados lingüísticos o imágenes mentales, también implica prácticas y acciones incorporadas, es decir, una dimensión performativa, tal como lo sugiere Judith Butler.¹² Cuando decimos develar las estructuras que fundan nuestra experiencia social, nos

¹¹ L. Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de estado: Freud y Lacan* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003).

¹² J. Butler, "Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory", *Theatre Journal* 40, no. 4 (1988): 519-31.

referimos a algo muy concreto también: el sistema en que estas ideas, imágenes y acciones del cuerpo están integradas es el capitalismo, que es el marco económico que nos rige. Entonces, no es que el *teatro político* denuncie simplemente los atropellos del capitalismo; un *teatro político* busca, por sobre todo, generar un aprendizaje respecto de cómo funciona tal cosa, en términos económicos y políticos, entonces en términos de poder, cuestión que no podemos apreciar en la vida cotidiana, a pesar de que nos constituya. Si el sistema económico fuese otro, entonces lo que cambiaría sería el tema del teatro político, pero no lo que hace. Por ello, el investigador César de Vicente dice de forma tan clara que el teatro político no es ni un género ni una forma estética, es un concepto movilizad por una “problemática”,¹³ es decir, un análisis del poder político cuyo paradigma es el poder constituyente: “la constitución social tomada a partir de una relación de poder”.¹⁴ Y desde ahí expone una evolución del teatro político que atraviesa el siglo XX hasta la posmodernidad, de Piscator y Brecht pasando por Weiss hasta Müller y Boal. El punto para De Vicente es cómo los sujetos que han devenido de consumidores a productores se constituyen propiamente en sujetos de poder. El teatro, entonces, se plantea como un análisis del poder y no como una representación de la política: “la obra no transcribe el mundo, sino que descompone ese mundo y enseña algo que no estaba a la vista”.¹⁵ La exposición de una ideología operante, esto es, la ideología en su momento de producción de realidad. De ahí que el paradigma de este nuevo teatro para De Vicente sea la idea de una *escena constituyente*. Lo que el “teatro político” propone es “una nueva lógica productiva . . . un sujeto nuevo

¹³ C. de Vicente, *La escena constituyente* (Madrid: Autor, 2011), 93-105.

¹⁴ C. de Vicente *La escena constituyente*, 70.

¹⁵ C. de Vicente *La escena constituyente*, 69.

de esa producción . . . que se revela a través de la nueva *función* del teatro”.¹⁶ A lo largo de toda esta reflexión late, sin embargo, la cuestión de la historicidad, asunto que es, a mi modo de ver, central y es la urgencia que creo vislumbrar en las compañías que actualmente estudio.¹⁷ En consecuencia, lo que se constituye en un aparato epistemológico es el propio teatro; de ahí que proliferen la metáfora del laboratorio como imagen de esta actividad: “laboratorio para el estudio del comportamiento humano, el carácter y la sociedad”, decía Piscator;¹⁸ “laboratorio de la fantasía social”, escribía Heiner Müller.¹⁹ Si el teatro es un laboratorio de la experiencia social, el teatro político entonces es un laboratorio autorreflexivo de su epistemología, acaso un metaaparato, cuyo objeto sería prioritariamente la historia y el poder. Cada obra sería una suerte de indagación acerca de cómo se constituye el saber/conocimiento histórico y cómo este es el que hoy nos permite pensar el poder.

Devenires de lo documental

Afirmábamos más arriba que el teatro político no se preguntaría prioritariamente por el estatuto de la representación, sino por los medios para provocar un aprendizaje. Sin embargo,

¹⁶ C. de Vicente *La escena constituyente*, 101.

¹⁷ Será en torno a este problema que De Vicente distinguirá entre un teatro político moderno (Piscator, Brecht, Weiss) y uno posmoderno (Living Theatre, Müller o Boal). Para él, mientras el TP moderno tuvo como misión la construcción de la clase proletaria, por medio de mostrar las condiciones de producción sobre las que se levantaban las relaciones sociales e interpersonales, en las que la historia era el horizonte de comprensión, el TP posmoderno habría transitado desde el gran metarrelato histórico hacia la subjetividad, del gran poder a las micropolíticas que constituyen las técnicas de subjetivación sintomáticas del capitalismo tardío. Es decir, ahora se trataría más de mostrar las condiciones de producción de esta subjetividad en una sociedad capitalista, desde una dimensión histórica, pero en el entendido de que no hay ya más esa gran Historia, por lo que ella misma es sometida a un proceso de desconstrucción (el ejemplo paradigmático sería *Máquina Hamlet* de Heiner Müller).

¹⁸ E. Piscator, *Teatro político*, 379.

¹⁹ H. Müller, *Germania muerta en Berlín y otros textos* (Hondarribia: Hiru, 2001), 149.

el sistema general de estas representaciones particulares del mundo, esto es, los modos en que se articulan o se organizan estos conocimientos son los que corresponden a una epistemología. El teatro político, como *aparato epistemológico*, devela y desmonta los modos de articulación y no solo la convención que supone toda representación, alude al sistema y al *cómo* conocemos, antes que a los conocimientos particulares. Esto, al menos en teoría, pues en la práctica encontraremos una variedad de versiones de este dispositivo, lo que no invalida la categoría; por el contrario, esta nos permite situar los objetos de arte en su mérito, en sus particularidades. No obstante, un modo de entrar es detenerse en una de las estrategias fundamentales del teatro político que ha sido el uso de lo documental, pues le permitiría instalar la cuestión de la objetividad de lo real y de la verdad como problemas de la historia. Por lo anterior, es también evidente que el empleo de lo documental en el grupo de obras que estudiamos no es idéntico. Lo que viene a continuación es apenas un esbozo panorámico de lo que podríamos denominar *devenires documentales*.²⁰

La obra de arte como aparato epistemológico

El primer grupo de obras responde directamente a la definición de aparato epistemológico. Dentro de este grupo encontramos: *Celebración* (2010), *Nuestra América* (2013) u *Otras* (2015) de la Compañía Teatro Público, dirigida por Patricia Artés; *Allende un acontecimiento* (2009), *La matanza* (2011) de Teatro Kapital, dirigido por Iván Insunza; montajes particulares como *ele. La oficina* (2007), dirigida por Jesús Urqueta; *Constitución* (2014) del Colectivo Obras Públicas,

²⁰ Un desarrollo más acabado de estos problemas en Barría, "Recuerdos en tránsito (App/ Recuerdos): la recuperación política de la experiencia", artículo presentado en el 1º Simposio sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, julio de 2017.

dirigido por Claudia Echenique; *Cordones industriales* de la Compañía Tarea Urgente (2014), o *Comisión Ortúzar: acciones sobre un proceso de refundación* (2015) en torno a la Constitución del 80, proyecto del Núcleo Arte, Política y Comunidad de la Universidad de Chile, dirigido por Ana Harcha, entre otras. En esta oportunidad me abocaré a un puñado de ejemplos.

Si bien, en general, lo documental no prima en todas las escenas, es aquello que articula la dramaturgia y se encuentra en la base del proceso de creación. En el caso de *Celebración*, obra estrenada en 2010, el documento quiere dar cuenta o probar la hipótesis de que no hay nada que celebrar para el Bicentenario, que estamos en deuda como país, que nuestra historia está plagada de injusticias, que los dueños del país son los mismos hacendados que en tiempos de la Colonia manejaban la economía del país, que no hubo tal proceso emancipador que prometió el siglo XIX, etc. En el caso de *Nuestra América* los documentos pasan a ser también base de datos, sobre las marchas de la economía, sobre las reales integraciones de los diversos pueblos en la lógica colonial. En ambos trabajos de Teatro Público, la actuación adquiere una función expositiva, los actores explican por medio de diversos procedimientos, en los que destacan las pizarras, los papelógrafos, las proyecciones en *data show*. La trama se constituye en un argumento y el sentido en una afectación razonada. En otros casos aparece la escena ejemplar, e incluso la parábola, las que hablan por sí solas. En el caso de *Nuestra América* la inclusión de una suerte de personaje alegórico, un danzante (que luego devendrá varios) vestido de un traje que asemeja un cóndor, genera la función de un testigo silencioso de la historia, además de recuperar determinadas frases de danzas tradicionales latinoamericanas construyendo un archivo performático. Pero el cóndor, en un momento, enfrenta, a otro personaje, monstruoso,

de identidad misteriosa que representa el poder colonial, ese otro que viene a “hacerse la América” explotando a sus habitantes originales y destruyendo la naturaleza. La hipótesis acá es, una vez más, demostrar cómo el capital trasnacional ha mantenido a un continente sumergido en una situación de subalternidad cultural y pobreza material. Con un acento todavía más historizante, *La matanza*, de Teatro Kapital, pretende llanamente generar una historia de las matanzas obreras en Chile. La fuente principal es el libro de Patricio Manns, *Las grandes masacres*,²¹ más el uso de otros textos o testimonios históricos. La puesta en escena es, entonces, la sucesión de los hechos dispuestos cronológicamente, tratando de sindicar en cada caso a los responsables directos y a los cómplices silentes que permitieron que sucediera tal cosa: el fin es denunciar. En nuestro último ejemplo, *Comisión Ortúzar: acciones de una refundación*, la fuente documental base son las actas de la llamada Comisión Ortúzar que dieron origen a la Constitución del 80. La envergadura del material (más de mil páginas) y la complejidad a veces jurídica de la discusión de los textos tornaba algo inútil el exponerlo tal cual. Si decido, por lo tanto, seleccionar algunos temas y conceptos es también con el fin de explicar cómo esta Constitución nos rige hoy e impacta en nuestra vida cotidiana y por qué es urgente cambiarla. Se generó también una investigación de los contextos históricos seleccionando otros discursos e hitos correlativos que armaban esa trama: el Acto de Chacarillas o el cambio de forma de la carta fundamental durante el gobierno de Ricardo Lagos, etc. A diferencia de los casos anteriores, la exposición de una hipótesis se trabajó no por temas, sino por medio de diversas acciones ensambladas para generar un ritmo, donde no existían dispositivos de

²¹ Publicado por la editorial Quimantú en 1972.

personajes, sino accionantes. La multidisciplinariedad de los ejecutores del Núcleo Arte, Política y Comunidad de la Universidad de Chile también provocó un cruce de lenguajes que dialogaban y se interrumpían al mismo tiempo. Hubo también la utilización de variados formatos documentales: registros sonoros, fotográficos y gráficos, característica que compartían algunos de los trabajos antes citados.

Lo común, en todos estos ejemplos, es la forma de la dramaturgia, fragmentaria y de palimpsesto, un ensamblaje de piezas-acciones en las que se denotan fuertemente sus junturas, sus desajustes y coincidencias. En fin, dramaturgias inorgánicas, en tono argumental, como artefactos con un claro objetivo de generar una experiencia de aprendizaje. Otro rasgo que comparten todos estos trabajos, en cuyo origen hay un dedicado proceso de investigación científica (en el sentido propio del término), es que lo que vemos en escena es, de alguna manera, la exposición de esos mismos procesos de pesquisa. La dramaturgia corresponde a una presentación de las metodologías utilizadas; en ese sentido son aparatos epistemológicos, en cuanto evidencian su propia técnica constructiva: en las derivas del proceso, los hallazgos, los esquemas y mapas conceptuales elaborados sobre cartulinas en el taller adquieren ahora una dimensión escénica. El aparato epistemológico, al ser una exposición de una metodología, no busca generar una enseñanza, no es un dispositivo didáctico, sino una experiencia de transformación conductual en el nivel de las representaciones mentales y los significados con los que configuramos el mundo.²² Sin embargo, estas propuestas contenían un límite. Desde el punto de vista de su factura y resolución estética, en algunos casos, el objetivo argumental se sobreponía a la posibilidad

²² Así cabría entender el llamado de Brecht a desubjetivizar la escena en el sentido de que el individuo ceda su lugar de activador del movimiento dramático, a las relaciones de producción.

de profundidad de la imagen, una que permitiese tensionar los materiales más allá de su mera exposición, primando una lectura directa, tributaria del argumento, sobre los subtextos posibles y problemáticos de los temas. Especialmente eran, en general, obras sencillas en términos de escenografía, todos los elementos eran funcionales sin proponer necesariamente niveles de lectura o estratos distintos a los que deseaban mostrar. Es precisamente esta dureza la que nos indica este carácter de *aparato* y ponen estas obras en un lugar liminal interesante. Hoy la frontera entre arte, activismo e intervención social se ha vuelto difusa. Nociones como las de escenas liminales, teatro expandido, teatro comunitario o la idea genérica de *performance* plantean un interesante desafío cuando de lo que se trata es de someter la propuesta a un análisis y crítica de arte que no se remita únicamente a los aspectos sociológicos o culturales de la obra. En este sentido, la categoría de *aparato epistemológico* entra en esa dimensión de la discusión, para ayudar a situar estos trabajos en términos de sus alcances y límites como cosa artística.

Otros devenires

Otras derivas que podemos identificar en la actual escena teatral chilena se relacionan con lo que podría denominarse *documento vivo*. En este caso, los artistas trabajan sobre su propia biografía de maneras directas o indirectas, no necesariamente constituyéndose en obras autobiográficas. Un muy buen ejemplo de este tipo de uso de lo documental es el montaje *Ñi Pu Tremen* (2009) de la Compañía Teatro Kimen, dirigida por Paula González Seguel, en la que un grupo de mujeres mapuche relatan sus propias historias mientras escarmanan lana, danzan y se dirigen al público, tramando una puesta en escena sostenida desde un procedimiento testimonial. En definitiva, a lo que asistimos es a la constitución

performativa de un documento en la que el sujeto mismo se convierte en aquello por medio de palabras y acciones que constituyen un genuino archivo cultural. Sin efectos, pero sí desde una estrategia del afecto, compartimos un instante de vida relatada, como si fuésemos los tejedores que completan el proceso de hilado de la lana.

En otros casos, vemos que el documento deviene texto dramático enunciado por actores que representan a los personajes históricos reales, generando una problemática frontera entre documento y ficción, poniendo en crisis el supuesto de objetividad que lo definiría. Es lo que podríamos denominar un *documento traspuesto*, y un ejemplo de esto es el montaje del Colectivo Zoológico, *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*, basado en las actas que dieron origen a la actual Ley Laboral, generada entre cuatro paredes por una comisión designada por el dictador Augusto Pinochet. En un tono menos explícito, encontramos los últimos montajes de Guillermo Calderón *Escuela* (2013) y *Mateluna* (2017) en los que también traspone el material documental sobre una trama ficcional. Aquí los personajes no enuncian propiamente los textos documentales, pero la puesta en escena se construye a partir de estos. Los resultados son al menos problemáticos, pero en el caso de *Mateluna* parece que, en efecto, logra tensionar la operación del documento cuestionando el estatuto representacional de la verdad histórica.

Como vemos, el uso documental es variado. A veces es el dato duro, en otras la información en términos didácticos de cómo funciona algo, por ejemplo, la cadena de explotación del capitalismo. En otras instancias, adquiere el carácter de un texto prácticamente alegórico, pues es tensionado en su enunciación por un personaje ficcionado, con mayor o menor éxito. Lo más habitual, sin embargo, es que los datos sean expuestos por los propios ejecutantes que no representan algo distinto de ellos mismos, y cuando hay personajes ficcionales,

sus textos hacen alusión al dato, pero no necesariamente al documento como tal.

Todo esto nos indica el sentido de la expresión *aparato epistemológico*, pero también comienza a aclarar qué significa que el efecto aquí buscado sea un aprendizaje. Mientras el teatro burgués buscaba mostrarnos el mundo como es, las formas críticas del teatro actual muestran lo que podría ser; lo que busca el teatro político es la producción de un conocimiento crítico. Crítico no significa aquí tomar una postura en contra de algo, sino ser filosóficamente consciente de la objetividad compleja del mundo, es decir, consciente de que la realidad es contradicción (no contradictoria) y el conocimiento no es, pues, un absoluto de ninguna especie. Cuando estudiamos los textos de Piscator y la teoría del *Lehrstücke* de Brecht nos encontramos, entonces, que lo que en ese tiempo se entendía por conocimiento no correspondía a la lógica de una enseñanza formal. No se trataba para ellos de transmitir mensajes o ideas, sino de generar un cambio conductual; eso es lo que hoy llamamos aprendizaje y está inscrito en el concepto mismo de *Lehrstücke*. En el fondo, lo que estos sujetos ya estaban pensando es un modo del teatro que implicaba transformación, por lo tanto, un otro tipo de copresencia ya no contemplativa, sino activa, y eso es lo que actualmente nos permite pensar el concepto de performatividad. La producción de aprendizaje, como lo hemos venido señalando, que definiría al teatro político implicaría pues una condición performativa, que lo convierte en un aparato epistemológico-performativo.

CUARTA PARTE:
LAS TENSIONES DE LA IMAGEN

Nota introductoria

Fernando A. Blanco

Los tres ensayos que aquí se suceden proponen diferentes estrategias para enfrenar los modos de representación de las imágenes en lo público. De manera específica, estas estrategias permiten abordar esas coyunturas en que la política y la estética se superponen como campos de debate desde donde se proyectan, precisamente, las imágenes que dan visibilidad a comunidades, sujetos colectivos y mundos sociales que, de otro modo, quedarían —como diría Didi-Huberman— reducidas a meros *tipos* invisibles.

Willy Thayer elabora una suerte de decálogo poético-filosófico sobre el trabajo visual de Eugenio Dittborn. A través de sus premisas —aforismos, tesis de factura barroca—, Thayer nos lleva a revisar el itinerario estético-político de la obra *Aeropostales*: su gestión, materialización y circulación en cuanto obra en movimiento —acumula ya quince rotaciones terráqueas—. Thayer encuentra, pues, en el léxico que describe la obra de Dittborn una lengua para describir los derroteros de la imagen: *transducción, atopia, distopía, metamorfosis, pliegue, entre o cinemática*.

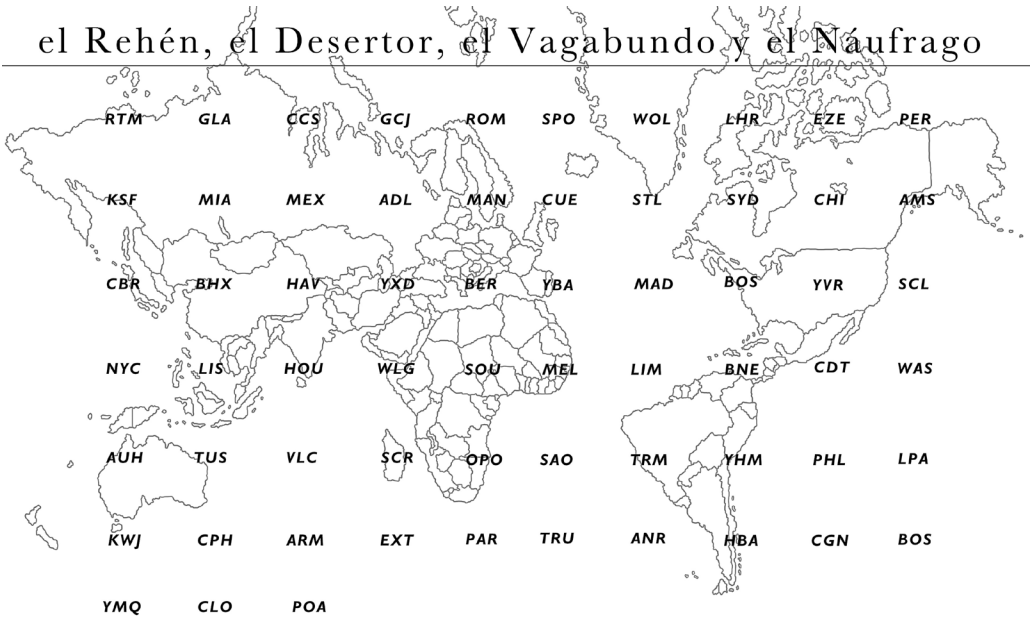
Por su parte, Gómez-Moya comienza citando una aseveración de Edward Snowden: “somos testigos del nacimiento de una generación postterror que rechaza una visión del mundo definida por una tragedia específica”. Gómez-Moya se propone interrogar la gramática de esas imágenes que construyen las tragedias y, con ello, la diada terror-política. Así, al revisar los antecedentes del caso WikiLeaks, plantea que estas

filtraciones de secretos de Estado “se han de leer como el ruido emancipado de su secreto o como el estado de ensoñación de un nuevo testigo capaz de remplazar una visión trágica de la imagen por un documento democrático en el devenir del terror global”. De acuerdo con esta premisa, Gómez-Moya reflexiona sobre la obra del artista chileno Francisco Papas Fritas y destaca la puesta en escena de una tragedia investida por la farsa. Con este propósito, recurre a dos de sus acciones de arte, *Ad Augusta per Angusta* y el *Proyecto de desclasificación popular*. En ambas, Papas Fritas cuestiona la dictadura militar y su legado mediante la apropiación de “segmentos de lo real” intervenidos al punto de suscitar incertidumbre respecto a su supuesta veracidad. En la primera obra, Papas Fritas declara haber quemado pagarés de deuda de educación universitaria y que haría tambalear el “negocio universitario”; en la segunda, invita a la “desobediencia civil”: “el proyecto del artista —explica Gómez-Moya— convocó a un grupo de testigos a realizar una nueva lectura del Artículo 15° de la Ley N° 19.992”, normativa que, en su Título IV, “establece pensión de reparación y otorga otros beneficios a favor de las personas que indica”. El propósito de esta acción es conseguir, mediante la intervención artística, “disponer libremente de los antecedentes y testimonios entregados a la Comisión Valech”. Como es evidente, los operadores estético-políticos, dentro de la lógica de la propia ley, liberaban testimonios que de otro modo hubieran esperado otros cuarenta años para conseguir el estatuto de acceso público.

Castillo, por último, reflexiona desde la filosofía y el feminismo sobre la tensión entre los actos de aparecer, desaparecer y acontecer en público. Por medio de una disquisición a propósito de lo que ella llama *la pose de identidad*, se adentra en la experiencia de producir una verdad no hegemónica sobre el sujeto por medio de la imagen proyectada; en particular, examina lo femenino, su oblicuidad y sus declinaciones e

interacciones: imagen que se yergue, imagen que ejerce una emoción, imagen que se moviliza interpretativa y semánticamente, imagen cuya paradoja es, a fin de cuentas, ocultar. Todas las artistas incluidas en su análisis de las tensiones de lo femenino —la francesa Claude Cahun, la estadounidense Diane Arbus y la holandesa Rineke Dijkstra— parecen reemerger, como si se tratase de un álbum memorioso, en la obra *Útera* de la fotógrafa chilena Catalina Juger.

el Rehén, el Desertor, el Vagabundo y el Naufrago



TIERRA DE NADIE EN PINTURAS¹

Willy Thayer

“La pintura aerpostal ha sido concebida para ese lugar paradójico que es el *entre*. . . ni al principio, ni al medio, ni al final” —Eugenio Dittborn.

“Más allá de toda inmovilidad, finalidad y rigidez” —Guy Brett.

“Ver una pintura aerpostal es ver *entre*” —Eugenio Dittborn.

1. Escribe Dittborn que en 1983 al “plegar cuatro veces un papel de envolver de grandes dimensiones y desplegarlo posteriormente inventó por accidente las pinturas aerpostales”. En lo consabido de las marcas que cuadrículaban el papel “descubrió pliegues que atravesaran sus obras y les fueran heterogéneos”. “El hallazgo”, continúa, “daba respuesta a una prolongada búsqueda en su trabajo”.²

A fines de 1983 la primera pintura aerpostal alcanzaba el mundo. Desde 1983 a 2011 Dittborn produjo e hizo circular 181 pinturas aerpostales entre puntos de la Tierra alejados unos de otros. Las líneas “multikilométricas de pintura colgando del cielo en un avión que no termina nunca de

¹ Una versión anterior de este artículo fue publicado bajo el título “Tierra de nadie en pinturas: el entrelugar en la aerpostalidad de Eugenio Dittborn”, en el dossier “Entrelugar y traducción” de la revista *Escrituras Americanas*, no. 2 (2013), que recoge las presentaciones realizadas en el microcoloquio Entrelugar y Traducción, realizado en Santiago de Chile, 5-9 de agosto de 2013, Universidad de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y Universidad de Santiago de Chile.

² E. Dittborn, *Mundana* (Santiago: Pública, 1998), 152.

llegar”,³ trazan, a gran escala sobre la esfera terráquea, la geopoética y la geopolítica cartográfica de la aeropostal.⁴

2. Pero es póstumamente en 1998 —cuando la pintura aeropostal ha alcanzado la madurez de quince rotaciones solares del planeta sobrevolando las superficies terrestres en trayectorias de miles de millas y miles de horas de navegación— que Dittborn escribe que en 1983 inventó por accidente la pintura aeropostal.
3. ¿Acaso el “invento por accidente”, el “hallazgo” que en 1983 “da respuesta a la prolongada búsqueda en su trabajo”, es lo que póstumamente, desde 1998, se proyecta sobre la inmediatez de 1983, contagiando la fecha del *invento* con las temporalidades y desarrollos de los 15 años posteriores? ¿Se proyectarán también sobre el invento los tiempos previos de la prolongada búsqueda? ¿Es acaso posible un presente simple para el descubrimiento de “pliegues” que “atravesaran sus obras y les fueran heterogéneos”? ¿No será 1983 la máscara mortuoria cronológica con que se uniforma el tiempo a destiempo, a deshora, del hallazgo? ¿Es posible en 1983 inventar algo que en 1983 ocurre en 1998 y antes de 1983 como “búsqueda prolongada”?
4. Muchos tiempos distintos confluyen en esa multiplicidad de escenas que es la escena de un invento, atenuando su novedad: los inmediatamente presentes y copresentes, los faltantes y cofaltantes, lo que parecía anunciarse que se veía al ojo y al reajo en el cuadriculado del papel de envolver, lo tantas veces visto sin percatarse y que de súbito aparece. Y todo ello como encuentro de materias, tecnologías, carambolas de afecto, remolino de inminencias, como lo es

³ E. Dittborn, *Mundana*, 69.

