Globethics Repository



El signo heterodoxo [The heterodox sign]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see https://www.globethics.net. Data and content policy of Globethics Repository see https://repository.globethics.net/pages/policy.

Item Type	Article
Authors	Richard, Nelly
Publisher	Fundación Friedrich Ebert (FES)
Rights	Creative Commons Copyright (CC 2.5)
Download date	2026-11-10 06:45:54
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/220571

Nueva Sociedad Nro.116 Noviembre- Diciembre 1991, pp. 102-111

El signo heterodoxo

Richard, Nelly

Nelly Richard: Crítica y ensayista chilena. Autora de Márgenes e instituciones y de La estratificación de los márgenes; sobre arte, cultura y política/s. Directora de la Revista de Crítica Cultural.

Esta reflexión sobre práctica estética y referente político-social se ubica en el pasado contexto del Chile autoritario. Contra los ritualismos expresivos de la sensibilidad ortodoxa (arte contestatario y cultura militante), un grupo de obras hizo del lenguaje su escenario de la revuelta. Palabras e imágenes fueron la zona de disturbios que conflictuó la racionalidad unívoca de la interpretación sociologizante y el discurso instrumentalizador de la representación política.

De más está recordar que, durante el período militar, Chile se escinde en dos campos de experiencia que buscan (re)organizarse en torno a la fractura, aunque con signo invertido. El polo victimario disfraza su toma del poder de corte fundacional y hace de la violencia (bruta e institucional) un instrumento de fanatización del Orden que opera como molde disciplinario de una verdad obligada. El polo victimado aprende traumáticamente a disputarle sentidos vitales al discurso oficial, hasta lograr rearticular las voces disidentes en circuitos alternativos al formato reglamentario de un decir único. La dramatización histórica y política del corte como separación (antes/después, dentro/fuera, arriba/abajo, etc.), reforzó la polarización ideológica del trabajo cultural que pasó a regirse por la división ético-política entre campo oficial (de integración al doble lenguaje de «modernización-represión» del gobierno) y campo no oficial: de rechazo al paradigma dictatorial.

La extremación del corte divisorio entre estos dos campos incomunicados forzó la imagen de ambos polos hacia apariencias de uniformidad y coherencia, cuando - en rigor - ambos eran atravesados por las irregularidades y contradicciones de sus dinámicas más coyunturales. Sobre todo el polo «contestatario» padeció el reduccionismo de esa visión unificante, cautiva ella misma del dualismo impuesto por la sobredeterminación de una polaridad negativa (la dictadura) que condicionaba todo el juego de los antagonismos.

Es cierto que sobraban razones para desatender los conflictos de lenguajes que amenazaban con disgregar lo congregado en torno al llamado anti-dictatorial: desde el no querer seguir fragmentando una territorialidad de voces históricamente dislocada por las violentaciones de identidades, hasta el evitar debilitar aún más esa trama solidaria ya suficientemente fragilizada por la adversidad del contexto. Pese a que muchas veces los conflictos solían ser «más intensos al interior del campo no oficial que entre éste y el oficial»[1] , se tendió siempre a sobreproteger la convergencia de respuestas del campo opositor, quitándole rango analítico a las divergencias ideológico-culturales en torno al significado artístico que articulaban las polémicas en su interior. Sin embargo, tales divergencias ponían de manifiesto los contenidos del debate estético-crítico que condujo las relaciones entre arte y sociedad, forma e ideología, cultura y política, a protagonizar tantas controversias de sentido en la década del tránsito hacia la reapertura democrática de 1989.

Me propongo aquí revisar algunos de los planteamientos de este debate para subrayar sus tiempos de mayor crispación ideológica, pero también de máxima provocación crítica.