⁴ Ver imagen del apartado 30.

cualquier escena de invención, de escritura o de pintura, “escena de acoplamientos, cruces, intersecciones y abroche de procedimientos técnicos, menores y mayores, mecánicos y manuales, contemporáneos y anacrónicos, públicos y privados”, escribe Dittborn, de “hallazgos voluntarios e involuntarios de imágenes prefabricadas sometidas a desplazamientos... de precipitación de un término”, un tiempo, “sobre otro para transformarlo o que vertiginosamente recorre la misma distancia para encontrarlo y hacer catástrofe con él, y en esa catástrofe, viaje mediante, producir un cierto inédito”.⁵

5. ¿Sabía Dittborn lo suficiente de aeropostales antes de 1983 como para reconocer en 1983 que las había inventado? ¿Y cómo podía saberlo si en ese entonces no había aeropostales para saber? ¿Y si hubiese sabido, qué sentido tenía indagar en ello? ¿Inventa Dittborn la pintura aeropostal toda ella a la vez, *ex nihilo* o por milagro, o va de hallazgo en hallazgo, de azar en azar, preñando lapsariamente su vacío con asociaciones y tientos, ficciones plásticas que van dotando poco a poco de cuerpo, de realidad, de idioma, al aún no nato, de modo que esa multitud de procedencias repentinamente cuaja como algo que no había, produciendo otra lengua en la lengua, hasta alcanzar singularidad, mutando paulatinamente los azares, las contingencias, balbuceos y tientos de la indagatoria, en el montaje que finalmente se precipitó y cuyo resultado se presenta póstumamente como un objeto en limpio del que ha desaparecido esa historia de tientos y balbuceos?

6. Antes de inventar las pinturas aeropostales, Dittborn trabajó cuatro años en la red *Mail Art*, cuyo precursor fue Ray Johnson, quien remitía por correo sus trabajos de

⁵ E. Dittborn, “Bye Bye love”, *Revista de Crítica Cultural*, no. 13 (1996), 28.

arte (más de 300 *collages* con el instructivo *Please add to and return*).⁶ En 1952 Dittborn recibió cartas de su madre plegadas dentro de sobres que desdoblaba para leer. En sus pliegues las 186 aeropostales citan esas cartas fraguando el heterocronismo que confluye en esa multiplicidad de escenas que es la escena de su invento.

7. Los párrafos anteriores persiguen, en su demora, apurar las cosas, ir al grano, al “entre”, al “pliegue” de la pintura aeropostal (que se anuncia en los epígrafes). Pliegue en que se balancea la aeropostal, su política *transformer*, su “cinemática”, la “variación continua” de su cuerpo, sus modos de tratar con el espacio y el tiempo, con las cercanías lejanas y lejanías contiguas, los confines y límites, según diversos regímenes de movimiento, plegando muchos sin estabilizarse en ninguno, perseverando en medio de ellos, en su cruce.
8. “Un día de 1983, en Santiago de Chile, se reunieron el Rehén, el Desertor, el Vagabundo y el Náufrago, y fundaron Airmail Paintings Inc.”⁷ ¿Qué son estos arcanos? ¿Cómo funcionan en la aeropostal? ¿Será su denominador común residir invariablemente fuera de casa, “jugar siempre de visita”? ¿No estar nunca donde están, incluso respecto de sí mismos? ¿Será Dittborn, quizás, el común denominador de los cuatro? Supongámoslo así, pero solo a condición de

⁶ Las pinturas aeropostales, no obstante, desertan de algunos de los principios básicos del arte postal. Por ejemplo, del principio que dice “que la práctica artística debía mantenerse en una suerte de extraterritorialidad respecto a cualquier forma institucional . . . y las pinturas aeropostales circulan en la red de museos, galerías y espacios que exhiben arte contemporáneo hoy en el mundo. . . . Desertan también de los pequeños formatos que el arte postal empleó para su circulación por el correo. Hechas de partes que viajan plegadas en sobres, una vez desplegadas y ensambladas esas partes en los muros de exhibición, las aeropostales hicieron transitoriamente parte del conjunto de obras de la historia de la pintura que hizo el ensayo de situarse fuera del alcance del ojo, a escala de la arquitectura. . . . Los *Nenífares* de Monet, por ejemplo”, E. Dittborn, *Fugitiva* (Santiago: Fundación Gasco, 2005), 167-68.

⁷ E. Dittborn, *Fugitiva*, 167-68.

entender, en este último caso, que Dittborn no es nada más (ni nada menos) que la rúbrica de una indagatoria que pone en curso una triple relación simultánea: 1) relación con una determinada condición geográfico-lingüística, histórico-cultural, económico-política, caracterizada por el “confinamiento”, la “escasez”, la “incomunicación”;⁸ 2) relación con la multiplicidad de tecnologías y regímenes de pintura (impresión) de todos los tiempos y lugares, occidentales y extremoccidentales, alfabéticas y no alfabéticas, históricas y naturales, manufactureras o industriales, neolíticas y posindustriales, primarias y secundarias, culturales y exhibitivas, iniciadas o inexpertas, dominantes o sumisas, resistentes o traductivas; y 3) relación con la circulación internacional-planetaria del arte y sus circuitos.

9. “Siempre que un electrón es confinado en un pequeño espacio reacciona a este confinamiento moviéndose agitadamente. Mientras más pequeña es la región de confinamiento más vertiginosamente se mueve el electrón dentro de ella”.⁹ Las pinturas aeropostales son los electrones “que permitieron a Dittborn . . . superar la privación . . . comunicarse hacia afuera de Chile. . . sin depender de la existencia de una compleja infraestructura cultural”, escribe Brett.¹⁰ Pero el viaje desde ese extremo occidente que es Santiago de Chile hacia la circulación internacional no es solo reacción al confinamiento. También es un acto a contrapelo de las “brutales certezas con que Europa vino a América”,¹¹ contrapelo productivo más que reactivo, en desistencia más que en resistencia.

⁸ G. Brett, “Nubes de polvo”, en *Mapa: pinturas aeropostales/The Airmail Paintings of Eugenio Dittborn 1981-1992* (Londres y Róterdam: ICA and Witte de With, 1993), 76.

⁹ E. Dittborn citando a R. Widham, *Desierta: pinturas aeropostales, videos* (Santiago: Mavi, 2010).

¹⁰ G. Brett en E. Dittborn, *Desierta*, 12.

¹¹ S. Cubitt, “Una entrevista aeropostal”, en *Remota* (Santiago: Pública, 1997), 88.

10. La pintura aeropostal erosiona cualquier “inmovilidad, finalidad y rigidez”, sin fundar una nueva estabilidad, volviéndose cada vez más *mundana*, más *remota*, más *fugitiva*, más *desierta* (nómada), “variando de público, de cielos, de ruta, de meridiano, de paralelo, de destinatario, de aeropuerto, de hemisferio, de trayectoria, de continente, de domicilio”,¹² exhibiéndose “en calidad de pintura para seguir circulando en calidad de carta”,¹³ pintando mapas multikilométricos, sobrepintándose con “las superficies y periferias que atraviesa”,¹⁴ contagiándose con muchas sin estabilizarse en ninguna, en una metamorfosis continua que desobra cualquier identidad.

11. El movimiento traslaticio presupone un espacio uniforme que un cuerpo recorre según “instantes continuos”. Este movimiento es ejercitado por cada aeropostal en los itinerarios rigurosamente planificados que transita de un punto a otro según sentidos de trayectoria, ida y vuelta, despegue y aterrizaje, tal como grafican los catálogos *Mundana* (1998) y *Remota* (1997).¹⁵

12. Junto con abastecer el movimiento traslaticio haciendo suyas las redes planetarias de circulación preexistentes (redes internacionales de correo y rutas aéreas, de aeropuertos, de telecomunicación y dispositivos satelitales, de museos y galerías de arte), la pintura aeropostal vuelve visibles las paradojas de la traslación al “no estar a donde llega, al no llegar a donde está, al no estar a donde está”, diseñada como lo ha sido para ese no-lugar, ese lugar de virtualidad infinita que

¹² E. Dittborn, “Correcaminos VII”, fragmento 20, en *Fugitiva*.

¹³ G. Brett, “Nubes de polvo”, 105.

¹⁴ E. Dittborn, “Correcaminos”, fragmento 4, en J. P. Mellado, *El fantasma de la sequía* (Santiago: Francisco Zegers, 1988).

¹⁵ Ver imagen de apartado 30.

es el *entre*, imposible de estabilizar en un punto, un instante de presencia. De ahí la pantopía y la atopía de la aeropostal enunciada por Dittborn: “todos los destinos son la casa”.¹⁶ La prerrogativa de interponer siempre un intervalo que difiere infinitesimalmente su presencia convierte a la aeropostal en un remolino de proximidad y lejanía con cualquier punto o instante dimensional; convierte a la aeropostal en pura inminencia de estadía, de llegada, de partida y de recorrido. (Entre la partida y la llegada hay infinitos puntos, entre punto y punto del recorrido hay infinitos puntos también. El mismo punto difiere de sí infinitesimalmente volviéndose inalcanzable para sí mismo, por lo que no se ve cómo iba a llegar a la partida o a un eslabón intermedio o a una meta cualquiera. Alcanzar cualquiera, la partida por ejemplo, supondría recorrer el infinito, lo que no puede recorrerse: Aquiles no alcanza a la tortuga. La traslación fracasa en el infinitesimal... Pero se traslada.)

13. Punto de partida, puntos de recorrido, punto de llegada, *principio-medio-fin*. La pretensión de universalidad de esta tecnología particular del movimiento —“la traslación constante” — es interrumpida por la aeropostal al mismo tiempo de ejercitarla, no solo visibilizando sus paradojas al convertir la llegada en partida, el medio en llegada y en partida, y la partida en punto medio, sino al ensamblarla punto a punto con otra tecnología del movimiento, la *metamorfosis continua* de la cualidad. La aeropostal no va solo de punto en punto en traslación constante. Muta, a la vez, en una *variación continua* de cualidad.

14. Si se considera abstractamente un vector C desplazándose entre los puntos A y B, no se comprende por qué el vector C realiza el desplazamiento. Pero si el vector que se desplaza

¹⁶ R. Merino, “Marcas de viaje”, en *Remota*, 83.

es un pliegue singular, un animal supongamos, entonces ya sabemos que el desplazamiento se ha hecho de A (el nido) para comer, o para migrar, o para reproducirse, o para protegerse, o para muchas de esas cosas a la vez, u otras. Una vez llegado al pliegue B (alimento, supongamos) y satisfecha su necesidad, el animal no solo se ha trasladado, sino que ha cambiado cualitativamente su cuerpo, tal como ha cambiado el cuerpo de A, de B, y el estado de cosas del “todo” (pliegue D) que comprendía los pliegues A, B y la traslación y la metamorfosis C, junto con la metamorfosis de A, de B y D, en que el movimiento tiene lugar.

15. Al salir de un contexto singular de intencionalidades y transferencias, Santiago de Chile 1992, por ejemplo, y desplazarse a otro, Kassel 1992, y a Londres 1993 y a Nueva York 1993 y a Róterdam 1993-4 y a Wellington 1994 y a Glasgow 1994-5 y a Santiago de Chile 1998, *Cenizas líquidas*,¹⁷ como una cita que cambiara de textos, “hace sufrir lo que en cada caso tiene y se tiene por propio”,¹⁸ dándose a leer (traducir) continuamente de otra manera a como había sido escrita, diciendo lo que dice en su contexto de proveniencia y otra cosa en el contexto de arribo, y así, variando continuamente, como si estuviera escrita con tinta mágica, desobrando sin parar la cualidad de proveniencia, de arribo y de desplazamiento. En cada pliegue la aeropostal hace y dice lo que no podría hacer ni decir en el otro, constituyéndose en traducción (*trans-ducción*), en *pasión y muerte* de lo Mismo.

16. El pliegue no es un corte simple que cree polos binarios, mismo/otro, principio/fin, antes/después, derecha/izquierda, causa/efecto, arriba/abajo. Consiste más en una efervescencia que activa coordenadas inestables desobrando

¹⁷ Pintura aeropostal No. 96.

¹⁸ W. Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán* (Madrid: Abada Editores, 2012).

las topologías. Antes que cortar generando bilateralidades, el pliegue relanza los términos creados unos sobre otros infectándolos recíprocamente, de manera que nacen ya sin la posibilidad de fijarse topológicamente como *mismos*, impedidos de la identidad y la presencia. El pliegue instauro trastornos cualitativos de indiferenciación heterogénea, y no secuencias cuantitativas de diferenciación homogénea, como en la traslación.

17. Junto con viajar a través del tiempo y del espacio cronológica y geográficamente dispuesto en itinerarios definidos, como nos proponen los itinerarios de *Mundana*,¹⁹ la aeropostal viaja entre los espacio-tiempos producidos por el choque de los archivos que la pueblan con los archivos que ella atraviesa y que la miran pasar cargándose de sus miradas. La aeropostal es ella misma una “intensidad autogenerativa del tiempo”.²⁰

18. La aeropostal es un modo de tratar con distintas tecnologías del espacio, del tiempo, de la totalidad, de lo fragmentario, de la pintura, de la impresión. Ese modo tiene su clave en la perturbación de la permanencia y del asentamiento estable, la *perturbación* de lo Mismo.

19. “Lejos de las corrientes aunque en el cruce de muchas”, la aeropostal vibra en el “anacronismo instantáneo”,²¹ la sincronía politécnica, la simultaneidad heterocrónica de sus ingredientes. Estos últimos se disponen en ella de modo semejante a como se disponen los ingredientes de un “pequeño banquete: ninguno se basta a sí mismo, ninguno está vivo ni muerto, ninguno tiene edad, peso específico ni

¹⁹ Ver imagen de apartado 30.

²⁰ N. Richard, “Nosotros/los otros”, en *Mapa*, 97.

²¹ E. Dittborn, *Desierta*, 38.

ha convenido su alcance o los efectos de su posición en el conjunto; ninguno es terso, áspero, blando o acuoso; todos están dispuestos y disponibles a la espera de conexión para abandonar la inercia original”.²² La calidad “de cada ingrediente, en lugar de fundirse con los otros, los interfiere. . . . ¿No es acaso la historia de la pintura un libro de recetas de cocina?”²³

20. A propósito del montaje temporal, de la simultaneidad heterocrónica de la pintura y la gráfica de Dittborn, Ronald Kay había escrito lo siguiente en 1980, tres años antes del invento aerpostal:

Cada una de las materias dispuestas . . . según usos y aplicaciones específicas, en una época fechable, conlleva la memoria de sus usos y aplicaciones. Cada técnica porta . . . un modo de relación con el mundo . . . Trabajar simultáneamente con diferentes técnicas . . . implica trabajar . . . acompañado por un grupo de memorias. La reunión de memorias hace pensar y reflexionar a cada una frente a la otra, las induce a intercambiar sus recuerdos. Lo que emiten en conjunto es la vista que cada una ha ganado sobre las otras. . . . Citar seri-gráficamente por procedimientos fotomecánicos una foto del *Estadio*,²⁴ significa exponer un sinnúmero de técnicas sobrepuestas y montadas las unas en las otras . . . : un cuerpo construido y reglamentado por el deporte . . . la instantánea tomada por el reportero gráfico . . . una cámara específica . . . una apertura de lente . . . una película de sensibilidad correspondiente . . .

²² E. Dittborn, “Correcaminos VII”, fragmento 15, en *Fugitiva*.

²³ E. Dittborn, “Correcaminos VII”, fragmento 15.

²⁴ Revista deportiva chilena con la mayor de continuidad en su género. Su periodo de publicación se extendió por 41 años entre 1941 y 1982, alcanzando 2.043 números.

la impresión manual serigráfica, ejecutada con procedimientos fotomecánicos, a través de una seda elegida con tantos y tantos puntos, en un soporte diferente, con una ampliación, un color . . . la impresión en la revista después de haberse diagramado, ampliado, cortado y tramado . . . la multiplicación mecánica con una tinta preestablecida en un papel predispuesto . . . A la realidad extraída por la foto, a la que se le suman todos estos trabajos que se han hecho con ella, se le adiciona cada una de las miradas que cada técnica efectúa sobre ella . . . la época sedimentada en la foto . . . la cualidad temporal de las mediaciones gráficas, de reproducción y traslación, como también de los materiales empleados, que ponen una cita en escena . . . Habrá que aplicar en la exégesis del espacio (social) que se pone en obra en el trabajo de Dittborn, la misma precisión que es necesario invertir en el desglose temporal.²⁵

21. La aeropostal no se define por ninguna tecnología particular. Cita y monta distintas tecnologías del movimiento, así como cita y monta distintas tecnologías de la impresión, interceptando las vicisitudes de sus archivos. La cita, el choque de tecnologías, constituye su *escena primordial*.

Podría hablarse de una máquina que sincroniza técnicas “mayores y menores, vigentes y caducas, íntimas y públicas, extinguidas y recicladas”. Así va cambiando “un pretérito por otro, un presente por otro, un porvenir por otro”, escribe Dittborn, hasta constituirse en un modo de producción sin modo, un *patchwork* de modos de producción.

22. La aeropostal no solo incluye papel *kraft*, *non-woven*, *tusor* de algodón, loneta *duck*, lana de color, aguja, bordado, pespunte, zurcido, subretoque, palotes hidrófilos, plumas,

²⁵ R. Kay, *Del espacio de acá* (Santiago: Editores Asociados, 1980), 44-5.

tinta, pintura, derrame, dibujo, escritura de molde, caligrafía manuscrita y timbre, monotipo, fotomecánica, fotoserigrafía, citas fotoserigráficas de fotocopias, de revistas, de diarios, de fotos de cajón y de prensa, de estudios fotográficos, fotografías de selk'nam, yámana y alakalufe tomadas por un antropólogo alemán que vivió en esas comunidades de 1920; de dibujos realizados por pacientes esquizofrénicos, *identikits* y retratos hablados realizados por la policía chilena, dibujos infantiles realizados en computador, rostros impresos e hilvanados. Incorpora también lo que la incorpora. Su cuerpo no es solo el *patchwork* que se pliega en el sobre y se despliega en la muralla. Es también el sobre que la guarda, el avión que la transporta, los Airbus o Boeings integralmente computarizados, la línea aérea, la red de aeropuertos, las supercarreteras aéreas, la atmósfera como sobre. Va por miradas y se carga de las miradas de los paisajes y parajes que la miran.

23. La aeropostal, sin variar ella, cambia continuamente de sitio dividiendo infinitesimalmente el espacio. Al mismo tiempo, sin cambiar de sitio, varía infinitesimalmente su cualidad, siendo siempre otra cosa que ella misma. Ensamblando ambos movimientos la aeropostal constituye una traslación constante en metamorfosis continua. Mucho más una turbulencia que una esencia.
24. Cuando Dittborn señala que la aeropostal es la paradoja de “contener un abismo”, aquello que nada puede contener, alude a la *metamorfosis continua* de la aeropostal como virtualidad que no termina de hacerse ni deshacerse, desobrando cualquier reconocimiento en la inminencia de una revelación que no alcanza nunca a darse, pero que tampoco cesa de llegar. En cuanto metamorfosis continua la aeropostal consiste en “ya-no-ser lo que ella es” y “en ser-ya lo que no es”, “difiriendo indefinidamente sus condiciones

de legibilidad”,²⁶ averiando el fetiche de la obra acabada sobre el que se erigen destinaciones múltiples como el valor museal, el circuito curatorial, el patrimonio cultural, el objeto de la ciencia estética, la metonimia privilegiada de una época histórica.

25. “Nunca se preguntará lo que quiere decir una aeropostal, nada por comprender en ella. Uno habrá de preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace o no pasar intensidades, dentro de cuáles multiplicidades introduce y metamorfosea la suya. . . . Una aeropostal no existe sino por el afuera y en el afuera. No tiene objeto ni sujeto, está hecha de materiales diversamente formados, de datos y velocidades alternas y diversas. Desde que se atribuye la aeropostal a un sujeto, se descuida el trabajo de los materiales y la exterioridad de sus relaciones. En la aeropostal . . . hay líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de deslizamiento, de flujo según estas líneas, entrelazan fenómenos de retardo relativo, de viscosidad, o al contrario, de precipitación y de ruptura. . . . No hay diferencia entre aquello de lo que una aeropostal habla y la manera cómo está hecha”.²⁷

26. En la aeropostal el coeficiente de arte y el coeficiente político se producen al acoplar, cruzar, abrochar, precipitar materias, fibras, tecnologías, procedimientos, unos sobre otros, para que hagan catástrofe entre sí. Esa pequeña catástrofe es la clave, el pliegue, el entre que pone en viaje, en traslación constante y metamorfosis continua a la aeropostal.

²⁶ P. Oyarzún, “Protocollage de lectura”, en *Pinturas postales de Eugenio Dittborn* (Santiago: Francisco Zegers Editor, 1985), 11.

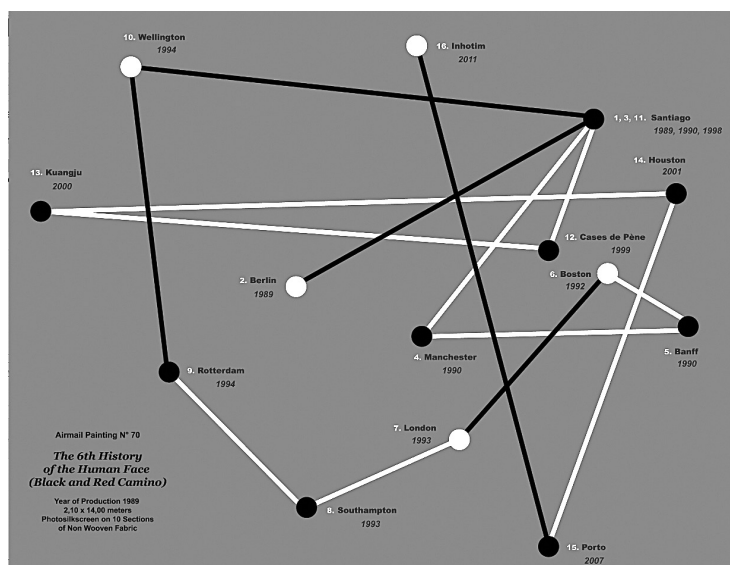
²⁷ E. Dittborn, *La feliz del edén* (Santiago: autopublicación, 1983).

27. Es en *Mundana*, en el capítulo “Itinerarios”, donde el ensamble estructural entre la traslación constante y la metamorfosis continua se explicita. Se trata allí del ensamble entre la trayectoria lineal-teleológica según puntos de partida y de arribo que la aerpostal en camino constantemente ejercita, y la metamorfosis continua, la variación permanente de la cualidad en que la aerpostal se ejerce convertida en una turbulencia de proximidad y lejanía consigo misma.
28. “Itinerarios” explicita el ensamble estructural de estas dos tecnologías del movimiento aerpostal, al juntar la *geonomástica* que cifra los nombres-ciudades-puntos de sus excursiones por el mapamundi, con los itinerarios gráficos de cada aerpostal.
29. “Itinerarios” se abre con la geonomástica de la aerpostal:

Róterdam (RTM), Glasgow (GLA), Caracas (CCS), Johannesburgo (GCI), Roma (ROM), Sevilla (SPO), Wollongong (WOL), Londres (LHR), Buenos Aires (EZE), Perth (PER), Kassel (KSF), Miami (MIA), Ciudad de México (MEX), Adelaida (ADL), Manchester (MAN), Cuenca (CUE), Saint Louis (STL), Sídney (SYD), Chicago (CHI), Ámsterdam (AMS), Canberra (CBR), Birmingham (BHX), La Habana (HAV), Edmonton (YXD), Berlín (BER), Banff (YBA), Madrid (MAD), Boston (BOS), Vancouver (YVR), Santiago de Chile (SCL), Nueva York (NYC), Lisboa (LIS), Houston (HOU), Wellington (WLG), Southampton (SOU), Melbourne (MEL), Lima (LIM), Brisbane (BNE), Castelló (CDT), Washington (WAS), Emiratos Árabes (AUH), Tucson (TUS), Valencia (VLC), Scranton (SCR), Porto (OPO), Sao Paulo (SAO), Turín (TRM), Hamilton (YHM), Filadelfia (PHL), Canarias (LPA), Kwangju (KWJ), Copenhagen (CPH),

Armidale (ARM), Exeter (EXT), París (PAR), Trujillo (TRU), Amberes (ANR), Hobart (HBA), Colonia (CGN), Boston (BOS), Montreal (YMQ), Cali (CLO) y Porto Alegre (POA)

30. Esta constelación de nombres no se organiza, como podría espontáneamente pensarse, considerando las series traslaticias que ha realizado cada aeropostal según secuencias geométricas y cronológicas de trayectos y horarios aeronáuticos determinados, como enseñan los 37 diagramas de traslación que inmediatamente, a continuación de la *geonomástica*, se exponen en “Itinerarios” en el siguiente sentido:



31. La constelación onomástica es cifra de la metamorfosis continua. Por lo mismo, la disposición de sus nombres se lleva a cabo según una lógica distante de los diagramas traslaticios que registran el desplazamiento constante. Los nombres, en la *geonomástica*, se han dispuesto de modo semejante a como se aderezan los ingredientes que integran

un “pequeño banquete”, no según una lógica secuencial de un itinerario sucesivo de lugares fijos predeterminados, sino según simpatía gráfica, número de fonemas, acoplamiento de sonidos, cantidad y cualidad de poder que el nombre simboliza, acercamiento de regiones ontológicamente lejanas, distanciamiento de territorios geográficamente cercanos, según transferencia idiomática, densidad histórica, aires y desaires de familia, según oro-hidrografía, semejanza inmaterial, etc., chocando unos con los otros por contigüidad, o por sinapsis eléctricas a la distancia, de modo que en su combinatoria de influjos “ninguno se basta a sí mismo, ninguno tiene convenido su alcance o los efectos de su posición en el conjunto, todos están dispuestos y disponibles a la espera de conexión para abandonar la inercia original, ninguno se funde con otro aunque lo interfiere y perturba”.²⁸ En el pliegue, en el entre o ensamble que los separa y une, los nombres ahí dispuestos al momento mismo de disponerse se indisponen.