Cultura e izquierdas

El paradigma dictatorial no sólo alteró violentamente las reglas de participación social y actuación política hasta entonces legalizadas por la tradición democrática chilena. Afectó la categoría misma de lo «político» declarándola interdicta; buscando castigarla o expulsarla del universo semántico manipulado por la cadena doctrinaria de la equivalencia Orden = Pureza que garantizaba la inalterabilidad de las fórmulas impuestas por la toma de poder y sus árbitros históricos . La reiteratividad maníaca del llamado al Orden mediante el encuadramiento represivo de un vocabulario de mando-dominación, persiguió lo «político» como des-orden: transgresión del Orden y de sus fronteras de contención simbólica e institucional gobernadas por una mística clasificatoria y antinómica. La persecución y censura del contenido (de lo) «político» durante los primeros años del régimen militar, llevaron al arte y la literatura a prestarle sustitutivamente a la política sus formas y lenguajes para disfrazar las significaciones prohibidas tras el recurso oblicuo de la metáfora.

Progresivamente, y a medida también que el enmarque represivo se iba soltando, y liberando en su interior fisuras aprovechables para que la oposición ganara movili-

[1]José Joaquín Brunner, Alicia Barrios y Carlos Catalán: Chile: transformaciones culturales y modernidad, FLACSO, Santiago, 1989, p. 178.

dad táctica, la cultura contestataria pasó de la semiclandestinidad de sus primeras redes a circuitos de mayor visibilidad pública y penetración institucional. Este tránsito de una «cultura contestataria» a una «cultura alternativa» (que no se agota en la re-afirmación de lo negado como simple rito de sobrevivencia sino que se hace portadora de una oferta diferencial) tuvo por correlato nacional la gradual re-politización de diversos segmentos de la práctica social - posteriormente a 1983 - y la rearticulación político-partidaria de las fuerzas de izquierda; esta refuncionalización de los conductos más tradicionales de expresión política hizo que también se normalizara la vuelta de la cultura a su campo más específico de lenguajes y funciones.

Pero incluso tomando en cuenta cómo se fueron redelimitando los campos a favor de una mayor autonomía de operaciones, la actividad artística y cultural de los sectores alternativos - la movilizada primero por el frente opositor y luego por los pactos de transición democrática - siguió connotada por el temario ideológico-cultural de la izquierda que le traspasaba sus motivaciones y motivos.

¿Cómo se disputaron signos e interpretaciones en el contexto de la cultura militante hegemonizada por la oposición de izquierda?

Las profundas convulsiones políticas desatadas por el quiebre dictatorial y la configuración de nuevos escenarios sociales producto de la desintegración de las antiguas categorías de discurso ideológico, representación política y estructuración partidaria, enfrentaron a la izquierda chilena de los años de la dictadura a una crisis de envergadura: crisis histórico-política y teóricoprogramática, influenciada también por el horizonte internacional de revisión del marxismo histórico y el fracaso de los «socialismos reales». Las posiciones adoptadas por la izquierda chilena frente a los desafíos de la crisis y sus exigencias de replanteo teórico y político, van acusando la «bifurcación de la matriz dominante de la izquierda chilena en la década del 60, hacia dos posibilidades organizacionales; una que recoja el componente clásico marxista-leninista de la izquierda y la otra que recoja el componente de la renovación socialista».[2]

Esta división entre una izquierda clásica o tradicional que «se manifiesta, principalmente, a través del Partido Comunista y secundariamente, a través de un sector del Partido Socialista y del Mir» y una izquierda renovada «que se expresa en amplios sectores del Partido Socialista y de los partidos escindidos de la Democracia Cris-

[2]Manuel Antonio Garretón: Reconstruir la política, Editorial Andante, Santiago, 1987, p. 284.

tiana, (Mapu, Izquierda Cristiana y Mapu-Oc)»[3] identifica líneas de pensamiento y conducta socio-políticas pero también retrata posturas ideológico-culturales que las hacen a cada una pronunciarse diferentemente sobre las transformaciones de lenguajes que remecen el arte y la literatura del período.

Desde ya, lo cultural no tiene la misma valencia para ambas izquierdas. La tradicional le da prioridad estructural a los modos y relaciones de producción, siguiendo la tendencia cientificista y economicista a pensar la cultura en relación de exterioridad subordinada a la política: como «frente de lucha» puesto al servicio de la conquista política de una hegemonía popular. Mientras tanto, la izquierda renovada critica el reduccionismo economicista del esquema ortodoxo y concibe lo cultural - ya no como frente exterior a la política - sino como dimensión transversal a las nuevas problemáticas de sujetos e identidades que sensibilizan el proyecto libertario del socialismo al tema de lo heterogéneo y de lo plural.

La izquierda tradicional sigue postulando a la clase obrera como portadora absoluta de la verdad revolucionaria privilegiando sus contenidos de clase como símbolos «nacional-populares» de una cultura mayormente vinculada a organizaciones de masa y de bases, mientras la izquierda renovada articula su proyecto teórico-político bajo la conducción intelectual de los cientistas sociales que trabajaban las referencias internacionales del pensamiento contemporáneo (Gramsci, Foucault, Williams, Bourdieu, etc.) en dimensión de crítica a la teoría marxista-leninista. La izquierda tradicional recurre al dirigismo del llamado nacional o de la convocatoria masiva para comprometer adhesiones de artistas, mientras los intelectuales de la Renovación Socialista ocupan el formato técnico de la investigación para publicar sus análisis de la coyuntura político-cultural como materiales para la discusión académica.

Arte testimonial

Partiendo de cómo ambos sectores políticos expresaron sus tendencias culturales a través de redes simbólicas e institucionales de muy distintas conformaciones y densidades, corresponde anotar que la figuración más emblemática de la cultura opositora estuvo siempre diseñada por los reagrupamientos partidarios de la izquierda tradicional: desde las primeras Coordinadoras Culturales hasta los Actos de apoyo a la vuelta de la democracia, pasando por las Uniones de Artistas y Escritoras, etc. La izquierda del «frente cultural opositor» comenzó privilegiando aquellas expresiones más fuertemente ritualizadoras de un «nosotros» arraigado en la

[3]Manuel Antonio Garretón: El proceso chileno, FLACSO, Santiago, 1983, p. 188.

tradición comunitaria (el folklore, la música, el teatro) que conmemoraban el pasado a través de actos-símbolos como el festival o el homenaje. Muchas de estas expresiones entraron en crisis (por agotamiento de formatos o redefiniciones orgánico-partidarias) pero no por eso la izquierda dejó de favorecer siempre la cultura proclamada como «nacional en sus raíces» y «popular en sus contenidos»[4] propia de «una tradición latinoamericana que tiende a identificar 'izquierda' con 'popular' »[5] en los términos esencialistas de un sujeto pre-constituido como fuerza revolucionaria.

Para la sensibilidad ideológico cultural de la izquierda militante, el arte y la literatura debían primeramente satisfacer un testimonialismo del rechazo y de la denuncia; es decir, cumplir con la función protestataria de una «narración de urgencia» cuyo sujeto hablaba vivencialmente desde zonas de exclusión y represión sociales depositarias de la verdad ético-simbólica que contenía la memoria sacrificial del desgarro comunitario. El esquema de relaciones arte-política administrado por el frente cultural opositor fue de carácter marcadamente instrumental, al perseguir que la concordancia de registros se tradujera a una funcionalidad de intereses entre sentido y acción, entre mensaje artístico y proyecto ideológico, entre práctica cultural y lucha política. Fueron muchas las manifestaciones-estandartes del arte y de la literatura dictatoriales que calzaron con esa voluntad seudo-panfletaria de ver ratificados los valores de la lucha en los contenidos de la obra programados por el realismo de la contingencia.

Con más o menos independencia de formas respecto de los eslóganes antidictoriales, muchas obras se dedicaron a representar el sentir del Chile contestatario, architematizando las claves retóricas del drama de lo censurado-reprimido levantado en gesta popular. Todo esto a través de pinturas, novelas o poemas, que seguían relativamente fieles a las convenciones formales de sus tradiciones (sin rupturas de códigos), como si hubiese que tranquilizar el destinatario con los recursos sabidos - familiares - que reenlazaban con el pasado fracturado para compensar así la violencia desfamiliarizadora del quiebre de memorias desatada por el golpe.