32. Se ha dicho que las aeropostales son “metáforas cinéticas”.²⁹ Literalmente “metáfora cinética” se traduce por “transporte móvil”. El déficit idiomático de la fórmula posibilita un concepto preciso que alude a dos de los movimientos que ejercita una aeropostal: “metáfora” en cuanto movimiento traslaticio que ya hemos referido; y “metáfora” como intercambio.

33. Metáfora es también, entonces, tropo de la *cambiabilidad cualitativa*, un modo de la metamorfosis que activa la aeropostal que de “volumen y carta” cambia a “superficie y pintura”; de pliegue en el sobre a despliegue en el muro,

²⁸ E. Dittborn, *Desierta*.

²⁹ G. Brett, “Nubes de polvo”, 104.

repliegue en el sobre y despliegue en el viaje, como se ha reiterado muchas veces. De ascenso al muro, a suspensión inmóvil en el muro y a descendimiento del muro (Pietá). Es así como el ahorcado de Posada se convierte, para Dittborn, en “figura matricial” de las pinturas aeropostales:

a pesar de estar colgado —suspendido—, el ahorcado tiene ambos pies en tierra; es, entonces, el ahorcado un puente, la conexión entre el cielo —las pinturas aeropostales en un avión, en tránsito— y la tierra —las pinturas aeropostales desplegadas y exhibidas en los destinos: viajan en un avión que cuelga del cielo y luego cuelgan de un muro tal como el ahorcado cuelga de una cuerda.³⁰

34. En cuanto metamorfosis continua, la aeropostal no va de un término a otro, de sobre y volumen (escultura), a superficie y pintura, a carta e itinerario. No va de un eslabón reconocible a otro reconocible. No deviene alternativamente carta, costura, pintura, sábana, mural, pluma, balsa de la medusa, bumerán, arca de Noé, botella de naufrago, etc. Se sitúa distante de cada una de esas pausas pero en el cruce de varias, *erosionando por el medio* las instantáneas topológicas. La metamorfosis continua desobra el pespunte eslabonado en un devenir sin estaciones que caracteriza, más que a la cambiabilidad representacional de la metáfora, al desobramiento alegórico de la metamorfosis como arte de hacer fluir imágenes sin punto de arranque ni punto de arribo, sin orientación a resultado o posición alguna. En cuanto metamorfosis continua la aeropostal no metaforiza. No pasa de una condición de pintura a una de escultura, carta, etc.

³⁰ S. Cubitt, “Una entrevista aeropostal”, 28.

35. La metamorfosis de la aeropostal no pasa de un estado, de un presente a otro. Concebirla así es devolverla a la comprensión del cambio como traslación o sucesión de puntos en el espacio. La metamorfosis no es sucesiva, sino una variación simultánea de planos coexistentes y heterocrónicos. Y en ese sentido, montaje.
36. La coimplicación de elementos plegados los unos con los otros, pero sobre todo la coimplicación del límite, del entre, en ellos, erosiona los contratos genéricos que el lenguaje garantiza. En cuanto metamorfosis continua, la aeropostal persevera vacilante en la virtualidad del cruce, en la zona de indecisión y sistemática destrucción de la identidad y la posición.
37. Al mismo tiempo, en cuanto metamorfosis continua, la aeropostal no está en representación de una cosa (una realidad) para otra cosa (un espectador). Se testifica a sí misma para sí misma. Pero este “sí misma” hay que tomarlo *cum grano salis*. Porque si de algo está eximida la cifra de la aeropostal es de la mismidad. No es nada más ni nada menos que sus materiales. Su contenido es su forma y viceversa, indecidiblemente, y en ese sentido, coincide con su *cosa*. Pero la cosa con la que coincide es siempre otra cosa: no es “lo que llega a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo en el pasar . . . se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a esa génesis”.³¹ Testifica siempre más de lo que en cada caso testimonia.

³¹ W. Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*.

POLÍTICAS DE LA IMAGEN POSTERROR

Cristián Gómez-Moya

Interesa observar una reflexión del exanalista de la Agencia de Seguridad Nacional (NSA) Edward Snowden, publicada en el periódico *New York Times* en junio de 2015: “Somos testigos del nacimiento de una generación posterror que rechaza una visión del mundo definida por una tragedia específica”.¹ En el marco de dicha aseveración, que combina la emancipación de las narrativas del terror con un estado de aflicción superado por una nueva generación de testigos ingrátidos, nos parece pertinente examinar cuál sería entonces el objeto y la cualidad de tales visiones.

Si partimos sobre la base de que una visión de mundo es producto de una configuración de la tragedia y de quienes han sido testigos de ella, parece razonable entonces la pregunta por cuál es la imagen que la constituye. Esta parece estar determinada por la intención que ahí subyace o, dicho de otro modo, por el poder para configurar esa visión de mundo; cuestión que en cualquier caso es lo que confiere a dicha imagen una condición política. De ahí que podamos pensar en una política de la imagen y, junto con ello, en las preguntas que asedian la sola idea de un tiempo posterior al

¹ La versión original señala: “Yet the balance of power is beginning to shift. We are witnessing the emergence of a post-terror generation, one that rejects a worldview defined by a singular tragedy. For the first time since the attacks of Sept. 11, 2001, we see the outline of a politics that turns away from reaction and fear in favor of resilience and reason. With each court victory, with every change in the law, we demonstrate facts are more convincing than fear. As a society, we rediscover that the value of a right is not in what it hides, but in what it protects”, *New York Times*, 4 de junio de 2015.

terror y que estaría más allá de la tragedia que le dio origen: ¿es acaso posible, el día de hoy, hablar de una política de la imagen que no resulte trágica? O bien, ¿cabe pensar en una política de la imagen sin pensar al mismo tiempo en el terror que ella supone?



Hay imagen, hay política de la imagen, cada vez que una cosa es remplazada por otra cosa. Solo ahí hay política de la imagen. Desde nuestra perspectiva, resulta inoficioso, entonces, pensar en una política de la imagen como representación de una cosa; sí, en cambio, parece más adecuado pensar su condición como remplazo de otra imagen. Por tanto, ¿qué imágenes son las que remplaza una política de la imagen? Cuestión que estaría en el fondo de una discusión por aquello que anula o cancela dicha política. En este sentido nuestra preocupación estaría más cercana a una política de la no-imagen, una política de negación de aquello que remplaza. Creemos que este planteamiento negativo ha emergido con cierto énfasis el último tiempo, más todavía cuando somos testigos de imágenes que provienen de otras imágenes, lo cual se encuentra en las bases de una teoría críptica: aquello que gobierna el secreto y en nombre del cual se procede a remplazar —*quid pro quo*— un secreto por otro. En este sentido la imagen “suple”, suple como un relevo, suplanta lo que estaba como una imagen *ya-hecha*.

Si volvemos al contexto en el que Snowden está pensando, el que refiere al II-S, y en particular a lo que asoma como una generación postterror, es decir, a una que lee en el tiempo del terror —del *terrorismo* como superficie de imagen— su principal germen para dar fe de una política de la imagen democrática en el porvenir del siglo XXI, veremos que sus condiciones de mediación se valen del secreto como norma

de lo visible. Así, la imagen o la política de la imagen puede ser entendida como una política del secreto. De ahí que la afirmación del exanalista sea significativa. Pues dicha política no parte de una tragedia específica y, por lo tanto, al no partir de ahí su emergencia es desde una negación como imagen unívoca. Dicho de otro modo, no habría imagen trágica capaz de permanecer invariable, puesto que esa imagen se diluye entre otras muchas imágenes que la suplen.

Ahora bien, si Snowden nos dice que su generación ha superado cierta política del terror de la imagen, puesto que las nuevas generaciones no se debaten con una tragedia específica, es porque básicamente no se trata de imágenes diáfanos y legibles, sino de filtraciones secretas en una época posterror. Y si esto es así, ¿qué nos queda de ello? El posterror sería aparentemente una época de datos, de información, simplemente datos en circulación, pero no necesariamente legibles para todos.

Una imagen o mejor dicho una imagen de ruido (*noise*) es lo que Snowden identifica como el producto de una ciencia del secreto basada en la criptografía. La imagen no refleja un contenido mimético o representacional sobre el objeto al que alude, pero tampoco desmonta la naturaleza de su referencialidad para decir que es otra cosa. En este caso, la imagen del secreto corresponde a los códigos encriptados derivados del uso de inteligencia de información computacional. En el frontispicio del libro *Astro Noise. A Survival Guide for Living Under Total Surveillance*,² se puede observar una serie de imágenes denominadas “random noise” (ruido aleatorio), cuyas secuencias capturan un tiempo estático de imágenes en movimiento (especialmente secuencias de videos, audios,

² El libro fue publicado por el Whitney Museum of American Art (Nueva York, 2016), con motivo de la exposición *Laura Poitras: Astro Noise*, realizada del 5 de febrero al 1 de mayo de 2016, en el mismo museo.

sonidos, mensajes, etc.).³ Tales imágenes corresponden a documentos secretos que circulan encriptados por diversas redes de satélites, radares, aviones y drones. Un sofisticado movimiento de circulación entre espacios aéreos, metadatos y redes *online* de agencias de inteligencia. Snowden, en un breve artículo del mismo libro, no puede sino reconocer el valor que representan estas imágenes para comprender la filtración de los secretos: “protecting valuable information by transforming it into a meaningless stream of gibberish mathematically indistinguishable from random noise to all except the rightful owner. The one who knows the secret. The one who has the key”.⁴

En efecto, no ver nada es parte de la nueva normalidad de estas políticas de la imagen. Eso es lo que la video-artista y ensayista alemana Hito Steyerl (1966-), por su parte, comenta respecto de las imágenes secretas que analizaba Snowden mientras filtraba datos sobre la guerra contra el terror. Estas imágenes de guerra, piensa Steyerl, constituyen un síntoma claro de lo que actualmente puede llegar a representar una imagen de la información: “Not seeing anything intelligible is the new normal. Information is passed on as a set of signals that cannot be picked up by human senses. . . . Seeing is superseded by calculating probabilities. Vision loses importance and is replaced by filtering, decrypting, and pattern recognition”.⁵

Con todo, debemos precisar que el ruido no es algo vacío o carente de significado. Vulgarmente suele pensarse en una imagen ininteligible como una cuestión simplemente ruidosa

³ Se trata de una colección de imágenes capturadas bajo el código de indexación *Anarchist*, desarrollado por la armada británica y la Government Communications Headquarters (GCHQ). La colección de imágenes fue liberada por la plataforma GCWiki, desarrollada por Laura Poitras y Edward Snowden.

⁴ E. J. Snowden, “Astro Noise”, en *Astro Noise. A Survival Guide for Living Under Total Surveillance* (Nueva York: Whitney Museum of American Art, 2016), 121.

⁵ H. Steyerl, “A Sea of Data: Apopheia and Pattern (Mis-)Recognition”, *e-flux*, no. 72, abril de 2016.

y por ello intrascendente. A su vez, este mismo ruido puede circular *ex ante* o *ex post*, incluso de manera intermitente y sostenida *ex dure*. De ahí que podamos advertir que su lapso marca una relación con el acontecimiento que la constituye, por tanto, hablamos de una politización del tiempo, es decir, ¿cuándo aparece, por qué aparece? Su acontecimiento de imagen pareciera encontrar sentido en la reflexión del exanalista, toda vez que estas imágenes ya no dependen del acontecimiento del terror pues están fuera de tiempo único del terror. Es en ese sentido que su estado postterror se concibe más allá de una visión de mundo centrada en el origen del acontecimiento, y es en este sentido, a su vez, que aspira a emanciparse de tal concepción. Ya no concibe la historia como una cuestión trágica, sino sencillamente como una cuestión ruidosa que arrastra tras de sí su aleatoriedad como una escritura del tiempo separada por intervalos de ruido.

El ruido, bajo esta perspectiva, marca la visión del mundo de una manera tal que no habría imagen circulando en una época postterror que pueda leerse en forma directa, sino que toda imagen es un ruido aparente que encierra un secreto y que, además, transita a destiempo de su origen. Una idea así no dejaría de perturbar el canónico estatus que habitualmente sostiene una imagen como *eikón* y, más allá de él, como un signo que sustituye al objeto, por representación o semejanza; entonces como mimesis y síntoma de una cosa. Pero hablar de imagen en este caso es muy distinto a pensar en un signo de algo, más todavía si pensamos en su devenir como historia trágica de la información y la circulación de datos, o sea, como historia política del secreto determinada por la propia comunicación de quien la transmite. En esta línea el ciberactivista Julian Assange ha sostenido que los fundamentos históricos de WikiLeaks pasan por su relación con la historia del imperio, lo que al mismo tiempo se confunde con la historia de la comunicación y sus métodos: “Its methods for organizing

the inscriptions, transportation, indexing and storage of its communications, and for designating who was authorized to read and write them, in a real sense constituted the empire. When the methods an empire used to communicate changed, the empire also changed”.⁶

No hace falta decir que los goteos o filtraciones de WikiLeaks se han de leer como el ruido emancipado de su secreto o como el estado de ensoñación de un nuevo testigo capaz de remplazar una visión trágica de la imagen por un documento democrático en el devenir del terror global.

Recordemos, por otro lado, siguiendo este régimen globalizado del terror, la polémica suscitada por la filósofa Judith Butler en Montreal el año 2013, cuando dejó insinuada una posición que, en el contexto sionista anglosajón, fue leída como “proterror” (proterrorista) al respaldar las campañas de aislamiento hacia el Estado de Israel que promovían los grupos antisemitas Hamas, Hezbollah y Boycott, Divestment and Sanctions (BDS).⁷ El caso es relevante, pues la política de la imagen también parece debatirse entre el posterror y el proterror como eventos naturalizados de una misma época trágica —ya se sabe, la tragedia es *ethos* pero también *pathos*, entonces, el terror es tanto suceso como también obra—. Indudablemente nos referimos a una época cuya naturalización se ha expresado mejor a escala global, y que varios años antes había llevado a otras escritoras, como Susan Buck-Morss, a repensar la filosofía política después de la tragedia específica que significó en 11-S de 2001. En el horizonte filosófico de Buck-Morss, esta vez en clave de islamismo, pensar después del terror (*past terror*) significaba revitalizar una izquierda

⁶ J. Assange, “Introduction”, en *The WikiLeaks Files: The World According to US Empire* (Nueva York: Verso, 2015), 2.

⁷ El caso generó conmoción en McGill University, cuando decidieron otorgar el Doctorado Honoris Causa a la filósofa y escritora en mayo de 2013. Un análisis del caso se puede seguir en el *reader* publicado por Birgit Schippers, *The Political Philosophy of Judith Butler* (Nueva York: Routledge, 2011).

global con el fin de ayudar a diluir el terrorismo por vías no violentas y más certeras respecto de una teoría crítica de la modernidad posuniversal.⁸

Interesa, en este sentido, advertir que el terror se asocia con una época, es decir, el terror es en sí mismo una época, y es por ello que podemos hablar de un tiempo. Pero la época no es necesariamente un tiempo, sino más bien un relato dominante que deja en suspenso un porvenir. De tal modo que hay quienes han leído el terror como una época de vigilancia y, por tanto, mediada por su tecnología de observación. Este es el caso de la documentalista estadounidense Laura Poitras, reconocida por su película documental *Citizenfour* (2014), al asumir que las nuevas condiciones a las que se vería sometida una vez recibidos los *mails* encriptados de Snowden, que anunciaban las revelaciones sobre el espionaje de la NSA, harían de su quehacer una visibilidad permanente. Dicha visibilidad constituía una forma de terror real y, por contraparte, la invisibilidad se transformaba en su resistencia a ello: “A lot of people would think that this idea of disappearing was just paranoid. But if you’re living in a place that’s a potential target for drone strikes, then needing to disappear visually or going off the grid are not just theoretical scenarios. They’re real questions”.⁹

En diálogo con la video-artista Hito Steyerl, la documentalista estadounidense justificaba entonces la necesidad de sus métodos de invisibilidad, aplicados de forma real básicamente por medio de encriptación. Estos métodos se han transformado, a su vez, en prácticas estéticas asociadas a la combinación de elementos documentales y de ficción, los cuales parecían equilibrarse sobre la frágil lienza que habitualmente tensiona

⁸ S. Buck-Morss, *Pensar tras el terror: el islamismo y la teoría crítica entre la izquierda* (Madrid: A. Machado Libros, 2010).

⁹ Poitras en “Techniques of the observer: Hito Steyerl and Laura Poitras in conversation”, *Artforum* 53, no. 9 (2015): 34.

la veracidad del hecho. Por su parte Steyerl, con sus series de documentales de video-vigilancia, como *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.mov File* (2013), también se ha dedicado a evidenciar dichas tensiones. En ese trabajo, particularmente, se combinan tácticas de escamoteo reales con simulacros ficticios de ataques con fines educativos, y de ese modo configura lo que ella misma denomina una “incertidumbre documental” frente a los hechos reales.¹⁰ En efecto, la vida real bajo una época del terror resulta infinitamente más extraña, nos dice la video-artista, que cualquier ficción narrativa sobre el tema. No podemos omitir que la interpretación resulta predecible y ha sido ampliamente reproducida a lo largo de la historia del terror.¹¹ Sin embargo, la pregunta será más bien ¿qué hechos constituyen algo real y cuáles pertenecen a la ficción?, más complejo todavía si pensamos en hechos que solo son visibles por medio de imágenes.



Podemos ir más lejos aún y ver que la misma globalización del terror es también consustancial con el arte, de modo que las políticas de la imagen ocupan ahí un raro lugar entre el hecho real y la parodia documental de su misma veracidad.

En 2014 un artista chileno, alias Francisco Papas Fritas, bajo el título de una especie de obra coral, *Ad Augusta per Angusta*, dijo haber quemado pagarés de estudiantes afectados por la quiebra económica de una universidad privada. El artista en cuestión señaló:

¹⁰ Citado en catálogo *Duty-Free Art*, de la exposición homóloga, realizada del 10 de noviembre de 2015 al 21 de mayo de 2016, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con textos de Carles Guerra, João Fernandes e Hito Steyerl.

¹¹ Cada cierto tiempo los discursos del terror y sus políticas de la imagen parecen seducidos por estos absolutismos, desde Theodor Adorno y la imposibilidad de escribir poesía —o ese tipo de poesía— después de Auschwitz hasta las controvertidas declaraciones del músico Karlheinz Stockhausen respecto de la mayor obra de arte jamás ejecutada que, a su juicio, representaron los atentados del 11-S.

Luego de 10 meses al fin conseguí terminar con la quema de todas las letras de cambio, pagarés y contratos firmados que sustraje de la Universidad del Mar. De dichos papeles lo único que queda son cenizas, las cuales desde hoy expongo en el Centro Cultural Gabriela Mistral junto con los cachureos que me traje para encubrir mis acciones ante los alumnos en toma.¹²

Casi al mismo tiempo los alumnos de dicha universidad declaraban que no había sido el artista el responsable del acto sino ellos mismos quienes realmente quemaron los documentos. Así, arte y no-arte parecían disputarse el acto subversivo.

En un texto aparecido el mismo año en el periódico digital *El Desconcierto*, la filósofa Alejandra Castillo reflexionaba sobre el trabajo de la quema del artista señalando:

Todo registro, todo circulación, solo imágenes. Al igual que las imágenes del terror que circulan en los medios, las imágenes puestas a circular por el artista se inscriben en el registro de lo “verdadero” (los pagarés que acreditaban las deudas fueron efectivamente quemados, aunque, en última instancia, en este contexto, no tiene sentido el recurso a la veracidad del hecho).¹³

En efecto, más allá de la polémica respecto de la autoría, la verdad y sus efectos hegemónicos sobre lo cultural, el asunto determinante es la alegoría del terror/terrorista alojada allí: su tragedia y su farsa. Es por ello que resulta atendible la cualidad de testigos de estos documentos y en ese caso de los medios asociados a dicha condición. Podríamos convenir

¹² En “Papas Fritas autodenunció quema de documentos de cobro de la U. del Mar”, *El Desconcierto*, 13 de mayo de 2014.

¹³ A. Castillo, “*Ad Augusta per Angusta* de Francisco Papas Fritas”, *El Desconcierto*, 19 de mayo de 2014.

que son documentos derivados en imágenes *a posteriori*, es decir, una vez que ingresan en los medios de comunicación masivos y cuyo ingreso, entonces, las convierte en testigos de un hecho circunscrito a la farsa, aquella que aparece como remedo visual de una historia de las medialidades después de una historia de las clases.

Más adelante, con un argumento que contradecía la lectura realizada por el teórico alemán Boris Groys respecto de la incapacidad del arte de superar los efectos reales de un hecho, Castillo expone lo siguiente:

contrariamente a lo señalado por Boris Groys, aquí las imágenes buscan alcanzar una representación que va más allá de la “realidad del hecho”. En efecto, es posible advertir en la acción de arte de Papas Fritas un deseo de alcanzar el punto ciego de la representación del archivo, aquella perspectiva que condiciona en ausencia el propio marco visible e invisible de toda representación. La reapropiación creativa de la economía simbólica de los medios de comunicación, la utilización paródica de la visualidad y de la gestualidad terrorista por parte del artista, no buscaría otra cosa que representar la propia política del terror del Estado chileno. Política de la desposesión, llevada adelante por un Estado terrorista y criminal empeñado en una guerra social de clases permanente.¹⁴

No deja de resultar seductora la puntual discrepancia que Alejandra Castillo establece contra la categórica “realidad del hecho” que sostiene Groys y que proviene de la incapacidad que tienen los artistas de alcanzar un gesto tan radical como

¹⁴ A. Castillo, “*Ad Augusta per Augusta* de Francisco Papas Fritas”.

el de los verdaderos actos terroristas. Si bien la discordancia resulta pertinente, también hace falta destacar otras aristas. Subrayemos que el planteamiento del autor alemán se refería, básicamente, a que recibimos constantemente imágenes de guerra, terror y catástrofes de todo tipo, y que ese nivel desmesurado de producción y distribución de imágenes ha superado las capacidades de cualquier artista:

Indeed, the contemporary mass media has emerged as by far the largest and most powerful machine for producing images, indeed—vastly more extensive and effective than our contemporary art system. We are constantly fed with images of war, terror and catastrophes of all kinds, at a level of image production and distribution with which the artist with his artisan skills cannot compete. And in the meantime, politics has also shifted to the domain of media-produced imagery. Nowadays, every major politician, or rock-star, or TV-entertainer, or sport hero generates thousands of images through their public appearances—much more than any living artist. And a famous general or terrorist produces even more images. So, it seems that the artist—this last craftsman of present-day modernity—stands no chance of rivalling the supremacy of these commercially driven image-generating machines.¹⁵

Es por ello que, de manera de introducir un matiz en dicha lectura, los hechos no necesariamente son los “hechos reales”, sino los hechos como consignados, codificados únicamente por los medios de masas y contra los cuales un artista no puede competir.

¹⁵ B. Groys, “The Fate of Art in the Age of Terror”, en *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, eds. B. Latour y P. Weibel (Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2005), 970.