Es contra el ritualismo de dichas convenciones simbólico-expresivas - que complacían lo sedimentado en la cultura opositora como «sentido común ideológico de izquierdas»[6] - que choca el neoexperimentalismo crítico de las prácticas artísticas y

[4]Citado por José Joaquín Brunner en «Políticas culturales para la democracia», documento FLACSO n° 69, Santiago, 1985, p. 70.
[5]Bernardo Subercaseaux: «Sobre cultura popular», CENECA, Santiago, 1985, p. 7.
[6]José Joaquín Brunner: Un espejo trizado, FLACSO, Santiago, 1988, p. 409.

literarias del post-77 reagrupadas bajo la designación de «escena de avanzada» o «nueva escena»[7].

Arte desbordado

Los rasgos que señalan la brusquedad de los cambios operados por la «nueva escena» en la plástica y la literatura chilenas, tienen todos que ver con las rupturas desencadenadas por «una inagotable actividad reformuladora de signos, continuamente permeada por la crítica de las representaciones, de los géneros artísticos, de sus códigos subyacentes, de los lenguajes del arte»[8].

Tanto los artistas visuales de las instalaciones, performances o videos (Leppe, Dittborn, Rosenfeld, CADA, etc.), como los escritores de la «nueva escena» (Martínez, Zurita, Eltit, Maqueira, Muñoz, etc.) se distinguen por su explosivo cuestionamiento de la institucionalidad del sistema artístico y literario dominante y de sus fraudes de sentido. Todos estos operadores culturales militaban a favor del quebrantamiento del orden y de su sintagmática represiva, pero desde la imagen y la palabra como zona de estallidos a través de la cual minar el relato oficial y sus cadenas de impostura. Las obras de la «nueva escena» artística y literaria multiplicaron los cruces de géneros y disciplinas hasta torcer el monólogo de las tradiciones consagradas. Violaron las marcas de cierre de los formatos establecidos haciendo del «fuera de marco» la metáfora de un des-borde construido para atentar contra la lógica concentracionaria de la sobrevigilancia de los límites que prohibían el tránsito y la errancia.

Sin duda que una de las primeras razones que tuvo la izquierda oficial para desconfiar de las prácticas de la «nueva escena» provino de este desconstruccionismo de los signos en permanente trance de hiperactividad crítica y de la «densidad cultural» de su tramado de «referentes no locales (en general, simplificando, el postmodernismo)» y de «referentes sub-locales (digamos, pertenecientes a una cultura de resistencia o alternativa)»[9]. Tanto el rebuscamiento de las jugadas destinadas a trampear las pistas de interpretación mediante estratagemas de sentido que burlaran la censura como la autorreflexibilidad crítica de sus juegos de citas, obstruían el

[7]«...se generan proposiciones insólitas en las áreas de la literatura y de la visualidad. Escritores y artistas plásticos, en estrecha interrelación, intentaran dar un lenguaje que (...) contraponiéndose tanto a su pasado reciente como al orden impuesto por el dominador (...) operó desde el descentramiento; desde la dispersión; desde la pulsión, desde la aniquilación de la unidad». Eugenia Brito: Campos minados, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1990.
[8]Brunner et al.: Op. Cit., p. 154.
[9]José Joaquín Brunner: «Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad», documento FLACSO n° 46, Santiago, 1987, p. 65..

presupuesto socio-comunicativo del arte contestatario (lo emotivo-referencial) con sus bruscas exigencias de lecturas expertas en maniobras descodificadoras y transcodificadoras. Razón de más para que la cultura solidaria expulsara de su ronda de efectos-afectos tales ejercicios de cripto-análisis, reforzando así la opinión de que «la 'nueva escena' se mueve en los márgenes, incluso del campo no oficial»[10].