Con todo, el problema documental que expone el artista chileno también nos desafía a considerar la política de la imagen en relación con el documento, como perpetua promesa de modernidad. De ahí que valga considerar que la sospecha sobre el documento es también sobre la condición empírica de las imágenes y las tecnologías del observador, en términos de una funcionalidad que, tal como arguye Groys, solo busca alcanzar una política sublime.¹⁶ Y allí también la escritura del filósofo alemán aparece mejor asociada con aquella nueva economía de archivo que el mismo autor, hace ya varios años, vinculaba en clave de *ready-made*, como algo *ya-hecho*;¹⁷ por lo tanto, como *documento de lo ya-hecho*. En este sentido la realidad del hecho puede ser leída como una forma de vida documental, cuyo único modo de constatación, y paradójicamente de vida, es el hecho de que está documentada.¹⁸ Es decir, la realidad del hecho es la propia inscripción en un documento para el porvenir; cuestión que para Groys, años más tarde, significará una forma utópica de mantenerse vivos dentro del archivo o al menos la esperanza de sobrevivir a la propia contemporaneidad.¹⁹

¹⁶ Ver Groys: "Of course, the images about which I am speaking have some elementary, empirical truth: They document certain events and their documentary value can be analyzed, investigated, confirmed or rejected. There are some technical means to establish if a certain image is empirically true or if it is simulated, or modified, or falsified. But we have to differentiate between this empirical truth and empirical use of an image as, let say, a judicial evidence, and its symbolic value inside the media economy of symbolic exchange. The images of terror and counter-terror that circulate permanently in the networks of contemporary media and became almost unescapable for a contemporary TV viewer are shown primarily not in a context of an empirical, criminal investigation. They have a function to show something more than this or that concrete, empirical incident. They produce the universally valid images of the political sublime", en "The Fate of Art in the Age of Terror", 273.

¹⁷ B. Groys, *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural* (Pre-textos: Valencia, 2005).

¹⁸ Ver B. Groys, "El arte en la era de la biopolítica: de la obra de arte a la documentación de arte", en *Obra de arte total Stalin: topología del arte* (La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios, 2008), 165-83; y "From Image to Image File-and Back: Art in the Age of Digitalization", en *Art Power* (Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 2008), 83-91.

¹⁹ B. Groys, "Los trabajadores del arte: entre la utopía y el archivo", en *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra, 2011), 133-48.

Ahora bien, lo que vivieron los estudiantes de aquella universidad privada caída en desgracia siempre se puede leer como una tragedia real —efectivamente las demandas se encuentran vigentes en tribunales—, lo que pudimos constatar en los medios a través de los cuales se consumó dicha tragedia. Y en ese caso, el caso documental revelado por el artista chileno, seguiríamos pensando que hay ahí una política de la imagen que gira en torno a la promesa documental del hecho real; y no por ello menos peregrina. Misma cuestión peregrina que se levantaría en torno a la política de la imagen en ese otro caso sostenido por el proyecto web www.desclasificacionpopular.cl, impulsado por el mismo artista en 2014.²⁰ Actualmente la plataforma *online* provee una serie de protocolos para ejercer un cierto derecho personal a la desclasificación de documentos vinculados con declaraciones sobre derechos humanos, extraídos específicamente de los testimonios de quienes colaboraron con el denominado *Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Informe Valech)*.²¹ El proyecto del artista convocó a un grupo de testigos a realizar una nueva lectura del artículo 15 de la Ley N° 19.992 (“Establece pensión de reparación y otorga otros beneficios a favor de las personas que indica”, Título IV,

²⁰ Reza su página web: “El objetivo de esta desclasificación es entregar estos datos para las investigaciones judiciales y hacer un relato histórico de la resistencia a la dictadura cívico-militar. Somos un grupo de personas que a partir de una nueva lectura a la Ley 19.992 identificamos y reivindicamos el derecho de quienes prestaron estos testimonios a tener las declaraciones en su poder, mediante la exigencia del derecho que otorga el artículo 15. Este derecho fue identificado por un miembro del equipo profesional que trabaja con el artista visual Francisco Papas Fritas quien, desde el año 2014, ha levantado un proyecto de investigación para desclasificar el *Informe Valech*. Posteriormente se suma la Coordinadora de Santiago de Ex Presas y Presos Políticos del Movimiento de Izquierda Revolucionario —M.I.R.— generando en conjunto un proyecto en constante desarrollo que une lo político, artístico y legal, para lograr la desclasificación colectiva. En este último periodo se han incorporado distintas organizaciones de derechos humanos y diversos colaboradores con el fin de ejecutar juntos este proyecto que invita a todas y todos los EX. PP. a participar y hacerse parte de la desclasificación popular”.

²¹ *Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, 2 vols. (Santiago: Ministerio del Interior - Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005), disponible en: <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455>

Del Secreto), con el propósito de disponer libremente de los antecedentes y testimonios entregados a la Comisión Valech:

Artículo 15.- Son secretos los documentos, testimonios y antecedentes aportados por las víctimas ante la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, creada por decreto supremo N° 1.040, de 2003, del Ministerio del Interior, en el desarrollo de su cometido. En todo caso, este secreto no se extiende al informe elaborado por la Comisión sobre la base de dichos antecedentes. El secreto establecido en el inciso anterior se mantendrá durante el plazo de 50 años, periodo en que los antecedentes sobre los que recae quedarán bajo la custodia del Ministerio del Interior. Mientras rija el secreto previsto en este artículo, ninguna persona, grupo de personas, autoridad o magistratura tendrá acceso a lo señalado en el inciso primero de este artículo, sin perjuicio del derecho personal que asiste a los titulares de los documentos, informes, declaraciones y testimonios incluidos en ellos, para darlos a conocer o proporcionarlos a terceros por voluntad propia. Los integrantes de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, así como las demás personas que participaron a cualquier título en el desarrollo de las labores que se les encomendaron, estarán obligados a mantener reserva respecto de los antecedentes y datos que conforme al inciso primero de este artículo tienen carácter secreto, durante todo el plazo establecido para aquel. Estas personas se entenderán comprendidas en el N° 2 del artículo 201 del Código de Procedimiento Penal o del artículo 303 del Código Procesal Penal, según corresponda. La comunicación, divulgación o revelación de los antecedentes y datos amparados por el secreto

establecido en el inciso primero, será sancionada con las penas señaladas en el artículo 217 del Código Penal.²²

De este modo, con la subversión de los afectados al texto de ley, se rompería además lo indicado en el texto técnico respecto de los 30 años que restringía su acceso público, tal como indica el apartado sobre “Resguardo y confidencialidad de la información recibida”:

Puesto que los expedientes personales constituyen una información de carácter nominativo y, como tal, reservada, con el fin de proteger la vida privada y el honor de las personas, la Comisión recomienda aplicar un plazo especial para la comunicación al público de estos expedientes personales. Para ello puede considerarse el rango de tiempo que ha seguido la práctica archivística mundial en este tipo de materias, de 30 años. Ello incluye tanto los expedientes físicos como el archivo electrónico elaborado a partir de estos. Este plazo se aplicará a partir de la fecha de entrega del Informe de la Comisión. Por su parte, las personas que hayan sido calificadas o sus descendientes, en caso de fallecimiento, podrán solicitar copia de los documentos que adjuntaron a sus presentaciones.²³

Así, la desclasificación popular que inspiraba el proyecto se volvía significativa en términos de avanzar hacia una forma de “verdad” sobre el terror, a cuenta de que esta verdad pasaba por el acceso al archivo y su posterior desclasificación del estado de secreto sometido a treinta, cincuenta años. A pesar de ello cabe hacer notar que, a dos años de funcionamiento,

²² Disponible en <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=233930>

²³ En *Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, 531.

la plataforma permanece inerte, su acceso se encuentra en un perpetuo estado de construcción dejando disponible solamente un sempiterno manual de uso para la desclasificación. Esto, sin embargo, no quiere decir que su orgánica política dependa necesariamente de esta aparente inactividad, de hecho, han logrado avanzar en algunas demandas judiciales contra ciertas políticas institucionales.²⁴

La promesa de esta política de la imagen, más allá de los extravagantes diletantismos entre política y arte que ofrece el caso de Desclasificación Popular, deja en un extraño lugar histórico la conmoción de la tragedia. El Movimiento de Izquierda Revolucionaria, hoy más cerca de una entelequia política, unido a los grupos de apoyo que acompañan al artista, parece sobrevivir bajo una creativa lucha sobre el terror como lucha de imágenes. Precisamente, aludimos a un doble ejercicio de lucha, bajo el entendido de que la desclasificación es el *documento-ya-hecho* de su misma clasificación alojada en un remoto pasaje de la histórica lucha acerca del terror.

A pesar de que la relación arte-documento no ha sido plenamente discutida en el ámbito de las políticas de la imagen, en términos de los efectos que ello genera en un devenir histórico, la antinomia se mantiene vigente en países afectados por el terror, pues ahí justamente es donde ha persistido el axioma del documento como culto/memento. A saber, el *documentum* como libro, nota, medio categórico para el registro de un hecho histórico, es decir, como aquello que enseña, que informa de un acontecimiento, de un suceso, de una circunstancia. Los documentos a los que referimos son,

²⁴ Según diversos medios de prensa, el 22 de diciembre de 2015, la Corte de Apelaciones de Santiago acogió de manera unánime un recurso de protección presentada por Fabiola Valenzuela Valladares, ordenando al Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH) entregar sus testimonios y archivos relativos a las torturas y actos de violación en contra de su madre, Rosaura Valladares Yáñez, y que le habían sido denegados por este organismo, en "Corte ordena a INDH entregar información de Informe Valech solicitada por víctimas", *El Mostrador*, 22 de diciembre de 2015.

entonces, propios de los hechos, de los funestos hechos: los crímenes y torturas contra personas. Pero así también cobra importancia histórica el devenir de estos documentos, los que a su vez han levantado nuevas categorías de hechos.



En cuanto al devenir del documento en una época posterror, hemos pensado en su límite con la historia, en el sentido de que el documento no es un registro aislado y fijo en un momento histórico, sino que se constituye en el devenir histórico, en el traspaso del mismo documento de unos a otros. Esta noción ciertamente nietzscheana de concebir el documento, y que hemos podido leer como un “devenir documento”,²⁵ nos ha permitido observar que, según las políticas de la imagen que hemos revisado, el problema del hecho real no se encuentra precisamente en la prueba del documento del terror. Desde luego, sin ánimo de proponer ahora una metafísica del documento posterror, sino más bien esbozar una historia crítica de su *documentalidad*,²⁶ lo que pretendemos señalar es que el documento, como algo “ya-hecho”, nos proporciona las claves de un registro histórico, pero en el campo de las políticas de la imagen lo relevante no es el registro histórico únicamente sino además cómo se utiliza, circula y politiza dicho documento de una zona inalcanzable, hegemónica y totalizante como es su tiempo perpetuo, y cómo entonces da cuenta de sus distintas formas de terror.

²⁵ Ver G. Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’: diez fragmentos sobre la libertad estética”, en *Alfredo Jaar: la política de las imágenes* (Santiago: Metales Pesados, 2008), 39-67.

²⁶ M. Ferraris, *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces* (Nueva York: Fordham University Press, 2013).

Si hemos puesto en entredicho la fluidez entre imágenes y terror, es porque las nuevas generaciones embelesadas con una política postterror, parafraseando a Snowden, ya no sucumben ante el horror de las imágenes, pues simplemente no consignan una imagen trágica como época, sino que agencian el ruido que subyace en dicha época. Esto, sin embargo, no parece suficiente para deshacer la misma fe que prevalece sobre el terror como narrativa de una democracia porvenir. En cualquier caso, hemos intentado leer los síntomas de unas políticas de la imagen que básicamente provocan ruidos en forma de datos e informaciones. Dicho de otra forma, el diferendo entre hechos reales y ficciones es otro modo de distinguir entre informaciones e imágenes, cuyas claves de mediación siguen siendo los documentos sobre los cuales persiste la veracidad del hecho. Empero, el hecho es algo reemplazable, pues estas generaciones han comprendido que la tragedia es una historia del terror que puede ser suplida, documentada de otro modo, con otros ruidos de imágenes igualmente documentales.

LA IMAGEN INCLINADA

Alejandra Castillo

“La fuerza normativa de la performatividad —su poder de establecer qué ha de considerarse un “ser”—se ejerce no solo mediante la reiteración, también se aplica mediante la exclusión. Y en el caso de los cuerpos, tales exclusiones amenazan la significación constituyendo márgenes abyectos o aquello que está estrictamente forcluido: lo invivible, lo inenarrable, lo traumático” —Judith Butler, *Frames of War*.

“Me presto al juego social, yo poso, lo sé, yo quiero que todos lo sepan, pero este suplemento del mensaje no debe alterar en nada (a decir, la cuadratura del círculo) la esencia preciosa de mi individuo: aquello que yo soy, al margen de toda efigie” —Roland Barthes, *La Chambre claire*.

I. INCLINACIÓN. La rectitud es propia de la pose frente al lente de la cámara fotográfica. Mirar de frente, poniendo en escena la pose de la identidad tantas veces vista, tantas veces repetida. A pesar de las variaciones, lo propio de esta “pose de sí” es la rectitud. Con acierto advierte la filósofa italiana Adriana Cavarero sobre la particular geometría vertical que pareciera sostener, sujetar, al sujeto. Es por ello que su verdad y su decir autónomo siempre se dirán rectamente, adoptando un rictus, posando un cuerpo pleno y erguido.¹ La rectitud de la pose, que en este espacio de

¹ A. Cavarero, *Inclinazioni: Critica della rettitudine* (Milán: Raffaello Cortina, 2013), 11.

escritura llamaremos la pose de la identidad, tiene en la figura de la inclinación su anverso repudiado. La línea recta define lo oblicuo, no lo olvidemos. La imagen fotográfica, en lo que tiene de anatomopolítica, no devuelve un reflejo de quien posa ante el lente, sino que lo constituye en un sujeto. La iteración de la pose de la identidad que mira directo al lente, con el cuello erguido, la espalda recta y la mayoría de las veces de pie, traza la línea recta de lo que es un sujeto. Así también lo indica Roland Barthes en *La cámara lúcida*: “Yo me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me metamorfoseo por adelantado en imagen”.² ¿Qué viene a ser, aquí, la imagen? No parece ser el instante, irrepetible, atrapado por el dispositivo técnico, sino la pedagogía corporal necesaria para describir qué cuenta como sujeto. Por mucho tiempo, si es que no es aún así, este sujeto se decía en las coordenadas impuestas por el orden masculino occidental. He ahí la rectitud del sujeto. La línea recta que allí se traza describe también su decline. Este declinar no es un afuera de la imagen, como se podría pensar, sino, más bien, la construcción oblicua de sujetos-objetos de la mirada del orden dominante. Inclinación que bien podríamos llamar “femenina” en cuanto línea oblicua que se traza a partir de la verticalidad absoluta de una humanidad que se universaliza desde la figuración de lo masculino. Distinto a aquello, la pose de lo femenino parece hablar de alteraciones, desorden, locuras, pasiones, apetitos, animalidad, naturaleza, cuerpo, maternidad, niñez. Peculiares formas de un “fuera de sí”, esto es, no estar cabalmente sujetado, no ser propiamente un sujeto. La pose de lo femenino es por antonomasia la inclinación. Esto no quiere decir que esta inclinación implique

² R. Barthes, *La Chambre claire: note sur la photographie* (París: Gallimard, 1980), 25.

un gesto corporal sin marco, por fuera de la iteración que toda pose porta. No olvidemos, en este punto, la poderosa figuración de lo femenino otorgada por la *pietà*, pose que pese a su inclinación no deja de ser, paradójicamente, una línea recta que hace proliferar otras inclinaciones diversas de lo “femenino-materno”. La inclinación siempre lo es en relación a una fijeza.

2. AFECTO. La imagen “hace algo” sobre aquellos que la observan. Toca, afecta, asevera Susan Sontag.³ La imagen devuelve en una multiplicidad de sentidos la trayectoria lineal de la mirada que se posa en ella. Roland Barthes llama esa afección *punctum*, tal vez como una inclinación. Salir de sí y deslizarse hacia afuera. En el límite de lo que aquella afirmación mienta es donde la imagen siempre desbarata todo cierre interpretativo. Lo propio de la imagen es la indeterminación. Las imágenes enlazan y desvinculan lo visible y su significación, palabra y efecto produciendo sentidos pero, a su vez, desviándolos.⁴ La imagen, entonces, como falla y alteración, como apertura y *performance*. Lejos de la estabilización, la imagen es la superficie en la que confluyen diversos registros. Lugar de cruces y desfases infinitos en el que se encuentran, como efectos de circulación, objetos, sujetos, lo expresado, lo silente, la intención, así como la falta de ella, el presente y el pasado. Es en este plano inclinado donde podríamos situar la fotografía de Claude Cahun, artista visual, escritora, lesbiana e integrante del movimiento surrealista francés de la primera mitad del siglo XX. Tal como su nombre “Claude”, su fotografía (la serie de autorretratos) evidencia la sutil tangencia de dos registros, uno masculino y otro femenino. Sin optar por

³ S. Sontag, *Sobre la fotografía* (Barcelona: Random House, 2012), 26.

⁴ J. Rancière, *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo, 2009), 26.

uno, ni desechar el otro, Cahun hace de su imagen un lugar para la controversia y para la pregunta polémica sobre el estatuto del cuerpo cuando este se sustrae a la narración del dos de la heteronormatividad. Tomemos por índice aquel imagen-enigma titulado, con acierto, *Que me veux -tu?* (1928). Casi como una pregunta lanzada al ojo del espectador distraído, *Que me veux -tu?* busca desordenar el reparto de los sexos en la superposición de dos imágenes, en la superposición de un cuerpo sobre otro. Claude Cahun se expone calva, simulando estar desnuda, se duplica en un abrazo ficticio, irreal, en el que él/ella, simultáneamente, toma dos posiciones del movimiento circular de dos cuerpos que se enfrentan con indiferencia. Tal vez “posando la pose” del amor romántico, cuando este se escenifica en el dos de la pareja, Claude Cahun se duplica. La imagen se desdobra en dos rostros que se aproximan en un gesto similar al beso, pero sin afecto. Si bien están superpuestos, los cuerpos parecen no tocarse, incluso delatan lejanía en las miradas que escapan del encuadre fotográfico. *Que me veux -tu?* (¿Qué quieres de mí?), pregunta-enigma que no sabemos cómo responder. No obstante, intuimos que hay algo que se sustrae en la fotografía de Cahun y es ahí donde se instala la persistente e inacabada pregunta por la imagen y el cuerpo. ¿Cuál es este cuerpo que se expone? ¿Es uno, es el mismo? ¿Es ella o él quien impide aquel abrazo imposible? En fin, ¿cuál cuerpo, qué género?

3. MOVIMIENTO. La imagen nunca es *una* imagen. Pareciera ser que lo propio de la imagen es la posibilidad de interrumpir la ficción de la unidad que esta recrea. Es por ello que la imagen es un estar afuera del tiempo que se expone, paradójicamente, en el tiempo. Luego dos son sus principales definiciones: la *heterogénesis* y *heterocronía*. La primera nos remite a un complejo entramado de regímenes de expresión.

Para Deleuze, la heterogénesis es la suspensión de la unívoca linealidad de causa y efecto en favor del enlazamiento de microacontecimientos que duplican dichas linealidades. La segunda es el anudamiento de la positividad del registro con la actualización de la mirada. De ahí que la imagen sea siempre imagen-movimiento. La imagen afecta, la imagen toca. Este poder de afectación permite descorrer y explicitar los marcos de clausura de la imagen en una interpretación, en una sola descripción. Siempre hay más de una imagen en la imagen, una que subvierte, altera, el registro de lo visible. No en el sentido de querer mostrar que hay “otros” mundos como lo parece insinuar Susan Sontag cuando describe la fotografía de Diane Arbus, sino como un índice fallido de lo que asumimos como “nuestro” mundo. En esta línea argumental se podría describir el trabajo fotográfico de Dora Maar. Pienso, particularmente, en *Mannequin en vitrine* (1935). De un lado de la vidriera, un maniquí femenino que mira con dulce altivez hacia la calle; del otro lado, la mirada de Dora Maar, que es respondida por la fijeza del eterno femenino petrificado en un molde que no es otra cosa que la cotidiana pedagogía femenina de la corrección. Una imagen del eterno femenino que como augurio anticipó los nombres con los que por mucho tiempo sería conocida la fotógrafa francesa: discípula de Brissai, modelo de Man Ray y amante de Picasso. Pero, al mismo tiempo, una imagen como quiebre del espejo de la semejanza. La superposición del artificio, la muñeca en lugar de la representación de las mujeres, no persigue solo indicar el remplazo de lo natural del cuerpo femenino por lo artificial del cuerpo prostético; busca, más bien, llamar la atención sobre la artificialidad en la representación de lo femenino entendida como lo “natural de las mujeres”. Podríamos indicar, entonces, que lo característico de la fotografía de Dora Maar es jugar con la ambigüedad, dando posibilidad a otros enlazamientos entre

semejanza, diferencia y artificio. Imagen-metamórfica ha llamado Jacques Rancière a este tipo de operación visual: “no hay naturaleza propia de las imágenes del arte que las separe de una manera estable de la negociación de las semejanzas y de la discursividad de los síntomas”.⁵

4. REPETICIÓN. Si bien lo propio de la imagen es sustraerse a la mostración de “una imagen”, la pregunta que podríamos hacernos en este espacio de escritura es la siguiente: ¿qué ocurre a la imagen cuando lo que enseña es un cuerpo? Más aún, ¿qué sucede cuando este cuerpo es un cuerpo sexuado? Además de la complicación que toda imagen porta, no podríamos dejar de advertir la complicación de un cuerpo cuyo género es expresión de un orden binario que lo fija masculino o femenino; lo describe funcional y eficiente bajo el par de lo normal o lo patológico; y lo visibiliza bajo jerarquías raciales que desde la dicotomía de luz/oscuridad organizan un espacio en común de dominio y, a su vez, de exclusión y de segregación. Como bien sabemos, este orden doble, que no deja de hablar a cada momento de binomios, dualidades y dicotomías, no conforma sino señuelos y formas de lo Uno, de la propiedad, de la identidad y de las metáforas arraigadas en la voz “origen”. Por extraña que parezca la determinación de los cuerpos bajo esta voz de lo Uno —pero que siempre se dicen en el dos de la dualidad—, ocurre a través de actos cuya materialidad es la del lenguaje. Curiosa materialidad esta que a fuerza de golpes de voz, en su reiteración, modela y da figuración a cuerpos propios e impropios, a cuerpos que importan y cuerpos descartables. Este poder de habla no es otro que el poder de la performatividad. En este sentido, Judith

⁵ J. Rancière, *El destino de las imágenes*, 44.

Butler advierte contra la idea de que la performatividad es la expresión eficaz de una voluntad humana en el lenguaje, para afirmar, por el contrario, que se debe redefinir la performatividad como una modalidad específica del poder, entendido como discurso. Es en este sentido que Judith Butler afirma que: “Para poder materializar una serie de efectos, el discurso debe entenderse como un conjunto de cadenas complejas y convergentes cuyos ‘efectos’ son vectores de poder”.⁶ En el decir y en la iteración de una serie de enunciados de autoridad se “materializa”, se hace “visible”, se normaliza un cuerpo. Esto lo sabe Diane Arbus. Cada una de sus fotografías se instala desde un ángulo que deja ver cómo esta voz de autoridad establece lo propio y lo impropio de un cuerpo. No estoy del todo de acuerdo con Susan Sontag cuando señala que fotografiar es conferir importancia,⁷ al menos no en lo que tiene que ver con la fotografía de Diana Arbus. El hecho de dar importancia a vidas anónimas, de sacarlas por este acto de la repetición indiferente de su cotidianidad, implica elevarlas al lugar de “privilegio” y “visibilidad” de la que gozan las vidas que importan. Este gesto que va desde lo bajo a lo alto, y se traza en el haz de luz que desde lo sombrío de la noche se eleva a la clarinada del día, refuerza la distinción entre los sujetos del privilegio y los anónimos desfavorecidos. El hecho de “conferir importancia” implica presuponer un orden de desigualdad. Es solo a partir de este orden que algunos pueden considerarse a sí mismos como parte de la humanidad, mientras que a otros solo les resta el nombre de parias o monstruos. De ahí que también me parezca errado el modo en que Sontag describe la monstruosidad

⁶ J. Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (Buenos Aires: Paidós, 2002), 266.

⁷ S. Sontag, *Sobre la fotografía*, 36.

en las imágenes de Arbus. En el capítulo “Estados Unidos visto por fotografías, oscuramente”, estudio dedicado a la obra visual de Diane Arbus, Sontag sostiene:

monstruos diversos y casos límites —casi todos feos, con ropas grotescas o desfavorecedoras, en sitios desolados o yermos— que se han detenido a posar y que, a menudo, observan al espectador con franqueza y confianza. La obra de Arbus no invita a los espectadores a identificarse con los parias y las aparentemente desdichadas personas que fotografió. La humanidad no es una.⁸

No es simplemente la distinción entre belleza y fealdad lo que perturba en las imágenes de Diane Arbus. Tampoco lo es la presunta apertura a esos otros mundos, a esas “otras” vidas menos favorecidas que las nuestras, como parece decir Sontag. Lo que perturba no es la otredad, sino el modo en que la voz autorizada de la “humanidad” se constituye en la exclusión de lo privado, lo femenino, lo cotidiano y el cuerpo. Por tanto, bien podríamos decir que lo monstruoso nunca se ha opuesto a la belleza, sino que implica la alteración de las coordenadas que rigen nuestro sentido común perturbando, así, la propiedad e impropiiedad no en aquellos y lejanos “otros”, pero en nosotros mismos. He ahí la monstruosidad, no tanto en la imagen sino en nuestra mirada que incansablemente reproduce el orden de jerarquías de la “humanidad compartida”. ¿Qué es lo que perturba en *Identical Twins* (1967)? Tal vez la duplicidad, quizás la potencial ruina del orden de la propiedad descrita en las metáforas de la indivisibilidad, la autenticidad y la originalidad. Las imágenes de Diane Arbus, es cierto, son

⁸ S. Sontag, *Sobre la fotografía*, 36.

monstruosas, pero lo son menos como saltos fuera de la “normalidad” que como índice de alteración de jerarquías, órdenes y posiciones de poder. En otras palabras, la imagen-monstruo de Arbus vuelve visible aquella dimensión performativa del poder que va rauda de voz en voz hablando de normalidad y cuerpos que importan.

5. OBLICUIDAD. En este punto no parecieran estar tan distantes Judith Butler y Jacques Rancière. Al menos no cuando este último describe a la “oralidad” como uno de los dispositivos de poder que hace posible establecer el reparto de identidades, actividades y espacios. El dispositivo de la voz como acto sonoro autorizado da lugar a la “distinción entre los hombres de la palabra en acto y los hombres de voz ruidosa, entre los que actúan y los que no hacen más que vivir”.⁹ Y, tal vez, dando un salto fuera del texto, o como una nota al margen, nos podríamos preguntar: ¿cuántas veces hemos oído decir que las mujeres son ruidosas? ¿Qué lugar, o quizás, qué les correspondería por ello en el reparto de lo humano? A este dispositivo de orden, jerarquías y exclusión, Rancière opondrá o bien la palabra muda, esto es, la escritura como lugar de alteración y falla del dispositivo de la voz,¹⁰ o bien la “imagen pensativa”, registro oblicuo, parte y no parte del orden de la representación que la imagen deja ver. Tomando distancia de Walter Benjamin y de Roland Barthes en lo que a la fotografía respecta, Rancière señala, mediante dos negaciones, que la pensatividad no se refiere ni al “aura” ni al “*punctum*”.¹¹ La imagen pensativa instauro otro estatuto con la representación que ella porta, pone en cercanía dos

⁹ J. Rancière, *Política de la literatura* (Buenos Aires: Del Zorzal, 2011), 29.

¹⁰ J. Rancière, *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009).

¹¹ J. Rancière, “La imagen pensativa”, en *El espectador emancipado* (Barcelona: Eñago, 2010), 121.

regímenes de expresión, en primera instancia, diversos: lo visible de la imagen y su alteración. Hay dos modos en los que la alteración toma posición: la desidentificación y lo anónimo. La aparición de cualquiera en la imagen revoca el orden de las jerarquías del régimen representativo del arte a favor de la aparición de lo femenino, lo cotidiano y el cuerpo. Por ello, no es casual que Rancière describa las imágenes de la fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra como imágenes pensativas. Son principalmente mujeres cuya única condición en común es estar en movimiento, a pesar de la quietud de sus cuerpos, de sus miradas:

la fotógrafa Rineke Dijkstra representa a individuos de identidad incierta . . . unos seres cualquiera, poco expresivos, pero dotados por eso mismo de una cierta distancia, de un cierto misterio, parecido al de los retratos de personajes de antaño representativos y convertidos, para nosotros, en anónimos.¹²

Mujeres sin nombre, desnudas, detenidas frente al lente de la cámara y, no obstante, en movimiento como en la serie fotográfica *New Mothers* (1994) de Dijkstra. Distinta al desnudo erótico o al artístico, esta serie enseña cuerpos de mujeres despojados de vestidos, sin duda, pero el hecho de estar desnudos no es el objeto de imagen. Mujeres anónimas, desnudas, que solo comparten el hecho de cargar en brazos a sus bebés recién nacidos. Es precisamente ahí, en el espacio intangible de dos cuerpos en recíproca transformación, donde se expone la desnudez como fragilidad de un cuerpo aferrándose a otro cuerpo. Es en el propio gesto de aferrarse donde nacen, paradójicamente, las madres y sus

¹² J. Rancière, "La imagen pensativa", 121.

hijas e hijos. Al hecho de la intangibilidad de los cuerpos, Dijkstra incorpora otro registro de lo intangible: el tiempo. Estos cuerpos aferrados se acostumbran a la presencia del uno y del otro a una hora, un día, una semana luego del parto. Si hay alguna turbación en la exposición no está en el hecho de estar desnudos, sino en volverse un cuerpo para otro cuerpo y para eso se necesita el paso del tiempo, su invisible trabajo. Habitualmente se ha dicho que Rineke Dijkstra fotografía a personas en momentos de tránsito o transformación. Más allá del valor de esa descripción, me parece que son dos los elementos más indicativos de sus imágenes: lo singular en la serie y la desidentificación. Cada una de las nuevas madres retratadas no deja de ser mujer con su recién nacido, como cualquiera. Sin embargo, la detención del tiempo en los nombres Julie, Tecka y Saskia las vuelve singulares, las arrebatada del eterno femenino para instalarlas en una narración que problematiza el anudamiento usual de las palabras “mujeres” y “madres”. Asimismo, el “instinto materno” se ve de pronto desplazado metonímicamente por el frágil movimiento de “aferrarse”. Más que una identidad, un gesto. Más que una imagen, un cuerpo.

6. CEGUERA. Hay cuerpos que los ojos no perciben. No debería llevarnos esta afirmación, venida de otros tiempos, a pensar en cuerpos cuya materialidad solo podría invocarse en su abstracción. O peor aún, cuerpos alojados en la interminable interioridad de un alma tan insondable como incomunicable, quizás, solo percibida por un rumor íntimo. No, no es mi intención. No es ese cuerpo el que me interesa. Volvamos entonces al inicio, repitamos la afirmación; quizás en la reiteración, en la vuelta del gesto vislumbremos aquello que los ojos no ven. ¿Cómo podría un cuerpo, eso que se nos opone en su dureza, en su fragilidad, no ser visto? ¿Cómo pasar de largo sin notar un cuerpo? Un cuerpo siempre nos hace

detener el paso, el obstáculo que su materialidad supone no podría más que ser percibido. Tal vez deberíamos preguntar de otro modo, más bien posicionarnos de otro modo con el cuerpo. Un modo distinto que aquel que se establece en el espacio que se abre entre la visión y la ceguera. Un cuerpo lejano de la luz, la sombra y los claroscuros. Un cuerpo que se adivina, es cierto, pero no desde la luminosidad del día. Un cuerpo que se aprehende en la cercanía, en la calidez y en el roce. Un cuerpo, entonces, que se constituye en el tocar, en el tacto. Un cuerpo que no se distingue en la mirada sino en la afectación. Un cuerpo cuya materialidad no sea otra que la leve hendidura que produce una mano sobre la carne. Así lo parece sugerir la fotógrafa chilena Catalina Juger en la serie fotográfica *Útera*, aunque con una variación. Sin duda, lo que constituye estos cuerpos es algo que los ojos no perciben. Este “algo” que siempre escapa a la mirada es lo que los afecta, tal vez el simple hecho de estar aferrados, aferradas para ser precisa. En un conjunto de 26 fotografías en blanco y negro de mujeres, niñas, madres e hijas, Juger se plantea el imposible ejercicio de poner en escena esos cuerpos que los ojos no ven. ¿Dónde empieza, dónde termina cada uno de esos cuerpos? ¿Es la piel la frágil zona que los separa? Cabe indicar que esos cuerpos que no son percibidos por la mirada —a pesar de que lo que tengamos frente a nuestros ojos no sean más que imágenes— se constituyen, empero, en la *copresencia*, en el estar junto a otro cuerpo. Es en la “relación” donde está la afeción, es ahí donde está el cuerpo. Un cuerpo que se dice en la voz *utera*. Esta es la variación que introduce Juger. No son evocados todos los cuerpos; no es evocado tampoco un cuerpo en general, sino que son cuerpos de mujeres desnudas que sin pudor miran directamente al lente de la cámara. Mujeres que exponen el intangible lazo que las une en la cercanía de unas y otras. No habría que

olvidar, en este punto, que *utera* es útero, matriz, morada y también historia. Es por esta herencia ambivalente que carga la voz *utera* que, quizás, se opte por la exposición de cuerpos de mujeres relacionados, aferrados mas sin filiación (no habría que olvidar la marca masculina que esta porta). Cuerpos sin nombre, habría que agregar, pero cuya historia se narra en el abrazo, en tocar. Cuerpos cuyas líneas ascendentes y descendentes no hablan de nombres paternos, muy por el contrario: distantes de la voz y sus nominaciones, solo se dejan percibir en el roce de un cuerpo junto al otro. No habría que dejar de mencionar, también, que este cuerpo que comparece ha estado *en* el otro, ha sido *parte* del otro. ¿Dónde empieza o dónde termina el cuerpo?, podríamos volver a preguntar. No lo sabemos, solo tenemos certeza de que son cuerpos cuya materialidad es siempre huella de otro cuerpo. Es en esa huella donde se constituye su materialidad/maternidad. Huella que es tiempo, cicatriz y lazo. Es ahí donde toma lugar un cuerpo, lugar que, sin dudas, escapa una y otra vez a la mirada. Un cuerpo que, indudablemente, los ojos no perciben.

QUINTA PARTE:
LOS HORIZONTES DE LAS ARTES
Y LAS HUMANIDADES

Nota introductoria

Cristián Opazo, Andrés Kalawski, Milena Grass

Paradoja: la publicación de *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas* (2001), de John Howkins, quizá sea el hito que anuncia la instalación del horizonte hacia el que las artes y las humanidades son direccionadas por los gobiernos de las universidades-corporaciones. La tesis de Howkins celebra el que la especulación “ociosa” que conllevan los procesos creativos propios de las artes puede devenir recurso económico —cualidad circunstancial que inviste los mecanismos del mercado—. Transformada en norma por los organismos rectores de la economía global y enseguida encarnada en los formularios que determinan el acceso a fondos de investigación asociativa, la lógica de las economías creativas permea el sistema de educación superior y reorienta el quehacer de los claustros académicos. En un par de lustros, al imperativo de la publicación de resultados de investigaciones en artes y humanidades en revistas indizadas en Web of Science se le suma una adenda: el deber de la asociatividad orientada a la solución creativa de “problemas complejos” —y complejidad, aquí, es la cualidad de aquello que incide en el mercado—. Consecuentemente, el léxico que informa los discursos de la gestión universitaria trueca la máxima “aún académica” de la excelencia.¹ En su lugar, promueve la tríada innovación, interdisciplina y transferencia —en este horizonte, cualidades deseadas de aquellos saberes que pueden tener “aplicabilidad” más allá de los límites de la universidad—. ¿Cuál es la paradoja? Pasados los años, en la

¹ B. Readings, *The University in Ruins* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996).

academia anglosajona, al menos, los *senior scholars* de las universidades mejor reputadas en el ámbito de las artes y humanidades consiguen dejar a un lado sus estigmatizadas “jerigonzas” disciplinares y aúnan sus voces en un coro ahora interdisciplinario de ensayos que enuncian sentencias de malestar común ante la exhortación a la salida de las economías creativas: *The Last Professors: Corporate University and the Fate of Humanities* (2008), de Frank Donoghue; *The Fall of the Faculty: The Rise of the All-Administrative University and Why It Matters* (2011), de Benjamin Ginsberg; *The Rise and Decline of Faculty Governance* (2014), de Larry Gerber; *Speaking of Universities* (2018), de Stefan Collini; amén del temprano *The University in Ruins* (1996), de Bill Readings.

Descreídos del utilitarismo de las economías creativas, los discursos de Collini, Donoghue, Gerber, Ginsberg y Readings se resisten a “lanzarse” al espacio público y a transformar sus saberes en adenda creativa de los procesos económicos sin antes escrutar la estructura de la institución que los cobija: la universidad. Varias aprehensiones los rondan: ¿a quién conviene que las artes y humanidades salgan de la universidad?; si salen, ¿podrán volver a ingresar?; ¿cómo se transformarán afuera de su ecosistema histórico?; más aún, en su ausencia, ¿quién atacará el espacio que dejen vacante? Los adalides del modelo de Howkins se desempeñan como liquidadores de aquellas disciplinas que se resisten al utilitarismo interdisciplinario —liquidadores que “administran su quiebra”, que sancionan su “cambio de giro”—. Lejos de ser sinónimo de interdisciplinariedad, el discurso utilitarista defiende la “absolución” de las artes y humanidades con una lógica idéntica a la que aplica Bartolomé de las Casas cuando redime a los pueblos originarios de Indias por su posibilidad intrínseca de ser redimidos: como los indígenas, los investigadores de artes y humanidades tienen la capacidad latente de redimirse y contribuir a generar *commodities* a partir de sus inútiles procesos creativos. En este nuevo escenario —diría Howkins—, si la

creación artística no puede ser homologada con la producción de conocimiento científico de excelencia, bajo esta nueva premisa, al menos consigue acceder al mundo corporativo. O, lo que es equivalente, si las artes y humanidades no pueden generar conocimiento (científico), al menos pueden convertirse en seductores ornamentos. De acuerdo con el segundo argumento, la tesis de Howkins y sus epifenómenos suscitan posiciones críticas que responden con voluntarismo o ceguera ante la pregunta de qué hacer con las artes y humanidades. Justin Stover identifica a los involuntarios enemigos que se asoman desde los flancos derechos e izquierdos:

Conservatives who seek to use the coercive and financial power of the state to correct what they see as ideological abuses within the professoriate are complicit in the destruction of the old-fashioned and timeless scholarship they supposedly are defending. It is self-defeating to make common cause with corporate interests looking to co-opt the university and its public subsidy to outsource their job training and research, just for the sake of punishing the political sins of liberal professors. Progressives who want to turn the humanities into a laboratory for social change, a catalyst for cultural revolution, a training camp for activists, are guilty of the same instrumentalization. When they impose de facto ideological litmus tests for scholars working in every field, they betray their conviction that the humanities exist only to serve a contemporary political and social end.²

De seguro movidos por la ansiedad, conservadores y progresistas terminan trabajando en la misma línea que señalan los panfletos que proclaman el advenimiento de las economías creativas.

² J. Stover, "There Is No Case for the Humanities", *American Affairs* 1, no. 4 (2017): <https://googl/xYgiLq>

De diversas maneras, todos contribuyen a liquidar la universidad: los epígonos de Howkins rechazan un modelo de institución educativa que abstrae a las artes y humanidades de los procesos de “generación de valor”; los conservadores reclaman la abolición de un orden burocrático que, mediante figuras como la del *tenure*, hace de la creación una coartada para la promoción de ideologías calificadas de marxistas, posmodernas o relativistas; y los progresistas, en tanto, sustituyen la especificidad de sus propios saberes por proclamas dirigidas a buscar el reconocimiento, acaso la absolución, de activistas, lobistas o tomadores de decisiones cuyas acciones sí impactan —vía políticas públicas— en el ansiado espacio público. Con justa razón, en “How Not to Defend the Humanities”, James Hankins³ advierte sobre el peligro de convertirnos en “ideological puppets” de los simulacros de exterioridad que alientan, por igual, a los discípulos de Howkins, y a conservadores y progresistas.

Desde nuestro lugar —investigadores teatrales adscritos a una universidad chilena—, hemos sido investidos por esta coyuntura global. Casi sin darnos debida cuenta, también en un par de lustros, fuimos partícipes —para bien, para mal y para muy mal— de la reconfiguración de nuestros léxicos disciplinares, de la imposición de métricas de productividad dudosamente traducidas y, más recientemente, de la instalación de nuevos estándares de legitimación institucional para nuestro quehacer. Tal vez sin quererlo, hoy día, discriminamos las ideas que informan nuestras agendas de investigación pasándolas por el mentado cedazo del utilitarismo: deber de desplegar los *keywords* adecuados (la voz *teatro* cuando no resuena a arcaísmo se lee en clave *vintage*), deber de publicar en revistas WoS/ Qi (aunque eso nos aleje del debate con los

³ J. Hankins, “How Not to Defend the Humanities”, *American Affairs* 1, no. 4 (2017): <https://bit.ly/2V7QdfV>

top scholars de nuestras propias áreas) y, sobre todo, deber de realizar intervenciones en terreno susceptibles de ser comunicadas al público general.

En este escenario, los ensayos que aquí se presentan dan cuenta de una coyuntura signada por la ansiedad y el malestar: testimonian, desde Chile, las demandas de diversos colectivos de creadores, estudiantes y profesores que se resisten a hacer caber la diversidad de sus saberes en los casilleros bidimensionales de una métrica estandarizada.

EL LUGAR DE LAS HUMANIDADES: NOTICIA DESDE CHILE

Cristián Opazo

En Chile la emergencia de movimientos ciudadanos ha hecho estallar la discusión sobre la misión pública de las universidades, y su relación con el Estado y el mercado. Aquí situado, me pregunto, ¿de qué manera el Estado y las universidades ajustan sus definiciones de ciencia, creación e investigación?, ¿a qué vocablos echan mano estos discursos de/sobre la universidad? (se oyen: *excelencia, innovación, impacto-social*), ¿qué papel, de seguro molesto, cabe a las humanidades en esta querrela? Pues bien, para iniciar esta discusión, quisiera comentar los dos documentos de Estado que sustentan la instalación reciente de un ministerio de ciencia, tecnología, innovación y conocimiento: *Un sueño compartido para el futuro Chile*, informe técnico preparado por la comisión asesora de la presidencia, en 2015, y el proyecto de ley que, de él derivado, permitió la oficialización de la cartera el 13 de agosto de 2018. Según estimo, estos documentos otorgan un pie forzado para corregir, discutir, precisar, incluso, refutar una serie de supuestos, desinformados o falaces sobre lo que a mí me es más próximo: el lugar de las humanidades en sistema universitario chileno.¹

Lugar de emisión

Los documentos que este ensayo inquiera delatan aprensiones y evidencian sospechas incrustadas en la memoria de nuestros

¹ Trabajo adscrito al Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo (ICM, Gobierno de Chile).

planteles universitarios. Por lo mismo, antes de proceder a interrogarlos, conviene escrutar su lugar de emisión. En su libro póstumo, *The University in Ruins* (1996), Bill Readings (1960-1994) entrega una pista que, debidamente traducida, permite situar históricamente nuestra crisis. Riguroso profesor de Literatura Comparada, Readings nota que la ruina de la universidad —al menos, la de la anglosajona— se expresa nítidamente en una sustitución léxica legible en los discursos públicos de los nuevos *managers* universitarios: el trueque de *cultura* por *excelencia*.

My argument is that the new interest in the pursuit of excellence indicates a change in the University's function. The University no longer has to safeguard and propagate national culture, because the nation-state is no longer the major site at which capital reproduces itself. . . . The economics of globalization mean that the University is no longer called upon to train citizen subjects while the politics of the end of Cold War mean that the University is no longer called upon to uphold national prestige by producing and legitimating national *culture*. [In this context,] The University is thus analogous to a number of other institutions—such as airlines carriers [e.g., Aeroflot o Aerolíneas Argentinas]—that face massive reductions in foreseeable funding from increasingly weakened states, which are no longer the privileged sites of investment of popular will.²

Traduzco el argumento de Readings al contexto chileno. En 1938, el Frente Popular le encomienda a las universidades públicas —y a aquellas privadas comprometidas con la modernización del Estado-nación— convertirse en genuinas empresas cartográficas. Juvenal Hernández, sin ir más lejos, anhela que

² B. Readings, *The University in Ruins* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1996).

estas empresas cartográficas delineen los cauces que permitan irrigar en cada rincón del atribulado Chile la cultura letrada y el progreso material —siendo la cultura condición de posibilidad del progreso—.³ En las aulas de las universidades que imagina Hernández, los hijos de la burguesía ilustrada que a ellas acceden diseñan instrumentos de navegación y trazan mapas que permiten medir, orientar y penetrar espacios aún clausurados, ya sea por regímenes agrarios herederos de mitas y encomiendas, de Copiapó al sur, o por corporaciones mineras neocoloniales, en el extremo norte.⁴ Sin ir muy lejos, en mi campo disciplinar —la historia y crítica del teatro chileno—, en 1941, los estudiantes de Pedagogía en Castellano de la Universidad de Chile fundan un Teatro Estudiantil que, meses después, deviene Instituto de Teatro. Y, con idéntico afán, también otros estudiantes con vocación de cartógrafos fundan teatros-escuelas en las universidades Católica (octubre 12, 1943) y de Concepción (noviembre 19, 1945). Desde sus teatros, esta generación de universitarios escribe, estrena y difunde decenas de textos dramáticos que, precisamente, modelan a escala una geografía ignota.⁵ A riesgo de sonar majadero, siempre enfatizo delante de mis estudiantes de

³ La metáfora no es trivial. En 1968, Hernández, rector de la Universidad de Chile (1933-1953), concibe a la Casa de Bello en términos de caudal de cultura que fecunda el paisaje nacional: “[c]omo un caudal vivificador de un río [la Universidad de Chile] va repartiendo el agua que ha de hacer fecundos los campos, así también esta fuente madre, constante *alma mater* de nuestra cultura. . . esparció su influencia bienhechora de uno a otro confín del territorio y hasta más allá de las fronteras nacionales”, J. Hernández, “Discurso de recepción en Instituto de Chile”, en *Universidad de hoy y universidad de mañana* (Santiago: Universitaria, 1968), 30.

⁴ A su vez, los padres de muchos estos jóvenes universitarios son hijos de inmigrantes belgas, catalanes, franceses e ingleses, y conforman la primera generación de industriales y profesionales liberales que, con inusitado pragmatismo en su relación con el Estado, releva a la vetusta élite castellano-vasca. A. Jocelyn-Holt, *El peso de la noche: nuestra frágil fortaleza histórica* (Santiago: Planeta, 1998), 45.

⁵ Signos del cambio que entrevé Jocelyn-Holt (1998) son las señas onomásticas de los pupilos y maestros de los teatros-escuela de las universidades del periodo: Isidora Aguirre *Tupper*, Enrique *Bunster*, Luis Alberto *Heiremans*, Pedro *Mortheiru*, Gabriela *Roepke*, Alejandro *Sieveking*, Sergio *Vodanovic* o Egon *Wolff*. De ellos, la gran mayoría recibe educación bilingüe en los colegios privados de colonias europeas o de congregaciones religiosas; por añadidura, muchos de ellos aprenden el español de Chile de manera tardía.

licenciatura que los repertorios de “dramas geográficos” de estos teatros universitarios deben ser comprendidos como una colección de mapas didácticos que enseñan —insisto en la metáfora de Hernández— los cauces por donde se esparcirán los discursos que, dos décadas después, harán posible tanto la reforma agraria (Revolución en Libertad, 1966) como la nacionalización del cobre (Unidad Popular, 1971).⁶ El quehacer teatral —suscribiría Readings— es, entonces, como las líneas aéreas de antaño, una empresa de Estado.

Lamentablemente, como diría Naomi Klein, después del *shock* (golpe de Estado, 1973), la empresa cartográfica de las viejas universidades de vocación pública, así como la política a la que esta sirve, son desechadas por el Estado y quebradas por el mercado —al igual que las obsoletas líneas aéreas—. Además de desmembrar facultades y liquidar los canales de TV, las radios y los teatros de los planteles universitarios, la dictadura estimula el desarrollo de un sistema paralelo de instituciones de educación superior privadas que, junto con abrazar el lucro, truecan las coordenadas materiales y simbólicas del sistema universitario público: arrancan los campus del casco histórico de la ciudad, menguan la relevancia de las humanidades y hacen de la especulación inmobiliaria su motor. Peor aún, el mayor logro de esta mutación propiciada por la dictadura fue, ante todo, discursivo: a través de del accionar rapaz de estas nuevas instituciones privadas y sus campañas publicitarias, se termina por instalar un léxico

⁶ Prueba de esta vocación son las decenas de textos dramáticos que se asoman a parajes recónditos de la geografía nacional: *Las pascualas* (1957) y *Los que van quedando en el camino* (1969), de Aguirre Tupper (laguna sureña [región del Biobío] y fundo en Ranquil [región de La Araucanía]); *El Cherube* (1965) y *La remolienda* (1965), de Sieveking (volcanes andinos [región de La Araucanía] y colina en las cercanías de Villarrica y burdel en Curanilape [región de la Araucanía]); *La isla de los bucaneros* (1944), de Bunster (caleta extraviada en los mares del Pacífico Sur [Chile insular]); *Ayayema* (1964) y *Fuerte Bulnes* (1955), de Requena (isla Wellington [región de Magallanes]); y, también, *El abanderado* (1962), *El tony chico* (1964) y *Versos de ciego* (1961), de Heiremans (valles transversales [región de Valparaíso]). Lo singular de estas piezas no es su mera locación, sino, sobre todo, la insistencia con que sus personajes reclaman nuevos ordenamientos territoriales.

que equipara *cultura* con *ocio*, y su negación redentora, con *excelencia*.