De hecho todas las prácticas de la «nueva escena» potenciaron el margen como la figura poético-retórica que mejor daba cuenta: 1) de su posicionalidad limítrofe en el mapa contra-oficial; presionando contra los límites (desde el filo de su discurso de lo prohibido), y - por lo tanto - ajenas a toda fantasía neorromántica de una externalidad al poder, 2) de su gestualismo de la desinserción - expresado por relatos de extramuros (bordes y fronteras) - como negativa a ser parte de la lógica integradora del sistema de obediencia. Figura - la del margen - que supo reconvertir marginalidad y marginaciones (todo lo sufrido como efecto de una condicionalidad social) y cita estética (el imaginario tránsfuga del borde y sus exilios) y en postura enunciativa: los descentramientos de un sujeto en rotura de anclajes y fijezas referenciales.

Estética y política

Ese «moverse» en los márgenes fue productivizado por la socio-estética de la «nueva escena» como travesía de los imaginarios del poder y del deseo. Pero partió de una sanción: la pronunciada por distintos mecanismos de rechazo y desconfianza en torno a la franja refractaria de sentido que bordeaba esas prácticas insurgentes.

Los analistas sociales y los cientistas políticos de la izquierda renovada compartían con la «nueva escena» un marco de referencias afines (el post-marxismo en el caso de las ciencias sociales, el post-estructuralismo en el caso de la teoría artística y cultural) que prometía algún tipo de diálogo cómplice en torno a un mismo horizonte de problemáticas. Desde ya, fue el sector más perceptivo y receptivo a la emergencia social (el cuerpo, la ciudad) como mapa de autocensuras y micro represiones a desbloquear en sus trazados de identificaciones rutinarias. Sin embargo, los contactos entre ambos grupos fueron más bien protocolares; las mutuas prestaciones de servicios (prólogos de libros e ilustraciones de tapas) suplieron la falta de intercambio crítico. Cuando artistas y cientistas sociales tuvieron oportunidad de compartir un marco de interlocución[11], se objetivaron los desacuerdos. No sólo estaba en cuestión el reproche dirigido contra la «nueva escena» de no haber sabido conectar

[10]Bruner et al.: op. cit., p. 155.
[11] Seminario «Arte en Chile desde 1973» organizado por FLACSO. Francisco Zegers Editor y Galería Visuala, Santiago, 1987.

sus proposiciones estéticas a una red socio-cultural (público, mercado, instituciones, crítica, etc.), suficientemente amplia como para vincularse a las dinámicas sociales y lograr intercomunicaciones que desmintieran la reclusión del margen como «cautiverio feliz de los excluidos»[12].

Otras razones contribuían al desentendimiento. Por una parte, los centros de estudios que procesaban el análisis sociocultural del campo no oficial (tomando a Ceneca como ejemplo[13]), privilegiaban las manifestaciones de mayor alcance comunitario (primero «el canto popular, el teatro independiente y los micromedios»[14] y luego la prensa y la televisión) desde la perspectiva de una sociología de lo popular y de sus requisitos de investigación-acción que desmotivaban cualquier referencia a prácticas marcadas por el coeficiente minoritario de búsquedas neo-experimentales. Por otra parte, los analistas de las ciencias sociales que reflexionaban sobre las transformaciones de la cultura bajo autoritarismo ocupaban la sociología como matriz de «un discurso científico que aspira a lo claro y a lo inequívoco» y que incluso «se muestra intransigente con la ambigüedad»[15], en su afán por medir el comportamiento artístico-cultural según reglas de organización y participación sociales que calzan con las estructuras de recursos/agentes/medios institucionalmente validadas.

La «nueva escena» desafiaba esa lógica operatoria al poner en circulación flujos de intensidad que liberaban una pulsión contestataria no canalizable por las economías burocrático-institucionales de la razón política. Además, el discurso de las ciencias sociales era un discurso financiado por las agencias internacionales que esperan de él consideraciones útiles sobre la dinámica social y política de procesos necesariamente «reconstituyentes de sujetos»[16] puesto que estaban destinados a normar el juego de los actores que iban a protagonizar la transición democrática. Discurso entonces que no podía sino marginar de su campo de investigaciones pagadas, el análisis de todo lo que la «nueva escena» desataba como excedente: marca inutilitaria de un desarreglo de signos no traducible al funcionalismo de las lógicas de re-identificación social y política. A modo de diagnóstico sobre el desempeño de la «nueva escena», el juicio de la sociología es el siguiente: «La nueva escena representa de manera inmejorable las limitaciones y algunas de las virtudes del funcio-

[12]Brunner: documento FLACSO n° 46, p. 65.
[13]Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA es una institución privada interdisciplinaria, que (...) viene realizando desde 1977 tareas de investigación, animación y capacitación en distintas áreas de la cultura y de las comunicaciones». Subercaseaux: op. cit., p. 6.
[14]Subercaseaux: op. cit., p. 4.
[15]Martin Hopenhayn: «Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad», documento FLACSO n° 46, Santiago, 1987 p. 95.
[16] Ibid, p. 94.

namiento del campo no oficial: su carácter experimental, su apertura para la generación de nuevas propuestas, su independencia, su capacidad de producir 'corto-circuitos' respecto a las dinámicas del mercado, su anti-convencionalismo y bajo burocratismo, su mirada de largo aliento, etc.: a la vez que, por el lado de las limitaciones, se presenta como una experiencia de gueto, alejada de las evoluciones generales del campo, sobrecargada por la convicción de sus propios valores, con tendencias al espíritu de secta, indiferente a los públicos, con escasa institucionalización, etc.»[17]

Pareciera que el pragmatismo de este juicio demasiado protegido contra la eventualidad de que ciertas disfunciones de sentido puedan leerse (también) como crítica al utilitarismo de la razón burocrático-administrativa, sigue guardando parentesco con «ciertas lecturas sociologizantes» que «miden la utilidad de un mural o una película por su capacidad performativa, de generar modificaciones inmediatas y verificables» derivadas de «una dificultad crónica en la valoración política de las prácticas culturales»: a saber, el «entender a éstas como acciones, o sea como intervenciones efectivas en las estructuras materiales de la sociedad»[18] y no como «actuaciones» (es decir: como figuraciones-simulaciones).

Tal confusión explica cierta cortedad de juicio sobre el desempeño de la «nueva escena», medida en función de sus aciertos o desaciertos en materia de performatividad social, sin hacer repercutir su gesto como espectáculo: el gesto desencajado de lo poético-estético que interroga y provoca a la política desconcertando la programaticidad de sus acomodos y perturbando la racionalidad unívoca de sus interpretaciones desde el signo como zona de tumulto - desde la obra como vector de conflictividad.

Si las ciencias sociales - desorientadas en sus manejos evaluativos por la falta de correlatos de estos lenguajes de la irrepresentación - le reclamaban a la «nueva escena» sus fallas de integración social, la izquierda tradicional levanta otra queja: la «nueva escena» habría desperdiciado el sentido de la historia y la Historia como Sentido al coquetear con sus morales de lo trascendente. La «nueva escena» es primeramente acusada de exacerbar el gesto de la discontinuidad (de la fractura antilineal) contra las tesis rememorativas y conmemorativas del pasado defendidas por las estéticas testimoniales.

[17]Brunner et al: op. cit., p. 155.
[18]Néstor García Canclini: Culturas Híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad, Grijalbo, México, 1990, pp. 326-327.

Tensión en los significados

El estremecimiento de toda una estructura de representación colectiva ritualizada en símbolos, consignada en memoria y pasado, subjetivada en creencias e imaginarios, no podría sino haber provocado una desconstitución de identidad nacional traducida después del golpe a sentimientos de despojo y pérdida. La violencia expropiativa del nuevo régimen de fuerza hizo que muchos tuvieran, para sobrevivir a la pérdida, que restituir el sentido caído a pedazos: reconfigurando una totalidad (la historia, el país) que emparchara los restos del desposeimiento.

De ahí, las místicas solidarias de un «nosotros» reunificador de vivencias; los proyectos de restauración de una identidad desarraigada mediante el llamado a la tradición como «discurso que una comunidad reconoce como su pasado»[19]y del cual extrae lazos de pertenencia; la remitificación de lo «nacional-popular» como rasgo absolutizador (de clase o nación) de una conciencia homogénea y homogeneizante, el fundamentalismo mesiánico de las utopías, etc. Mientras mucha de la cultura antidictatorial le reasignaba trascendencia a la Historia como desenlace redentor la «nueva escena» jugaba antihistoricista a que los signos estallaran en una poética del acontecimiento («trinchera de la discontinuidad, del pedazo, de la acción relámpago»)[20] como si sólo lo transitorio hubiera quedado a salvo de la mentira de los finalismos.