Vistas así las cosas, ¿qué sentido tiene el epíteto *excelencia*? Readings advierte que, en la acepción que manejan los *managers* de las universidades-corporaciones, *excelencia* es sinónimo de Total Quality Management (TQM). Y TQM es un estándar de gestión empresarial que permite discernir la calidad de un servicio de acuerdo con el grado de satisfacción del consumidor y ya no necesariamente de acuerdo con las cualidades intrínsecas del servicio ofertado. Así, afecto a las leyes del mercado —ironiza Readings—, el consumidor desinformado de un servicio universitario evalúa por igual categorías tan disímiles como accesibilidad, dimensiones de las salas de clases, entorno o servicios de estacionamiento.⁷ Aquí la traducción de estas miserias a las nuestras es literal: bajo el imperativo economicista de la excelencia, no es casual que en el sistema de acreditación chileno, por ejemplo, se emplee la nomenclatura *aseguramiento de la calidad* despojada del complemento *de la educación*.⁸ Actualmente, las métricas de evaluación inquietan con mayor rigor las políticas de vinculación con el medio de una universidad que los tipos de contratos con los que esa misma universidad se “vincula” con sus profesores.⁹

La muerte impide a Readings describir los debates culturales de las décadas siguientes (e.g., explosión *social media*, primavera árabe o #MeToo). Eso sí, estoy seguro de que él habría notado que con episodios mediáticos tales como la “resurrección comercial” de Steve Jobs (en 1997 retorna como CEO de Apple), la crudeza economicista que deja entrever

⁷ Readings, *University*, 26.

⁸ En su uso inglés, el léxico es más discreto: *external review processes* y *quality assurance in higher education*.

⁹ En este contexto, tampoco es casual que la normativa vigente emplee la expresión *personal docente* en desmedro de *cuero académico*. Para una revisión detallada, véase Comisión Nacional de Acreditación, “Resolución Exenta n° DJ009-4”, <https://goo.gl/ZBPMZoo>

la excelencia daría paso a otras máximas, si se quiere, más “sustentables”: *creatividad*, *innovación* o *impacto social*. En los campus universitarios, sin más, ellas emergen como términos pares que, al proyectar un horizonte interdisciplinar, facilitan el reordenamiento de todas las áreas del conocimiento según las lógicas de los mismos gobiernos corporativos: *creatividad* sustituye a *crítica*, *innovación* a *historia*, o *impacto social* a *política universitaria*. De acuerdo con mi traducción, estos términos sirven como una nomenclatura que provee sentido a productores y consumidores de servicios universitarios. Así, en una coyuntura signada por el malestar social, las universidades-corporaciones (lucrativas) y las universidades públicas (arruinadas) hallan en la máxima *impacto social*, y en sus derivados, un placebo. Con él, las primeras —las corporaciones— acreditan el cumplimiento de su cuota de responsabilidad social empresarial (RSS) —tributo vertido en el medio externo que disimula su vacío interior—. Y, también, con él, las últimas —las públicas— se proyectan en un simulacro de exterioridad construido sobre la base de indicadores cuantificables: en nombre del impacto social y sus guarismos, los miembros de los claustros parecemos conminados a salir de ellos, a simplificar nuestros discursos con ayuda de comunicadores y a celebrar intervenciones sociales en escuelas, ferias, festivales y *talk shows* televisivos. No obstante, mientras más apuramos el tranco para cumplir con la orden del día, más rápido perdemos injerencia en la administración de nuestras propias universidades. En una frase, sacrificamos nuestro derecho a pensar la universidad *desde adentro*.¹⁰

En este contexto de soterrada expulsión, hacemos nuestras la preguntas que plantea S. Collini y nos resistimos a

¹⁰ De manera sintomática, en la ceremonia de presentación del nuevo ministerio, el presidente Sebastián Piñera destaca el que los titulares de la cartera “a lo largo de sus destacada y vasta trayectoria, siempre han manifestado una verdadera pasión por *difundir* la ciencia, la tecnología, por acercarla a la sociedad civil”.

lanzarnos al espacio público y a transformar nuestros saberes en mera adenda ornamental de los procesos económicos; al menos, sin antes escrutar la estructura de la institución que nos cobija: debemos hablar de la universidad.¹¹ Como a él, varias aprensiones nos rondan: ¿a quién conviene que las humanidades salgan de la universidad? —porque, si salen, ¿podrán volver a ingresar?—; ¿cómo se transformarán afuera de su ecosistema histórico?; más aún, en su ausencia, ¿quién atacará el espacio que dejen vacante? —con preocupación, vemos cómo los gobiernos universitarios se tornan corporativos en su forma y, sobre todo, como se construyen estructuras directivas pensadas desde/para administradores—. Tras esta revisión sumaria del lugar de emisión de los documentos de Estado que me afanan, discutiré hasta qué punto el énfasis que ellos otorgan al impacto social es un modo de forzar la salida de las humanidades de una universidad que hace rato viene siendo colonizada por tecnócratas.

Primer documento

Comienzo interrogando el título del primer documento: ¿Un sueño compartido para el futuro Chile? En julio de 2015, la comisión presidencial Ciencia para el Desarrollo de Chile emitió un informe final que, después de “más de cuatro meses” de trabajo, señala “un camino donde la ciencia, la tecnología y la innovación nos permitan avanzar hacia el desarrollo que queremos”.¹² En diálogo con “cerca de 300 personas”, entre las que se cuentan académicos, técnicos y políticos, el texto provee a la presidencia lineamientos claves para el diseño

¹¹ S. Collini, *Speaking of universities* (Londres: Verso, 2017), 37.

¹² Comisión Presidencial Ciencia para el Desarrollo de Chile, *Un sueño compartido para el futuro de Chile: informe a la Presidenta de la República Michelle Bachelet* (Santiago: CNID, 2015), 4.

de un futuro Ministerio de Ciencia, Tecnología, Innovación y Conocimiento.¹³

Leído desde la perspectiva de un profesor de literatura dramática empleado en una universidad chilena, el trabajo de los comisionados evidencia que, cada vez que se abre este tipo de convocatorias públicas, las humanidades y sus agentes son excluidos, por desconocimiento o desdén, de la prédica sobre el desarrollo. Así, el informe se inicia con una pregunta: “¿[d]e qué vamos a vivir los chilenos?”.¹⁴ En caso de que la industria cuprífera vea menguada sus utilidades —indica la repuesta implícita—, los chilenos necesitaremos que la ciencia ofrezca alternativas de subsistencia económica. A la inquietud desarrollista sigue una advertencia concesiva que, en una primera lectura, resulta alentadora: “lo que entendemos por desarrollo ha variado”.¹⁵ De manera razonable —creerá el lector— esta advertencia abre la puerta a *otros* saberes que podrían sustentar *otros* desarrollos posibles “en armonía con las comunidades y la sustentabilidad”.¹⁶ Pero, tras la sentencia alentadora —notará ese mismo lector—, en el informe los nombres “artes” y “humanidades” (7 veces cada uno) figuran apenas como términos dentro de enumeraciones caóticas, recurso del que se vale para probar el carácter amplio e inclusivo de su discurso:

De ahí, entonces, la importancia de crear una cultura y de abrir espacios en los cuales sea habitual la comunicación y la articulación entre distintas áreas del conocimiento, donde las ciencias sociales, humanidades, artes, ciencias naturales, ciencias agrícolas,

¹³ *Un sueño*, 4.

¹⁴ *Un sueño*, 11.

¹⁵ *Un sueño*, 11.

¹⁶ *Un sueño*, 12.

ciencias médicas y la ingeniería y la tecnología puedan abordar problemas y temas complejos que el país enfrenta para su desarrollo, en forma multidisciplinaria y colaborativa.¹⁷

Por el contrario, el informe no cita los nombres “artes” y “humanidades” en ninguno de los acápite en los que precisa “[p]ropuestas específicas” de desarrollo¹⁸ o donde reconoce áreas críticas, tales como “Ciencia, tecnología e innovación en regiones”,¹⁹ “Escasez de agua y disputa por el recurso en Chile”,²⁰ o “Energía solar en Chile”.²¹ A aquellos nombres los deja, pues, en un lugar discursivo ornamental.

Ante las críticas, el responsable del informe ha subrayado que la comisión presidencial sí consideró la participación de representantes de las humanidades.²² ¿Mero descuido retórico, entonces? Creo que no. Construido sobre la base del *Frascati Manual: Proposed Standard Practice for Surveys on Research and Experimental Development*,²³ el informe precisa en dos notas a pie de página (n1 y n29, respectivamente) que, a lo

¹⁷ *Un sueño*, 34.

¹⁸ *Un sueño*, 45.

¹⁹ *Un sueño*, 26.

²⁰ *Un sueño*, 35.

²¹ *Un sueño*, 36.

²² Así lo aclara Gonzalo Rivas, el presidente de dicha comisión, en carta publicada en el diario electrónico *El Mostrador*, en la edición del 24 de junio de 2016. El texto de Rivas responde lo afirmado por la declaración —a nuestro juicio muy acertada— del grupo Investigadores en Artes & Humanidades: <https://bit.ly/2IqgUGO>

²³ Recuérdese que el *Frascati Manual* es un texto propuesto por la OECD como guía para el levantamiento de información estadística en los ámbitos de la investigación y el desarrollo. Como bien reza su prólogo, “[t]oday’s R&D statistics are the result of the systematic development of surveys based on the *Frascati Manual* and are now part of the statistical system of the OECD member countries. Although the Manual is basically a technical document, it is a cornerstone of OECD efforts to increase the understanding of the role played by science and technology by analyzing national systems of innovation. Furthermore, by providing internationally accepted definitions of R&D and classifications of its component activities, the Manual contributes to intergovernmental discussions on ‘best practices’ for science and technology policies”, en *Frascati Manual* (París: OECD Publication Service, 2002), 5.

largo de su argumentación, se referirá a ciencia en forma amplia, tan amplia que incluye ciencias sociales y humanidades y, dentro de estas últimas, sin sutilezas, obliterada la investigación desarrollada desde procesos de creación artística (restricción manifiesta: las artes son solo admitidas como objeto de escrutinio).²⁴

Las taxonomías propuestas por el *Frascati Manual* son herramientas útiles para la elaboración de informes estadísticos sobre investigación y desarrollo. No obstante, por su sesgo economicista y desarrollista, dichas taxonomías figuran nuestras disciplinas como un ámbito superficialmente *homogéneo* y arbitrariamente *diferenciado*: ámbito *homogéneo* porque no se reconocen las diferencias entre áreas que se presumen intercambiables y, por ende, sin un objeto de estudio nítido (e.g., lingüística/literatura, estética/filosofía, arte/arquitectura); y, también, ámbito arbitrariamente *diferenciado* porque se les escinde, sin criterios académicos que reconozcan el trabajo de las comunidades académicas locales, de áreas que sí les son necesariamente afines (e.g., antropología, economía social, estudios culturales, estudios de género y sexualidades, estudios urbanos, sociología o psicología).

Estos criterios imprecisos son la base de una organización académico-administrativa. Estos criterios imprecisos son la base de una organización académico-administrativa que, por

²⁴ De manera consecuente con sus fines “métricos”, el manual reconoce solo tres tipos de investigación: básica, aplicada y experimental. Más aún, al referirse a las artes, las incluye como objeto de estudio y distingue, sin matices debidos, la creación artística de la investigación: “[a]rtistic performance is normally excluded from R&D. Artistic performances fail the novelty test of R&D as they are looking for a new expression, rather than for new knowledge. Also, the reproducibility criterion (how to transfer the additional knowledge potentially produced) is not met. As a consequence, arts colleges and university arts departments cannot be assumed to perform R&D without additional supporting evidence. The existence of artists attending courses in such institutions is not relevant to the R&D measurement. Higher education institutions have, nevertheless, to be evaluated on a case by-case basis if they grant a doctoral degree to an artist as a result of artistic performances. The recommendation is to adopt an ‘institutional’ approach and only to take account of artistic practice recognized as R&D by higher education institutions as potential R&D (to be further used by data collectors)”, en *Frascati Manual*, 65.

ejemplo, en el programa Fondecyt de Conicyt —agencia estatal para el desarrollo de la investigación científica y tecnológica— suscita el que, sin más, los especialistas en psicolingüística, abocados a problemas de educación, deban competir por los mismos fondos que los especialistas en letras coloniales o en filología clásica; todos agrupados bajo el rótulo genérico de Lingüística, Literatura y Filología.²⁵ Por extensión, estos mismos criterios han contribuido a que en el Programa de Investigación Asociativa, PIA, del mismo Conicyt, a la fecha solo se hayan admitido como disciplinas de las humanidades elegibles para desarrollos interdisciplinarios a la antropología y la historia, obviando, por ende, entrecruces capitales para la generación de conocimiento de impacto global tales como los estudios culturales, los estudios del discurso, los estudios de género y sexualidad, o los estudios de *performance*, instalados desde hace varios lustros en los departamentos de literatura de nuestras universidades complejas. Por lógica consecuencia, todo esto redundará en una creciente restricción de las oportunidades de emprender proyectos de investigación asociativa que permitan enfrentar de manera interdisciplinaria nuevos desafíos en artes y humanidades: en la actual estructura de Conicyt, el carácter asociativo y colaborativo de estas áreas solo se reconoce en la medida en que su quehacer se desarrolle de manera subordinada a estructuras propias de las ciencias exactas y de la tecnología.²⁶

Del mismo modo, la mirada reductora —cristalizada en las dos apresuradas notas a pie del informe— da lugar a

²⁵ Para comprender los estragos que suscitan las premisas de la diferenciación y homogenización derivadas de la aplicación de criterios OCDE, sirve dar un vistazo a la estructura organizativa de los grupos de estudio de Conicyt, unidades académico-administrativas cuya función es diseñar, implementar y ejecutar criterios de evaluación de proyectos de investigación: <http://www.conicyt.cl/fondecyt/grupos-de-estudios/>

²⁶ Así lo indican las bases de anteriores concursos de proyectos Anillos en Ciencias Sociales y Humanidades del programa PIA de Conicyt: <http://www.conicyt.cl/pia/files/2014/07/Bases-Anillos-Cs-Sociales-2014.2.pdf>

un “mal entendido”. Según se colige de la lectura del texto, a nuestras disciplinas se las percibe como un ámbito más próximo a la “antigua extensión universitaria”²⁷ que a los auténticos desafíos investigativos del país. Efectivamente, cada vez que se invocan los nombre de áreas tales como energía, medioambiente o salud, entre otras consideradas vitales para el desarrollo del país, el informe parece olvidar que la ciencia también incluye a las artes y a las humanidades. Solo señala como hitos de sus agendas aquellos aportes mesurables cuantitativamente.

Esta concepción mezquina de nuestras disciplinas ha redundado en el diseño de políticas de investigación que parecen desconocer las diferentes maneras en que estas disciplinas se desarrollan en universidades y centros de investigación nacionales e internacionales. Por un lado, este “mal entendido” sobre qué son las artes y humanidades ha contribuido a definir un perfil de investigador que toma su modelo de la gestión cultural y áreas afines y, como reza el informe de la comisión presidencial, concibe nuestras prácticas como las de “gestores culturales”,²⁸ especialistas en “intercambio cultural entre países a nivel global”.²⁹ Por otro lado, quienes provenimos de estas áreas miramos con extrañeza esta conceptualización de la investigación que no comprende el trabajo de quienes, por ejemplo, producen modelos de pensamiento y generan conocimiento a partir de la indagación que se da *durante* los procesos de creación artística, como es el caso de quienes cultivan las artes visuales, la música, el teatro o el *performance*, entre otras disciplinas, con fines académico-universitarios radicalmente distintos de quienes lo hacen en el contexto de la industria del espectáculo.

²⁷ *Un sueño*, 135.

²⁸ *Un sueño*, 56.

²⁹ *Un sueño*, 59.

Con todo, cabe señalar que en varios pasajes dicho informe apuesta por “fortalecer nuestra convivencia [nacional]”.³⁰ En este contexto, en el proceso de fortalecer la convivencia —según percibo— se describen en términos de amenazas y oportunidades cuestiones tales como la “diversidad social, cultural y geográfica”³¹ y las “distintas realidades socioculturales del país”.³² Vistas así las cosas, primero, urge asumir el desafío de visibilizar una agenda de investigación que, con mucha antelación a la discusión contingente, ha hecho suyos los desafíos que señalan los procesos migratorios, la lucha por la paridad de género, el estudio de las sexualidades, las políticas y estéticas de la memoria o los discursos que median nuestras prácticas ciudadanas y, cómo no, el diálogo de nuestra comunidad con sus pueblos originarios y con el contexto latinoamericano en que se inscribe —cuestiones que en el discurso de la tecnología y la innovación apenas son consideradas—. Cuando digo “visibilizar” no aludo necesariamente a campañas vía redes sociales que reivindiquen la validez o la utilidad de las humanidades. Señalo, más bien, la necesidad de intervenir en el rediseño de la organización universitaria que constriñe, diluye o enmascara agencias culturales mediante enrevesados organigramas. Los departamentos de literatura, sin ir más lejos, son en muchos casos compartimentos subordinados a escuelas de pedagogía, a su vez cooptadas por economistas bajo la promesa de ser un área prioritaria de desarrollo.

Al día de hoy, todo parece indicar que, antes de erigir una nueva institucionalidad, también debemos revisar los supuestos conceptuales que la sustentarán. Para alentar dicha revisión y la discusión, aquí sugiero algunas preguntas:

³⁰ *Un sueño*, 34.

³¹ *Un sueño*, 54.

³² *Un sueño*, 54.

¿cómo participan las artes y humanidades de la noción de ciencia barajada por los demás interlocutores de este debate nacional?; ¿qué modelos y qué prácticas específicas despliegan nuestras disciplinas al momento de generar conocimiento?; ¿qué deslindes debemos discernir dentro de lo que generalmente denominamos humanidades?; ¿son estas categorías aún representativas de las agendas de trabajo de nuestros investigadores y de las demandas de la comunidad?; ¿hasta qué punto se hace necesario que, antes de diseñar el nuevo ministerio, seamos capaces de repensar la estructura organizativa de nuestras universidades, casi siempre atomizadas en guetos disciplinares?; dentro de las universidades, ¿cómo generamos instancias para favorecer la inserción de investigadores en los cuerpos académicos?; ¿es viable pensar un ministerio del área sin que exista coordinación con otras esferas críticas tales como cultura o educación?; ¿es pertinente incluir una categoría como innovación a la par de las de ciencia, tecnología y conocimiento?; y si de cuestiones léxicas se trata, quienes nos dedicamos a las humanidades ¿estamos de acuerdo con la instalación de un Ministerio de Ciencia, Tecnología, Innovación y Conocimiento o, más bien, hubiésemos preferido proyectar un Ministerio de Investigación en Artes, Ciencias y Tecnologías (así, mejor, cada nombre en plural)?

Segundo documento

Obviadas las preguntas, escamoteada la historia, se perpetúan los sesgos. A través del *Mensaje 338-364, boletín II.101-19*,³³ la presidenta de la república, Michelle Bachelet, presenta el

³³ Gobierno de Chile, Ministerio General de la Presidencia, *Boletín N° II.101-19. Proyecto de ley, indicado en el mensaje de S. E. la presidenta de la República, que crea el Ministerio de Ciencia y Tecnología* (Santiago: Mecanografiado, 2016).

texto del proyecto de ley que crea el Ministerio de Ciencia, Tecnología, Innovación y Conocimiento que, tiempo después, formalizará su sucesor en el cargo, Sebastián Piñera. Al iniciar su revisión, parece urgente realizar observaciones en dos niveles: en el de los antecedentes que sitúan dicho proyecto y en el de las definiciones conceptuales que subyacen tras su formulación. Dentro de los antecedentes que preceden sus incisos operativos, el texto reconoce la necesidad de construir una institucionalidad que comprenda el aporte de “las ciencias y las humanidades”, ya que ellas “juegan un rol fundamental” en la construcción de conocimiento:

Nuestro propósito, por tanto, es crear más puentes, más diálogo y más trabajo colaborativo entre las ciencias y humanidades, las políticas públicas, el sector productivo, las instituciones de educación superior, los centros de investigación y pensamiento y la sociedad civil. El objetivo, en definitiva, es que las enormes riquezas naturales que brinda nuestra geografía y el conocimiento y la riqueza cultural de nuestro pueblo sean el motor del desarrollo y los cimientos sobre los que construyamos un futuro compartido.³⁴

Encomiable en sus fines, pero la premisa no se condice con lo señalado en los acápites siguientes. Para promover un diálogo efectivo entre ciencia y humanidades, y universidad y sector productivo, resulta imperativo que el proyecto ofrezca definiciones nítidas y ampliamente abarcadoras de los conceptos sobre los que se creará la nueva institucionalidad: noción de ciencia, deslindes entre ciencia e investigación, estrategias

³⁴ *Boletín N° 11.101-19, 1.*

para fortalecimiento de las carreras de los investigadores y participación de las universidades, entre las más urgentes y, hasta ahora, definidas de manera mezquina mediante el *Frascati Manual*.

De acuerdo con esta observación, y aunque no forman parte del texto del “Contenido del proyecto”, los acápites que lo preceden —“Antecedentes” y “Objetivos”— ofrecen un contexto que, por su estructura miscelánea, desdibuja la misión clave cumplida por las universidades complejas en el desarrollo de la investigación en todas las áreas del conocimiento y, por ende, relativiza la centralidad que por su aporte les debe corresponder en la nueva institucionalidad.³⁵

A falta de una definición clara de ciencia, el texto no reconoce que artes, humanidades, ciencias sociales y comunicaciones —como cualquier otra área del conocimiento— pueden y deben tener, por ejemplo, métodos o formas de “trasmitir sus resultados” necesariamente diferenciados (por ejemplo, el *paper* publicado en revistas con factor de impacto, propio de las ciencias exactas, versus el ensayo monográfico publicado en editoriales universitarias de prestigio, propio de los estudios literarios³⁶). Peor aún, una vez homogeneizadas las diferencias disciplinarias, el texto establece la contigüidad entre ciencia, como medio, y desarrollo, como fin. De esto se sigue una pregunta crítica:

³⁵ De manera sintomática, el texto otorga similar relevancia a las universidades y a instituciones tan diversas como relevantes para la generación de conocimiento como la Academia de Chile o Corfo, ver *Boletín N° 11.101-19*, 1-2.

³⁶ Es curioso constatar cómo la adopción de imposturas científicas por parte de nuestras instituciones genera situaciones dignas de sátira poscolonial: a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en Estados Unidos, se promueve el que en áreas como literatura se sobrevaloren publicaciones en revistas indizadas, en posiciones secundarias, en los registros de World of Science, en desmedro de libros de largo aliento publicados en editoriales universitarias de probada calidad. Luego, llegadas las instancias de internacionalización, los académicos chilenos de estas áreas exhibimos (unos con orgullo, otros con pudor) estándares de publicación, paradójicamente, ilegibles por nuestros propios pares de otras regiones de Latinoamérica, América del Norte o Europa.

¿si el fin primero de la ciencia es servir al desarrollo, a quién cabe formular o discutir estas orientaciones? En términos de funcionamiento institucional, esta pregunta se traduce en una discusión sobre la relación que tendrá el nuevo ministerio, por ejemplo, con los ministerios de Economía y Hacienda: ¿hasta qué punto ellos incidirán en el desarrollo de las políticas nacionales de ciencia, tecnología, innovación y conocimiento?

Así presentado, ese nuevo ministerio —dice el proyecto— se organiza en torno a cuatro conceptos: ciencia, tecnología, innovación y conocimiento. Estos términos conforman una cadena trunca: se omite el primer eslabón, móvil que orienta a los tres siguientes, la investigación. Con un alcance mayor que los tres términos que la suceden, la investigación es la práctica que moviliza y orienta hacia un mismo horizonte —la producción de nuevo conocimiento— a disciplinas tan diversas en su métodos y objetivos como la química o la filosofía, la matemática o la teoría del arte. Mientras la investigación —compromiso con la generación de nuevo conocimiento— no permee el sector productivo y cambie las lógicas anquilosadas que determinan su matriz extractiva, no es posible proyectar procesos de innovación sustancial.³⁷

Y si de cultura de la investigación se trata, debemos precisar que esa “cultura” deberá difundirse e instalarse, primero, desde las universidades, que por su naturaleza y trayectoria son las instituciones mejor capacitadas para asumir este desafío. ¿Es posible promover, de manera seria, una cultura de la investigación si las universidades complejas no son conminadas a adecuar, por ejemplo, sus currículos de

³⁷ Es pertinente hacer eco de una anécdota reveladora: con un doctorado con honores bajo el brazo y una especialización pertinente, un estudiante postula a un cargo afín en el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. En la primera etapa del proceso de selección su postulación es desestimada, pues los estudios de doctorado (investigación acompañada del ejercicio de la docencia) no son experiencia laboral. Con este ejemplo puntual de incompreensión de la investigación, ¿es posible innovar en serio?

pre y posgrado en función de la investigación, y mantenemos la disociación dada entre pregrados profesionales y posgrados de investigación?³⁸

Lo dicho hasta aquí no es pura retórica y, por ende, implica poner atención en el organigrama de la nueva institución. Además de su titular, el Ministerio de Ciencia, Tecnología, Innovación y Conocimiento contará con un comité asesor que formulará políticas y diseñará instrumentos, con un comité interministerial que delimitará su gestión y con una agencia nacional que implementará las políticas y ejecutará los instrumentos. ¿Cómo se constituirán dichos organismos?, ¿cómo dialogará esta repartición con los ministerios de educación y de las culturas?, ¿las universidades complejas estarán debidamente representadas?, ¿en qué proporción participarán los representantes del sector productivo?, más aún, si el sector productivo chileno no se caracteriza por haber sido proactivo —para usar una voz propia del discurso empresarial— a la hora de aprehender la cultura de la investigación.

Anotación personal

En ambos documentos de Estado prima, por sobre todo, la convicción de que el medio que permitirá materializar este sueño es la recta ciencia:

El [m]inisterio debe ser capaz de superar la “incapacidad del país para asumir iniciativas estratégicas” . . .