En lugar de suturar los cortes, refaccionando imágenes de totalidad y continuidad, la «nueva escena» trabajó la dispersión del fragmento como clave residual de un «discurso de la crisis» que re-estetizaba el desecho. La primera construcción fallida que delataba la ruina de la Historia como plenum de sentido era la del sujeto: sujeto biográfico-histórico confrontado a la disolución de todas sus coordenadas de identidad social sujeto hablante preso de una discursividad - todo el sistema de señales que familiarmente nombra y comunica - de la cual sólo cabía desconfiar por sus pactos tácitos con la reglamentación del orden.

El sujeto montado por las prácticas de la «nueva escena» incorpora a su diseño todas las sospechas habidas contra los naturalismos de la transparencia (de la inocencia) del decir, sometiendo cada palabra y concepto al ejercicio reformulatorio de la duda. Sujeto entonces que desarma cualquier supuesto de organicidad del «yo», al ser trabajado por la amenaza del «no-sujeto el sujeto en crisis deconstruido frag-

[19]Rodrigo Canosas: «Lihn Zurita, Ictus, Radrigan: Literatura chilena y experiencia autoritaria», FLACSO, Santiago, 1986, p. 135.
[20]Hopenhayn: Op Cit., p 97

mentado en múltiples pulsiones») que llevaron «la contramística del deseo» a subvertir el alfabeto del poder[21].

El deseo - y sus eróticas de lo «otro» - pasará a ser el despliegue favorito de la «nueva escena» que exhibe todos los artificios del significante (sus máscaras) no sólo como trucos para burlar la censura con pistas falsas de lenguajes travestidos, sino también para que sus teatralizaciones del yo enmascarado sirvieran denunciativamente de contrarréplica a cómo la oficialidad impostaba sus modelos a través de simulacros de orden: «simulacro 'orden militar' 'orden civil, orden moral'»[22] .

Las contorsiones neobarrocas de un significante siempre disfrazado y paródico, que puso su cosmética del deseo al servicio de los travestismos culturales fueron ritmando una lengua carnavalesca que no podía sino chocar con la épica del metasignificado (pueblo, revolución dictadura etc.) que le servía de fundamento moralista y justificación trascendente a la cultura antidictatorial. Los focos puestos en «lo personal» (lo ínfimo-íntimo) como «negador de los delineamientos ideológicos» [23] y de sus retóricas grandilocuentes de lo nacional-popular, iluminaron fantasías microbiográficas (sub-urbanas infra-sexuales) que desdramatizaron las figuraciones maximalistas del Sujeto de la Resistencia - como si fuese la preciosidad del ornamento (el «adornarse con los residuos») la encargada de desenfatizar la sobre discursividad heroica del Monumento.

La fragmentación psicosocial del sujeto de la «nueva escena» no podía retratarse sino en marcas débiles de significación producto inestable de la descomposición social y de la vulnerabilidad de su decir. Por esto los vocabularios en miniatura de lo suspensivo y de lo inacabado como señas de una precariedad del sentido que rebatía la declamatoria del «grito contra la opresión». Las nuevas prácticas ocupan el fragmento como escenario para que la incredulidad respecto de las totalizaciones históricas instrumentaran nuevas formas de crítica social: ya no el modelo radical de arte contestatario que perseguía «denunciar al régimen y 'acumular fuerza ideológica' en la perspectiva de derrocar a la dictadura»[24] sino tácticas intersticiales de subversión de las pautas de autoridad, aprovechando el significante móvil (metáfora operatoria del fragmento errático) para ir desarticulando por tramos las lógicas institucionales.