³⁸ Desde mi disciplina, los estudios literarios, por ejemplo, advierto cómo el acelerado y saludable cambio de perspectivas críticas experimentado en las últimas décadas aún no se traduce, de manera plena, en un aspecto en apariencia nimio como los nombres de las asignaturas que componen nuestros propios planes de estudio de pregrado. En muchas de nuestras universidades tradicionales, se dan situaciones curiosas: tres asignaturas de literatura española vs. tres, siempre genéricas, de literatura hispanoamericana. Para adentrarse en esta discusión y sus implicaciones de/coloniales, véase “Notes from the Field: Decolonizing the Curriculum/ The *Spanish Majors*” de Sara Castro-Klarén (Nueva York: Palgrave, 2016), 3-18.

Por ello . . . incentivará el diálogo del [s]istema de CTI [ciencia, tecnología, innovación y conocimiento] con los requerimientos que actualmente está planteando la sociedad. . . . Lo anterior en ningún caso implica dejar de contribuir a la expansión general del conocimiento, al fomento de la ciencia fundamental, individual y asociativa. Por ello, el [m]inisterio deberá velar siempre por un adecuado equilibrio entre la investigación por curiosidad y la investigación abierta a los desafíos y necesidades de desarrollo del país.³⁹

Según el proyecto, el algoritmo que establece el equilibrio es una regla de tres: investigación por necesidad equivale a desarrollo, así como investigación por curiosidad a x . Dentro del mismo paradigma, necesidad es antónimo de curiosidad del mismo modo en que desarrollo es antónimo de x . Por lógica consecuencia, x —la incógnita, la amenaza que acecha al equilibrio— es el ocio derivado de la curiosidad que, egoísta, da la espalda al “proyecto-país”. La selección léxica que informa el algoritmo (*curiosidad* vs. *necesidad*) establece una jerarquía que fuerza a invocar la urgencia de equilibrios.

Este algoritmo desata un conflicto de autoridad. Especulemos, ironía mediante. Las áreas prioritarias para el mentado “proyecto-país” quedan vedadas a los ociosos apertrechados en los departamentos de humanidades. Por esto, las universidades deben ser intervenidas ya no por militares sino por administrativos reputados en el mundo corporativo. Cada fin de año académico, las universidades del sur, y también las del norte, hacen menos noticia por la contratación de académicos reputados que por el levantamiento, con ayuda de *headhunters*,

³⁹ *Boletín N° 11.101-19, 14.*

de sagaces operadores de agencias de investigación.⁴⁰ Así, este proceso de recomposición universitaria, zanjado vía proyectos de ley, termina por alterar la conciencia espacial de los “curiosos ociosos”: mientras administrativos operan como liquidadores de un espacio clausurado que debe ser evacuado para, luego, reconstruirse, estudiantes y profesores comienzan a padecer agorafobia: ansiedad súbita suscitada por los bandos de los administrativos que los conminan a desplazarse hacia un simulacro de exterioridad que, figurado en cifras, les resulta ilegible (las etiquetas dilectas de los administrativos-liquidadores son, ante todo, *impacto social, vinculación con el medio*).

Patología universitaria implacable, la agorafobia se entromete para desbaratar hasta las mejores intenciones. Nuestra propia protesta ha caído presa de la ansiedad y nos ha obligado a construir métricas, modelos predictivos y otros artefactos por los que intentamos desplazarnos hacia esos simulacros de exterioridad. Sin chistar, así afectados, hemos hecho propia una serie de eslóganes que, a fin de cuentas, sentencian nuestra renuncia a la universidad. Pero, ¿qué pasa si optamos por el camino contrario?, ¿qué pasa si, mejor, permanecemos dentro de la universidad?, ¿qué pasa si miramos con distancia brechtiana la máxima de los planes de desarrollo universitarios de impacto social y vínculos con el medio? Como digo, me seduce pensar en la posibilidad de librar una batalla interna que, en lugar de seguir falsas vías de evacuación, haga suya la querrela por la organización de las universidades, disciplinas, facultades, centros y departamentos, primeras trincheras de esa curiosidad amenazante

⁴⁰ Benjamin Ginsberg y Larry G. Gerber lo sintetizan en los títulos de sus ensayos: *The Fall of the Faculty and the Rise of All-Administrative University* (Oxford: Oxford UP, 2011) y *The Rise and Decline of Faculty Governance: Professionalization and the Modern American University* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 2014), respectivamente. Para un diagnóstico de la situación chilena, véase el dossier *Pensar universidad*, publicado en *Anales de la Universidad de Chile* 11 (2016): serie 7.

que descrea del dogma de las proclamadas áreas prioritarias. Porque ¿es posible relevar las humanidades sin afectar la estructura que ahora las constriñe?

Concluyo con una anécdota atribuida a Michel Serres. En 1960, la Unesco comisiona a un equipo para hacerse cargo del traslado de las ruinas de Asuán, en Egipto. Entonces, las ruinas se encuentran en la rivera del Nilo y corren peligro de ser inundadas durante la construcción de una central hidroeléctrica. Según denuncia la prensa, en dicho equipo no hay ni un solo arqueólogo. Indignado, un reportero consulta la opinión de Serres. Impertérrito, Serres responde: no falta un arqueólogo, no. Lo que falta es un filósofo. Un filósofo que, desde la perspectiva provista por su campus universitario, fuese capaz de notar la falta de un arqueólogo. Tal vez esta sea la tarea nada trivial de los ociosos absortos en su propia curiosidad.

LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN EL CONTEXTO DE LA NUEVA INSTITUCIONALIDAD CIENTÍFICA EN CHILE¹

María José Contreras Lorenzini

La nueva institucionalidad científica en Chile

El lunes 13 de agosto de 2018 entró en vigencia la Ley 21.105 que crea el Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación. Según la ley, el nuevo ministerio es el organismo encargado de:

Asesorar y colaborar con el Presidente o la Presidenta de la República en el diseño, formulación, coordinación, implementación y evaluación de las políticas, planes y programas destinados a fomentar y fortalecer la ciencia, la tecnología y la innovación derivada de la investigación científico-tecnológica . . . con el propósito de contribuir al desarrollo, incrementando el patrimonio cultural, educativo, social y económico del país y sus regiones, y propendiendo al bien común, al fortalecimiento de la identidad nacional y regional y a la sustentabilidad del medio ambiente.²

En los años precedentes a la creación del ministerio se produjo un prolífico debate en torno al rol que ocuparían las

¹ Este artículo fue financiado por el proyecto Fondart de Investigación: “La investigación conducida por la práctica escénica en Chile (2008-2018): construyendo una tradición”, Folio 116716.

² <http://www.diariooficial.interior.gob.cl/publicaciones/2018/08/13/12131/01/116716.pdf>

artes y humanidades en la nueva institucionalidad. Varias investigadoras e investigadores previnieron la poca visión respecto al rol de las artes y humanidades en las distintas etapas del proyecto de ley que finalmente fue aprobado el año pasado.³ Muchos actores y organizaciones se sumaron a estas críticas, logrando algunos triunfos, como por ejemplo la inclusión de la palabra “conocimiento” en el título, adición que apuntaba justamente a expresar una visión del conocimiento que excedía a la ciencia y tecnología. Se consiguió también que las artes y humanidades fueran consideradas (“nombradas” sería más correcto decir) en la ley.

Lamentablemente, y tal como expresa el documento *Ministerio de Ciencia y Tecnología: reflexiones para su implementación* del Centro UC de Políticas Públicas, publicado en junio 2018,⁴ la inclusión de las artes en la ley es solo parcial y no especifica las estrategias para fomentar y apoyar el desarrollo de la investigación en/desde las artes.

La falta de visión de nuestras autoridades políticas quedó de manifiesto en la presentación de un presupuesto 2019 que a todas luces no se condice con los rimbombantes objetivos que se fija el ministerio. La primera propuesta de presupuesto del Ejecutivo para el año 2019 recortaba más de 32 000 millones de pesos respecto al año anterior, gesto incomprensible si se piensa que este es el año en que el nuevo ministerio debe entrar en vigencia. Ante el paupérrimo

³ Ver los artículos de M. Ayala, “Participación y diversidad en el Ministerio de Ciencia y Tecnología”, *El Mostrador*, 29 de mayo de 2017, y “Artes y humanidades para el desarrollo”, *El Mostrador*, 23 de julio de 2016; M. Ayala y C. Gainza, “¿Humanidades, artes e innovación? Cartas al Director”, *El Mercurio*, 4 de julio de 2017; C. Opazo, “¿Dónde quedan las humanidades y las artes en un futuro ministerio de ciencia?”, *El Mercurio*, 7 de agosto de 2016; y A. Vera, “Las humanidades: ¿para quién?”, disponible en la página web de la red de posgrado en artes y humanidades, Humaniora: <http://www.humaniora.cl/wp/las-humanidades-para-quien/>

⁴ Centro de Políticas Públicas UC, *Ministerio de Ciencia y Tecnología: reflexiones para su implementación*, Serie Observatorio Legislativo no. 37 (Santiago: Universidad Católica de Chile, 2018).

presupuesto presentado por el gobierno, las y los científicos e investigadores se congregaron en el Frente por el Conocimiento e iniciaron una fuerte campaña para presionar a las autoridades y exigir el aumento de recursos para el sector. Producto de esfuerzos, se obtuvo que el Ejecutivo hiciera una nueva propuesta presupuestaria, que incluía la reposición de menos del 30 % del déficit respecto al año anterior. Más de 3000 personas entregaron una carta al Ejecutivo con estrategias concretas de fomento de la ciencia y el desarrollo del conocimiento en el país. La respuesta a la carta fue, a decir lo menos, irrisoria, solo una carta-tipo que declara que “se ha tomado conocimiento de sus planteamientos”.

Los recursos para el desarrollo del conocimiento en el país siguen siendo insuficientes, sobre todo si se considera que Chile destina solo el 0,38 % del PIB al desarrollo científico, mientras que países como Brasil y Argentina invierten un 1 % y el promedio de la OCDE es de 2,5 %.

Los problemas con la institucionalidad científica en Chile, sin embargo, no son solo financieros. El financiamiento de la investigación funciona principalmente a partir de proyectos; de hecho, la principal fuente de financiamiento es el Fondo de Desarrollo Científico y Tecnológico (Fondecyt), dependiente hasta la creación del nuevo ministerio de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (Conicyt) que financia proyectos de máximo cuatro años.⁵ Una consecuencia de esta política es que la investigación ha devenido una labor eminentemente individual y competitiva. Como ha explicado el estudio de Cancino, “Formas de organización de la colaboración científica en América Latina: un análisis comparativo del sistema chileno de proyectos y el

⁵ Existe también la Iniciativa Milenio que, si bien cuenta con un presupuesto inferior respecto a Fondecyt, financia proyectos de orden más colaborativo y a largo plazo.

sistema colombiano de grupos de investigación”,⁶ el modelo chileno financia mayoritariamente proyectos mientras que el modelo colombiano ha generado una fuerte red de grupos de investigación que fomenta y sostiene la colaboración. Según ese estudio, el modelo colombiano es más eficaz en la promoción de la investigación y ha demostrado significativas alzas en la productividad académica.

Un problema que va de la mano con la impronta individual y competitiva de la organización de la comunidad científica en nuestro país es la liberalización de los temas a investigar.

Un 80 % de los fondos repartidos por Conicyt y la Iniciativa Científica Milenio . . . entrega libertad absoluta a los postulantes de elegir la temática a investigar y el Estado no impone ningún tipo de prioridad. Esta absoluta liberalización de los temas, asume que es la curiosidad la única motivación de los proyectos. Asume también que, usando ciertos criterios que intentan asegurar que sea una investigación de buena calidad según los estándares internacionales, se elegirá correctamente cuál tema merece financiamiento.⁷

La falta de prioridades que emanen de las necesidades del Estado aparece también en la formulación del nuevo ministerio, que no define los ámbitos a los cuales conviene dedicar mayores empeños de investigación.⁸ La ausencia de una estrategia que priorice los esfuerzos nacionales deja en manos

⁶ R. Cancino, L. Orozco, C. Ruiz, J. Coloma, M. García y R. Bonilla, “Formas de organización de la colaboración científica en América Latina: un análisis comparativo del sistema chileno de proyectos y el sistema colombiano de grupos de investigación”, en *Perspectivas latinoamericanas en el estudio social de la ciencia, la tecnología y la sociedad*, eds. P. Kreimer, H. Vesurri, L. Velho y A. Arellano (Buenos Aires: Siglo XXI, 2014).

⁷ A. Poch y F. Villanelo, “Ciencia sin alma: la impronta neoliberal en la investigación científica chilena”, *Ciper Chile*, 19 de diciembre de 2016.

⁸ Centro de Políticas Públicas UC, *Ministerio de Ciencia y Tecnología*, 7.

de los intereses individuales de las y los científicos o de otras instancias de cofinanciamiento, como la empresa privada, la elección de los temas a tratar. La ciencia en este sistema corre el riesgo de servir a las empresas que financian investigaciones que luego, en lugar de traducirse en beneficios para el país, se convierten en ganancias para privados.

La alta competitividad de los fondos genera también tendencias perversas en el sentido de que se tienden a proponer investigaciones contingentes o adscritas a “modas académicas”. La liberalización de las temáticas no ha producido la utópica distribución equitativa de los objetos de estudio.

Estas falencias en la organización de la investigación en Chile se engranan con las macropolíticas que rigen la investigación en el mundo, las que oscilan hacia una fuerte estandarización y homogeneización de los tipos de conocimiento y metodologías de investigación, construyendo lo que se ha denominado el mercado del conocimiento.

En el año 2005 la Unesco define la “sociedad del conocimiento” como una sociedad compleja que se nutre de sus diversidades y capacidades. Esta sociedad sería inclusiva y tendría que dar valor a las múltiples instancias particulares de la vida social.⁹ Si bien se declara una intención de pluralidad y diversidad, es cierto que, tal como manifiesta Carolina Santamaría-Delgado *et al.*:

al tener estas sociedades que articularse dentro de una economía de mercado, los parámetros de legitimación dados desde el interior de las disciplinas se ven debilitados y trocados por parámetros que garanticen el crecimiento dentro de dicha economía. En otras palabras, aunque cada sociedad del conocimiento funcione

⁹ Unesco, *Hacia sociedades del conocimiento* (Nueva York: Ediciones Unesco, 2005).

de manera diferente, los productos de todas ellas deben estandarizarse para poder circular y ser medidos.¹⁰

A pesar de sus intenciones iniciales, la denominada sociedad del conocimiento se inscribe en una lógica de mercado donde se normaliza el conocimiento (como si fuera una moneda única). La lógica financiera se instala así cada vez con más fuerza en la academia: ¿qué vale la pena financiar? ¿Cómo se dimensiona el rédito de una investigación? Esta lógica, que de por sí es problemática, impone problemas aún más serios a las artes y al conocimiento que estas generan: ¿por qué los Estados tendrían que financiar investigación en artes?; ¿a quiénes benefician?; ¿quiénes son los destinatarios?

La homogeneización y estandarización consolidaron un sistema transnacional y transdisciplinario de investigación que propone mecanismos de evaluación para asegurar la calidad igual para todas las disciplinas. Dichos indicadores son principalmente la cantidad de publicaciones en revistas indexadas. Santos Herceg describe este sistema como la “tiranía del *paper*”.¹¹ El *paper* es una forma discursiva específica con reglas y leyes claras derivada de una concepción científica que proviene de las ciencias naturales y exactas. Según Santos Herceg, las humanidades y las artes han sido sometidas y subyugadas a los formatos de pensamiento que emanan de la generación de *papers*. La tiranía del *paper* es una organización de los discursos que implica también la disciplina del pensamiento y de los cuerpos, restringiendo los modos en que podemos investigar, imaginar y pensar.

¹⁰ C. Santamaría-Delgado, N. Chingaté, J. D. González, N. Castellanos, M. Salazar y S. Morales, “La productividad de las artes en las universidades colombianas: desafíos a los mecanismos de medición del conocimiento”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 6, no. 2 (2011): 91.

¹¹ J. Santos, “Tiranía del paper: imposición institucional de un tipo discursivo”, *Revista Chilena de Literatura*, no. 82 (2012): 197-217.

Resulta clave, además, notar que las empresas editoras de las revistas científicas, así como las agencias de indexación, generan millonarias ganancias. La forma de operar de estas empresas denota que más que un interés científico —que supondría, por ejemplo, la puesta en circulación del conocimiento—, su principal motivación es el lucro. Como si esto fuera poco, la valoración de las revistas depende fuertemente de la ubicación geográfica: las revistas mejor *rankeadas* son de Estados Unidos. Por estas razones, las empresas de indexación son cada vez más cuestionadas. Tanto así que en Europa varias universidades y organismos de evaluación han decidido favorecer las publicaciones de libre acceso en desmedro de las revistas de los denominados índices de calidad.

En este panorama, las artes y humanidades tienen las de perder. Por un lado, quedan al margen de las lógicas que intentan cuantificar los réditos; bien sabemos que las artes se caracterizan por la no productividad económica (o al menos por no responder a este objetivo explícito), que su impacto es muy difícil de medir y que aun cuando se lograra, el tipo de impacto es claramente distinto respecto al que podría producir una investigación con una aplicación económicamente productiva. Por otro lado, es muy difícil, o casi imposible, acceder a cofinanciamientos para desarrollar investigación en artes. Esta es un área que claramente podría incorporarse a una política estatal de priorización que, de alguna forma, proteja la investigación que más difícilmente entra en la mercadotecnia de la ciencia.

Pero como no podemos esperar a que los gobiernos o el Estado se pronuncien, propongo en este documento algunas tácticas que creo pueden servir para avanzar en la validación y legitimación de la investigación artística en nuestro país. Si el área de las artes es contrahegemónica respecto a la liberalización del conocimiento, la investigación artística, entendida como aquella que se desarrolla mediante prácticas artísticas,

queda relegada a un lugar aún más marginal. Me parece que en este nuevo escenario de institucionalidad científica es indispensable que quienes investigamos desde las artes alcemos nuestra voz y pongamos en el tapete público la discusión sobre la necesidad de investigar con procedimientos alternativos al método científico, que generarían conocimientos también diversos. Las movedizas arenas de las artes son, desde este punto de vista, territorios aptos para explorar e indagar en conocimientos que no se inscriben en lógicas de réditos económicos, productivos o incluso de innovación, sino que apelan más bien a la dimensión biopolítica de los cuerpos, la sensorialidad, los afectos. Los conocimientos desliteralizados se requieren hoy más que nunca para pensar/sentir/accionar sobre quiénes somos y hacia dónde queremos ir.

La investigación conducida por la práctica artística como resistencia

Intentar definir la investigación artística o la investigación conducida por la práctica es controversial. Coexisten distintas perspectivas que, con diferentes énfasis, detallan lo que entienden por investigación conducida por la práctica. En esta sede, me amparo principalmente en la noción de Henk Borgdorff, quien explica que la investigación artística es aquella que se apoya en medios artísticos para generar conocimientos con un cierto grado de sistematicidad.¹² Desde la perspectiva de Borgdorff, la naturaleza particular del conocimiento encarnado que genera y transfiere el arte no implica necesariamente que la investigación artística deba diferenciarse radicalmente de los parámetros académicos, del establecimiento de metodologías y la búsqueda de formas para diseminar el

¹² H. Borgdorff, *The conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research* (Leiden: Leiden University Press, 2012).

conocimiento generado. El autor caracteriza la investigación artística a partir de tres factores:

1. Artistic processes or products are essential components of and in artistic research. The choice of research methods is free and will vary with the research questions. The methodological diversity referred to above, however, is always complementary to the use made of the medium itself.
2. Research results consist partly of one or more artistic productions or presentations. The results communicate the artistic outcomes both cognitively and artistically. Far from being a mere illustration accompanying the research, the artistic outcomes thus form an indispensable component of it.
3. Critical reflection on the research process, and documentation of it in discursive form, is also part of the research results. The researcher is obligated to the research community to situate each study in a broader research context and to elucidate both the process and the outcome in accordance with customary standards.¹³

La definición de Borgdorff calza con lo que James Elkins llama el modelo “británico” de investigación artística¹⁴ que trata de calzar la investigación práctica en artes con parámetros académicos. En este modelo, la práctica artística como investigación se inscribe en una concepción genérica de investigación académica diferenciándose de la práctica artística profesional.

La definición canónica de Borgdorff establece, entonces, que la investigación artística tiene como principal propósito

¹³ H. Borgdorff, *The conflict of the Faculties*, 24-5.

¹⁴ J. Elkins, ed., *Artists with Ph.Ds. on the new doctoral degree in studio art* (Washington: New Academia, 2011), 10.

expandir nuestro conocimiento y comprensión mediante el desarrollo de investigaciones originales en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación artística se gatilla a partir de preguntas pertinentes tanto para el contexto académico como para el mundo de las artes, y debe contemplar procesos de difusión y diseminación en la comunidad de pares y el público general.

A pesar de intentar adscribirse a parámetros académicos, la investigación artística se engarza con un proyecto político-epistemológico que se piensa contrahegemónico respecto a las políticas que rigen la comunidad científica global, en términos de la estandarización y homologación que discutí anteriormente. Esta vocación de resistencia decolonial se ha convertido en los últimos años, sobre todo en países desarrollados, en la tradición predilecta de las y los investigadores de las artes.¹⁵

La noción de investigación artística definida por Borgdorff plantea importantes desafíos para la nueva institucionalidad científica del país. ¿Qué lugar compete a este tipo de investigación? ¿Debería situarse bajo el alero del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación o depender del también recientemente inaugurado Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio?

Desde mi perspectiva, deberíamos abogar por incluir este tipo de investigación en el paraguas del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación. La razón es muy simple: el objetivo principal de las investigaciones artísticas no es la creación artística, sino la producción de conocimientos a través de las artes. Si de verdad creemos en el poder de las artes para cambiar perspectivas y proponer transformaciones epistemológicas y metodológicas, el lugar

¹⁵ J. Freeman, *Blood, Sweat & Theory: Research through practice in performance* (Londres: Libri Publishing, 2010), 35.

que le corresponde es el ministerio encargado de gestionar, fomentar y consolidar la investigación y el conocimiento. A continuación, propongo algunas tácticas que podrían contribuir a la validación de la investigación artística en la nueva institucionalidad científica, en particular en el nuevo Ministerio de la Ciencia, la Tecnología, el Conocimiento y la Innovación.

Tácticas colaborativas para la legitimación de la práctica artística como investigación¹⁶

Cualquier iniciativa contrahegemónica a las macropolíticas que rigen el mundo de la investigación global, y que definen también al nuevo Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación (al menos como aparece descrito en la ley), requiere un esfuerzo colaborativo mancomunado de investigadoras e investigadores, universidades y organismos interesados en cambiar la concepción individualista y mercantilizada del conocimiento.

En este apartado, sugiero cuatro puntos de acción. En cada punto, describiré lo que considero como avances y también los desafíos para avanzar hacia la legitimación de la investigación artística.

HACER ACADEMIA. En primer lugar, me parece imprescindible que generemos insumos académicos y artísticos que produzcan un acervo de experiencias de práctica artística como investigación. La experiencia internacional indica que una de las mejores vías para la validación y legitimación de las investigaciones conducidas por la práctica es la generación

¹⁶ Discutí algunas de estas estrategias en "La práctica artística y la formación de postgrado en Chile", en *Múltiplos Olhares Sobre Processos Descoloniais nas Artes Cênicas*, eds. A. C. Mundim y N. Telles (São Paulo: Paco Editorial, 2018).

de insumos teóricos y prácticos que visibilicen, caractericen y sistematicen este tipo de investigaciones. Ante la prolífica producción de publicaciones sobre investigación en artes en inglés, sería conveniente que, desde nuestra realidad local, produzcamos documentos, investigaciones y artículos que permitan la entrada en diálogo con quienes no están familiarizados con estas nuevas metodologías.

En Chile se ha producido un corpus preliminar pero consistente sobre los debates en torno a la investigación conducida por la práctica.¹⁷ Duarte¹⁸ estudia los procesos de creación teatral y reflexiona sobre la relación entre la teoría y práctica en contextos formativos. Silva y Vera¹⁹ publicaron un libro sobre la formulación de proyectos en artes y cultura y dedican todo el primer capítulo a discutir la relación entre práctica artística e investigación. En la misma línea, Vera²⁰ hace una bajada de estas temáticas respecto del posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad Católica. Milena Grass distingue, en su manual sobre investigación teatral,²¹ la investigación teórica de la práctica artística como investigación. Por mi parte, he publicado un artículo donde debato aspectos epistemológicos, metodológicos y políticos de la práctica artística como investigación²² y otro en el que abordo específicamente el problema de la posdisciplina en

¹⁷ La siguiente revisión no pretende ser exhaustiva.

¹⁸ C. Duarte, "El proceso de creación teatral: primeras aproximaciones", *Revista Teatro/CELCIT*, no. 37-38 (2010): 115-25.

¹⁹ M. I. Silva y A. Vera, "Práctica artística e investigación", en *Proyectos en arte y cultura: criterios y estrategias para su formulación* (Santiago: Ediciones UC, 2010), 13-44.

²⁰ A. Vera, "Arte y conocimiento: algunas reflexiones desde la perspectiva del postgrado", *Revista Cátedra de Artes*, no. 8 (2010): 9-28.

²¹ M. Grass, *La investigación de los procesos teatrales: manual de uso* (Santiago: Frontera Sur, 2011).

²² M. J. Contreras, "La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana", *Poiésis – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes*, no. 21-22 (2013): 71-86.

la investigación en artes.²³ La publicación más reciente de la que tengo noticia es la de Ignacio Villegas,²⁴ quien revisa históricamente la consolidación de la práctica artística como investigación desde la perspectiva de las artes visuales.

Una de las falencias más importantes que detecto en este incipiente campo en Chile es la falta de conocimiento mutuo respecto a lo que se está haciendo. Tan importante como producir material textual y artístico es que estemos al tanto de lo que se produce y nos citemos —ya sea para concordar o disentir—. La cita es por excelencia la forma de generar diálogo académico y, por tanto, de construir comunidad. En ese sentido, espero que el dossier en la *Revista Teatro: Criação e Construção de Conhecimento* sirva como contribución en la articulación de experiencias en torno a la investigación conducida por la práctica artística. El proyecto “Investigación escénica en Chile: 2008-2018” que dirijo (Fondart Nacional 2018) va en la misma dirección de buscar vinculación y generar redes.

Parte también del “hacer academia” es la organización y participación en coloquios y encuentros que congreguen a personas de distintas disciplinas artísticas, universidades y organizaciones para conocernos y levantar una discusión contundente sobre el rol de la práctica artística como investigación. Un modelo interesante es convocar en condiciones paritarias a artistas, académicas y académicos y a artistas/investigadores, ya que cada cual puede aportar desde su propia visión y experiencia a la construcción de una comunidad de investigación artística.

²³ M. J. Contreras, “La acción tiene la palabra: las artes en la era de la posdisciplina”, *Observatorio Cultural*, no. 25 (2011): 32-6.

²⁴ I. Villegas, “Práctica artística como investigación: su instalación y desarrollo en el sistema académico chileno”, *Tercio Creciente*, no. 13 (2018): 19-30.

Por último, sería deseable que más programas académicos pudieran incluir y explicitar sus metodologías de investigación artística. Actualmente en Chile, existen siete magísteres que incluyen creación artística,²⁵ pero solo uno de ellos —el magíster en Artes de la Universidad Católica— declara de forma más explícita un paradigma de investigación conducida por la práctica. Si bien es evidente que no todos los programas de magísteres deben adscribirse a este modelo (es también deseable la existencia de programas profesionales donde la creación artística no busque responder preguntas de investigación), sí es conveniente que se haga explícito cuando existe un esfuerzo de articulación de la práctica con teoría.

En cuanto a los programas doctorales, hay un avance significativo, ya que el único programa de doctorado en Artes en Chile (Universidad Católica) incluye como una de sus salidas posibles la práctica artística como investigación. A diferencia de la alternativa “convencional”, cuyas investigaciones se adscriben generalmente a los estudios teatrales, la musicología, historia de las artes, estudios críticos, etc., y que implica como requisito de graduación una tesis doctoral, en la modalidad de práctica artística como investigación, los estudios intentan responder a las preguntas de investigación mediante la práctica artística. Esta modalidad exige que junto con la tesis doctoral se presente una muestra práctica que es evaluada en igual ponderación al documento escrito.

Un desafío para este programa, y probablemente para futuros programas que incorporen investigación artística en Chile, es la formación de supervisores capacitados para

²⁵ En la Universidad de Chile: Magísteres en Artes mención Composición, Magíster Artes mención Interpretación Musical, Magíster en Artes Visuales, Magíster en Artes Mediales, Magíster en Dirección Teatral (sin ingreso año 2018). En la Universidad Católica: Magíster en Artes con mención en Estudios y Prácticas Teatrales, Música y Artes Visuales. Universidad de Concepción: Magíster en Arte y Patrimonio.

guiar investigaciones de esta naturaleza. Esta será resultado de la consolidación de la comunidad y del desarrollo de más insumos académicos, artísticos y metodológicos.

AUNAR CRITERIOS. Una de las dificultades más recurrentes en la búsqueda de validación de la investigación artística es la dificultad para definir estándares de calidad consensuados. Dichos criterios deben aplicarse para la evaluación curricular de las y los artistas/investigadores, para la evaluación de los proyectos y también para la evaluación final de los resultados de investigación. Es evidente que estos criterios transversales deben emanar de acuerdos de toda la comunidad, solo así podrán proponerse a organismos del Estado o autoridades universitarias. Es deseable, entonces, que se trabaje en colaboración interuniversitaria y que se procure el levantamiento de parámetros consensuados.

Un ejemplo interesante es lo sucedido en Brasil respecto a los criterios de productividad de los académicos que trabajan en el ámbito de las artes. Gracias al trabajo conjunto de muchas asociaciones y orgánicas, se logró la inclusión de la producción cultural en el currículo de la agencia del Ministerio de Ciencias el CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), instrumento que sirve para concursar a becas y fondos de investigación. La inclusión de este apartado en el denominado "Currículo Lattes" ha significado la legitimación y validación del trabajo artístico como equivalente a la investigación científica. Es así como:

Los docentes-investigadores-artistas brasileños no padecen en la actualidad el problema del reconocimiento de su trabajo creativo como investigación y, de hecho, según Claudio Cajaiba, actual coordinador del Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la UFBA (Universidade Federal da Bahia), el modelo de medición de la

productividad de los docentes en artes se ha convertido en referencia para el registro de la productividad técnica de otras disciplinas académicas.²⁶

El ejemplo de Brasil me parece crucial para comprender una posible vía de legitimación de los procesos de investigación guiados por la práctica artística en nuestra región, que debe ser transversal a las organizaciones y distintas instancias de financiamiento.

En Chile se verifican también avances respecto a la evaluación de los académicos que trabajan en el intersticio de la creación artística y la investigación. Facultades de artes de universidades como la Universidad Austral, la Universidad de Chile y la Universidad Católica han iniciado procesos —no exentos de polémicas internas— para establecer protocolos de evaluación de la productividad en creación artística de sus académicos. Sería, sin duda, provechoso que se aunaran criterios entre las universidades para construir instrumentos de mayor validez nacional.

Otro paso importante ha sido la inclusión de la producción artística en las tablas de Orientaciones de Productividad de los claustros de posgrado según el Comité de Área de Artes, Arquitectura y Urbanismo de la Comisión Nacional de Acreditación, que es la entidad responsable de la acreditación de los programas de posgrado. Los académicos pertenecientes a claustros doctorales de programas en artes deben cumplir en los últimos cinco años con:

2 publicaciones (ISI, Scopus o equivalente; 1 como máximo de la propia institución) y/o 1 libro con referato

²⁶ J. D. González, "Investigar, crear, interpretar: reconocimiento del trabajo de creación teatral como ejercicio investigativo", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 8, no. 1 (2013): 53.

externo y/o producción y/o producción y circulación de obra.

4 de otras publicaciones con comité editorial y/o 1 libro sin referato externo y/o producciones artísticas u otras equivalentes con circulación.²⁷

La inclusión de la obra artística es un importante progreso hacia una concepción compleja del conocimiento no homogeneizado con criterios heteroimpuestos. Asimismo, supone un fuerte desafío para otras instituciones gubernamentales, como Fondecyt, por ejemplo, de actualizar los criterios y parámetros de productividad para las artes.

Si bien es cierto que el grupo de estudio de Artes y Arquitectura de Fondecyt ha evolucionado en el desmarque respecto al *paper* como principal parámetro de evaluación de la productividad de las y los investigadores postulantes al fondo —valorando los libros con referato externo incluso más que los *papers*—, queda aún mucho por hacer en términos de incluir otro tipo de productividades académicas que no sean necesariamente publicaciones.

En Chile las investigaciones artísticas quedan frecuentemente en un triángulo de las Bermudas entre los Fondos de Cultura del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Fondart) y el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (Fondecyt), que será asumido por el próximo Ministerio de la Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación. Una rápida mirada a los proyectos financiados por el Fondart da cuenta de que en su mayoría son investigaciones convencionales que utilizan metodologías propias de la historia, la musicología, la archivística, la semiótica, la sociología de la recepción, entre otras. En ese sentido,

²⁷ Para mayor información ver: <https://bit.ly/2KVsSdm>

son investigaciones que perfectamente podría financiar Fondecyt. Las investigaciones conducidas por la práctica artística financiadas por Fondart son muy escasas. Por otro lado, Fondecyt establece en sus bases que no financia investigaciones artísticas, desechando de plano la posibilidad de postular un proyecto de esta naturaleza a los fondos de desarrollo científico.

En otros países, se han establecido orgánicas gubernamentales específicas para las artes y en ellas se ha incluido la investigación artística como una forma legítima y productiva de generar conocimientos. En el Reino Unido y España, por ejemplo, se verifica una creciente tendencia a poner en valor las metodologías/resultados de las investigaciones artísticas,²⁸ fomentando así el desarrollo de todas las áreas del conocimiento y legitimando la especificidad metodológica de campos de conocimientos no hegemónicos como las artes.

ARTICULAR ORGÁNICAS. Como planteé anteriormente, cualquier esfuerzo debe realizarse con la mayor articulación posible. Las asociaciones, organismos colegiados e individuos vinculados con la investigación artística deben jugar un rol de liderazgo para orientar, congregar y negociar con los actores de poder. Un ejemplo, que nuevamente proviene desde Brasil, es ABRACE, la Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, que desde 1998 busca incentivar la investigación en artes escénicas, congregar a los programas brasileiros de posgrado en artes escénicas y estimular una mayor integración de los cursos

²⁸ P. Pothen, ed., *AHRC: 10 years of the AHRC: A decade of supporting excellence in arts and humanities research* (Londres: Arts and Humanities Research Council, 2013); S. Blasco, ed., *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (Madrid: Asimétricas, 2013); F. Hernández, M. C. Gómez, H. Pérez, eds., *Bases para un debate sobre investigación artística* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2006).

de posgraduación en esta área.²⁹ Esta asociación ha asumido el compromiso político de luchar por la legitimación de la creación escénica en contextos académicos y especialmente como metodología de investigación.

En Chile, dos organizaciones han cobrado cierto liderazgo en la abogacía por el fomento y consolidación de la investigación en artes. La primera es la Asociación de Investigadores en Artes y Humanidades que se propone fomentar las condiciones de la investigación y trabajo en el campo de artes y humanidades.³⁰ Esta asociación ha expuesto la necesidad de incorporar la práctica como investigación como posibilidad metodológica en los proyectos de investigación financiados por el Estado. Sin embargo, y tal como relata Felipe Cussen, incluso en esta organización existía desconocimiento respecto a este paradigma:

Cuando se conversó en una reunión ampliada, fue notorio que gran parte de los investigadores, especialmente de disciplinas como literatura, lingüística, filosofía o historia, ni siquiera sabían de la existencia y la validez de la práctica como investigación.³¹

Otra asociación relevante en el panorama chileno es la Red Humaniora que congrega posgrados en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y de la Comunicación.³² Si bien esta red no es exclusiva de programa de posgrado en artes, ha propulsado interesantes iniciativas respecto a la legitimidad de la investigación artística.

²⁹ Para mayor información ver: <https://www.portalabrace.org/>

³⁰ Para mayor información ver: <https://invesayh.wordpress.com/quines/>

³¹ F. Cussen, "Correcciones: práctica artística como investigación como que no quiere la cosa", *Revista Panambí*, no. 3 (2016): 193.

³² Para mayor información ver: <http://www.humaniora.cl/>

La articulación requiere también de la difusión y educación de colegas de disciplinas “contiguas” que sean aliados en la misión de buscar un lugar para la práctica artística como investigación.

EDUCAR Y DIFUNDIR. La difusión de la labor y relevancia de la investigación artística debe irradiarse a distintos contextos. En primer lugar, proyectarse a medios especializados como revistas, pero también a instancias o plataformas que contengan aspectos artísticos multimodales como fotografías, videos o presentaciones en vivo.³³ Una buena iniciativa en este sentido es *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas* de la Universidad de Valparaíso creada el 2015. *Panambí* está constituyéndose paulatinamente en un lugar de encuentro para la comunidad de investigadoras e investigadores y artistas que trabajan generando conocimiento a partir de materialidades no textuales y procedimientos no científicos.

Es también necesario educar a las autoridades políticas y agentes de la institucionalidad científica. Muchas veces me he encontrado con autoridades que consideran que el único rol posible de las artes en el mundo del conocimiento es la difusión de las investigaciones científicas. Se solicita así que la obra de teatro “explique” o “de a conocer” la microbiología marina o la forma como se construyen las galaxias. Por cuanto pueden ser situaciones gatillantes de interesantes obras teatrales, es importante que las autoridades comprendan que las artes generan conocimiento y su rol no es solo el de vector de comunicación de conocimientos generados en otros campos disciplinarios.

³³ El interesante estudio de González, “Investigar, crear, interpretar: reconocimiento del trabajo de creación teatral como ejercicio investigativo”, evidencia que en revistas académicas colombianas los artículos sobre investigación en artes escénicas son principalmente de carácter historiográfico, descriptivo, experimental o documental, siendo escasos los documentos que dan cuenta de investigaciones conducidas por la práctica.

La educación supone también, por supuesto, un vínculo con el público más amplio que debe ser invitado a ver procesos de investigación conducida por la práctica para ayudar a difundir la idea de que la creación artística ofrece miradas particulares sobre los fenómenos y puede asimismo transformar nuestras formas de vida actuales.

ABOGAR. El escenario actual en Chile —con los nuevos Ministerios de la Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación y de las Culturas, las Artes y el Patrimonio— exige algo más de los y las investigadoras que trabajan desde las artes; ya no basta solo con investigar en nuestros talleres, ensayos o laboratorios multimediales.

Debemos asociarnos, generar redes e interceder ante esta nueva institucionalidad en favor de políticas de fomento de la investigación artística. Es nuestro deber defender la especificidad de las artes para generar conocimientos que no son científicos pero que no por eso son menos sistemáticos o irrelevantes. Respaldar las iniciativas en curso, proteger las pequeñas parcelas ya ganadas y vincular los reductos en los que operamos como células independientes, es una labor que solo nosotros podemos desarrollar y llevar a cabo.

Autores

Kathya Araujo. Profesora e investigadora del Instituto de Estudios Avanzados (Idea) de la Universidad de Santiago de Chile. Directora del Centro Núcleo Milenio Autoridad y Asimetrías de Poder. Además de numerosos artículos, ha publicado más de quince libros, entre ellos, como autora, *Habitar lo social: usos y abusos en la vida cotidiana en el Chile actual* (Lom, 2009); *Desafíos comunes: retrato de la sociedad chilena y sus individuos* (con D. Martuccelli, 2 volúmenes, Lom, 2012), y *El miedo a los subordinados: una teoría de la autoridad* (Lom, 2016).

Leonor Arfuch. Profesora titular e investigadora en el área de estudios culturales en la Universidad de Buenos Aires. Es autora, entre otros, de *La entrevista, una invención dialógica* (Paidós, 1995), *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea* (FCE, 2002), *Crítica cultural entre política y poética* (FCE, 2008), *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites* (FCE, 2013). Como editora publicó *Identidades, sujetos y subjetividades* (Prometeo, 2005), *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias* (Prometeo, 2016), *Pretérito imperfecto: lecturas críticas del acontecer* (con Gisela Catanzaro, Prometeo, 2008), y *Visualidades sin fin* (con Verónica Devalle, Prometeo, 2008).

Mauricio Barría. Dramaturgo y teórico del teatro. Profesor asociado en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Como dramaturgo, es autor de *Páramo* (2010) y *Banal* (2015), entre muchas otras. En el ámbito del arte sonoro, es responsable de *Echo* (2010), *Irredentos* (2013),

KafCage para Mall (2015) y *Radiomigrante* (2016). En 2016, cofunda el Colectivo SonidoCiudad y lleva a cabo —con Rimini Protokoll— el proyecto *AppRecuerdos*. Como teórico, es autor, entre otros trabajos, de *Intermitencias: ensayos sobre teatro, performance y visualidad* (Universitaria, 2013).

Fernando A. Blanco. Profesor asociado en el Spanish Department de Bucknell University. Autor de *Desmemoria y perversión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado* (Cuarto Propio, 2010) y *Neoliberal Bonds: Undoing memory in Chilean Art and Literature* (Ohio State UP, 2015). A su vez, es editor de *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* (Lom, 2004), *Desdén al Infortunio: sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (con Juan Poblete, Cuarto Propio, 2010) y *Políticas del a amor: derechos sexuales y escrituras disidentes en el Cono sur* (con Mario Pecheny y Joseph M. Pierce, Cuarto Propio, 2018).

Alejandra Castillo. Profesora titular del Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana. Editora de la revista de cultura *Papel máquina* y directora de la colección Archivo Feminista de Editorial Palinodia. Es autora, entre otros libros, de *Disensos feministas* (Palinodia, 2016), *Imagen, cuerpo* (La Cebra, 2015), *Ars disyecta: figuras para una corpo-política* (Palinodia, 2014), *Nudos feministas: filosofía, política, democracia* (Palinodia, 2011), *Julieta Kirkwood: políticas del nombre propio* (Palinodia, 2007) *La república masculina y la promesa igualitaria* (Palinodia, 2005).

María José Contreras Lorenzini. Artista de performance y profesora asociada de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus artículos han sido publicados por prestigiosas editoriales: Palgrave Macmillan, Bloomsbury, L'Harmattan y Cultural and Communications Press, entre otras. Ha sido editora del vol. 8 de la *Revista Teatro: Criação e Construção de Conhecimento*, “Umbrables Polifónicos: la Práctica Artística y la Investigación en Chile” (en prensa), y coeditora del no. 11 de la *Revista Signata*, “Le Sens de la performance à partir des arts vivants” (en prensa), y del libro *Women Mobilizing Memory* (Columbia UP, en prensa). Actualmente, es Visiting Scholar en Hemispheric Institute of Performance and Politics, New York University.

Ileana Diéguez. Profesora investigadora en el Departamento de Humanidades de la UAM-Cuajimalpa, México, D. F. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II. Asimismo, es curadora independiente de exposiciones visuales sobre memoria, violencia, duelo, teatralidades y performatividades sociales. Es autora de *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor* (DocumentA/Escénicas, 2013 [edición ampliada publicada por Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016]), *Des-tejiendo escenas: desmontajes: procesos de investigación y creación* (Universidad Iberoamericana-Citru/Inba/Conaculta, 2009) y *Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política* (Atuel, 2007).

Alfredo Falero. Profesor adjunto, docente de cursos de grado y posgrado, investigador e integrante de la dirección colegiada (2018–2020) del Departamento del Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales (Universidad de la República, Uruguay). Investigador nivel

I del Sistema Nacional de Investigadores. Actualmente responsable del proyecto I+D: Los Conflictos Sociales en el Uruguay Progresista: hacia un cuadro general de análisis (2019–2021); cocoordinador del GT Clacso Intelectuales y Política (2017–2019). Autor de numerosas publicaciones en Uruguay y el exterior.

Cristián Gómez-Moya. Profesor en el Departamento de Diseño de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. Ha sido editor de *Arqueologías medievales: territorio, historia y futuro de las máquinas* (U de Chile, 2018), *La città futura/La ciudad futura 1917/2017* (edición facsimilar, 2017), *Aciclopedia: breviario sobre la forma más allá del canon* (U de Chile, 2016), *Visualidades [datos, colecciones, archivos]* (U de Chile, 2014) y *Arte, archivo y tecnología* (U Finés Terrae, 2012). Es autor de *Hegemonía y visualidad (1987/2017): documento de arte* (U de Chile, 2018), *Human Rights/ Copy Rights. Visual Archives at the Time of the Declassification* (U de Chile, 2013) y *Derechos de mirada: arte y visualidad en los archivos* (Palinodia, 2012).

Milena Grass. Traductora e investigadora teatral. Profesora Titular en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Directora del Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo y Vicepresidenta de la International Federation for Theatre Research. Es autora de *La investigación de los procesos teatrales: manual de uso* (Frontera Sur/ Ediciones Apuntes, 2011).

María de la Luz Hurtado. Profesora titular en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre 1987 y 2010, dirigió la revista *Apuntes de Teatro*. Desde 2000, lidera el Programa de Investigación y Archivos de

la Escena Teatral (www.chileescena.cl). Su libro más reciente es *Andrés Pérez tiene la palabra* (OchoLibros, 2016). Es, también, coguionista de los documentales *Y teniendo yo más alma: Héctor Noguera y La vida es sueño* (con Luis Cifuentes, 2015), *Tacos de Cemento: un documental acerca de La Huida de Andrés Pérez Araya* (con Marcelo Porta, 2016) y *Archivo fotográfico Luis Poirot: espesores y fisuras de la memoria amenazada* (con Marcelo Porta, 2016).

Andrés Kalawski. Profesor asociado en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile e investigador asociado del Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo. Su investigación sobre dramaturgia chilena e historia incluye los artículos “Una bohemia muy decente: las familias en el primer volumen de la antología *Un siglo de dramaturgia chilena 1910–2010*” y “Viuda universitaria, huacho moderno: trayectoria interpretativa y genética teatral de *La viuda de Apablaza*”, entre otros. Actualmente, lidera el proyecto Fondecyt de Iniciación en Investigación 11180028 “Lectura genética de dramaturgia chilena de la primera mitad del siglo XX”.

Gabriel Kessler. Profesor de la Universidad Nacional de La Plata e Idaes-Unsam, Argentina e Investigador del Conicet. Es premio Konex en Sociología por la trayectoria en la década 2004-2015. Entre sus libros se cuentan *Muertes que importan* (Siglo XXI, 2018), *Controversias sobre la desigualdad* (FCE, 2014), *Individuación, precariedad y riesgo* (con R. Castel y D. Merklen, Paidós, 2012), *El sentimiento de inseguridad: sociología del temor al delito* (Siglo XXI, 2009), *Neoliberalism and National Imagination* (con A. Grimson, Taylor & Francis, 2005), *Sociología del delito amateur* (Paidós, 2004) y *La experiencia escolar fragmentada* (Unesco, 2002).

María Rosa Olivera-Williams. Profesora titular de literatura latinoamericana en University of Notre Dame, Indiana, EE.UU. En calidad de chair, encabezó el XXIV Congreso LASA (Dallas, 2003). Es autora de *El arte de crear lo femenino* (Cuarto Propio, 2013) y *La poesía gauchesca de Hidalgo a Hernández* (U Veracruzana, 1986); y editora, entre otros volúmenes, de *El salto de Minerva: intelectuales, género y Estado en América Latina* (junto con M. Moraña, Iberoamericana/ Vervuert, 2005). Actualmente, prepara *The Rhythms of Modernization: Tango, Ruin, and Historical Memory in the Río de la Plata Countries*.

Cristián Opazo. Profesor asociado en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile y director alterno del Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo. Es autor de *Pedagogías letales: ensayos sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio* (Cuarto Propio, 2011), editor de *Cuerpos que no caben en la lengua: los performance del género en el texto cultural latinoamericano* (*Cuadernos de Literatura*, 2017), y coeditor de volúmenes sobre las dramaturgias de Luis Alberto Heiremans (UC, 2012), Jorge Díaz (UC, 2013) y Benjamín Galemiri (UC, 2017).

Lola Proaño-Gómez. Profesora emérita de Pasadena City College y, recientemente, investigadora invitada del Instituto Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires). Ha publicado, entre otros títulos, *Poética, política y ruptura: Argentina 1966-73* (Atuel, 2002), *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* (Gestos, 2007), *Estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política* (Biblos, 2013), *Antología de teatro latinoamericano: 1950-2007* (con Gustavo Geirola, Instituto Nacional de Teatro Argentino, 2010). Es, también, editora de la sección Latinoamérica de *The Theatre Times*.

Nelly Richard. Teórica y ensayista. Fundadora de la *Revista de Crítica Cultural* (1990-2008). Directora del Magíster en Estudios Culturales de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS (2006-2013). Autora, entre otras publicaciones, de *Crítica y política* (Palinodia, 2013), *Crítica de la memoria* (UDP, 2010), *Feminismo, género y diferencia(s)* (Palinodia, 2008), *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico* (Siglo XXI, 2007), *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (Cuarto Propio, 1998), *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis* (Cuarto Propio, 1994), *Masculino/Femenino* (Francisco Zegers, 1993) y *Márgenes e Instituciones* (Art & Text, 1986/Metales Pesado, 2007).

Willy Thayer. Profesor titular del Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Es autor de *Raúl Zurita: para una crítica del entertainment* (en preparación), *Technologies of Critique* (Fordham, 2020), *El barniz del esqueleto: seis ensayos sobre lo siniestro* (Palinodia, 2011), *Tecnologías de la crítica* (Metales Pesados, 2010), *El fragmento repetido: escritos en estado de excepción* (Metales Pesados, 2006), *La crisis no moderna de la universidad moderna* (Cuarto Propio, 1996/ Mímesis, 2016). También, editó, junto con Pablo Oyarzún, *Historia, violencia, imagen* (U de Chile, 2007) y *Escritura y temblor, escritos póstumos de Patricio Marchant* (Cuarto Propio, 2000).

Lorena Verzero. Investigadora del Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), con sede en el IIGG (Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires). Profesora titular de la materia

Semiología en UBA XXI y directora de la revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*. Actualmente, coordina el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG-UBA). Es autora de *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70* (Biblos, 2013).

COLOFÓN

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de

en noviembre de 2019.