[21]Brito Op. Cit., p 53
[22]Ibid, p. 163.
[23]Raúl Zurita: «Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)» CENECA, Santiago, 1983 p. 20.
[24]Citado por Brunner en «Políticas culturales para la democracia», p. 77

La crítica al poder se ejerce ya no dentro de la concepción monolítica de una centralidad fija (que tiene por modelo al paradigma estatal), sino interviniendo - segmentariamente - su dispositivo multilineal de puntuación represiva. Lo que gestiona la «nueva escena» como técnica contestataria va dirigido contra los signos del poder disgregándolos para que los discursos de mando-dominación aflojen las consignas de brutalización del orden en su detalle más secreto o mínimo. Quizás lo más radical de la «nueva escena» dependa de esta pasión del desmontaje (de las gramáticas de articulación del sentido) que anima su «crítica de la representación»: crítica del poder - en - representación (el totalitarismo del poder oficial) pero también de las representaciones del poder (las totalizaciones ideológicas de la izquierda cultural ortodoxa).

Si he elegido referirme a los trastornos provocados por la emergencia de estas prácticas de la desconstrucción en un Chile estigmatizado por la destrucción-reconstrucción (tejido comunitario, pasado simbólico, identidad nacional, etc.) es porque dramatizaron las tensiones entre significante estético y significado ideológico-cultural, desde su condición de prácticas contrarias al modelo autoritario del poder oficial pero también rebeldes a las ortodoxias del discurso tanto instrumentalizador (el frente cultural y su fraseología militante) como normativo (las ciencias sociales y su demanda de traducibilidad).

Los sobregiros de la forma-sujeto y sus travestismos de la identidad como parodia cultural que burla la fijeza de las identificaciones sociales; la pluriacentuación del signo poético-estético que desbarata cualquier supuesto lineal de significaciones unívocas; los derroches de sentido que recargan de figuratividad los mensajes lineales y escandalizan sus morales utilitarias; son los recursos - intensificados por las contorsiones históricas de un significante bajo censura - que estas prácticas chilenas eligieron contraponer a los funcionalismos programáticos de la razón político-institucional y a los totalitarismos ideológicos de la hegemonía del significado y del referente.

Referencias

*Brunner, José Joaquín; Barrios, Alicia; Catalán, Carlos, CHILE: TRANSFORMACIONES CULTURALES Y MODERNIDAD. p178 - Santiago, Editorial Andante. 1987;

*Garretón, Manuel Antonio, RECONSTRUIR LA POLITICA. p284 - Santiago, FLACSO. 1983;

*Garretón, Manuel Antonio, EL PROCESO CHILENO. p188 -

*Brunner, José Joaquín

*Subercaseaux, Bernardo, POLITICAS CULTURALES PARA LA DEMOCRACIA. p70-77 - Santiago, FLACSO. 1985;

*Brunner, José Joaquín, SOBRE CULTURA POPULAR. p4-7 - Santiago, CENECA. 1985;

*Brito, Eugenia, UN ESPEJO TRIZADO. p409 - Santiago, FLACSO. 1988;

*Brunner, José Joaquín, CAMPOS MINADOS. p53 - Santiago, Editorial Cuarto Propio. 1990;

*Anónimo, ARTE EN CHILE DESDE 1973; ESCENA DE AVANZADA Y SOCIEDAD. p65-155 - Santiago, FLACSO. 1987;

*Hopenhayn, Martin, ARTE EN CHILE DESDE 1973. - Santiago, Francisco Zegers Editor y Galería Visuala. 1987;

*García-Canclini, Néstor, ARTE EN CHILE DESDE 1973; ESCENA DE AVANZADA Y SOCIEDAD. p65-97 - Santiago, FLACSO. 1987;

*Canosas, Rodrigo, CULTURAS HIBRIDAS ESTRATEGIAS PARA ENTRAR Y SALIR DE LA MODERNIDAD. p326-327 - México, Grijalbo. 1990;

*Zurita, Raúl, LIHN ZURITA, ICTUS, RADRIGAN: LITERATURA CHILENA Y EXPERIENCIA AUTORITARIA. p135 - Santiago, FLACSO. 1986;

LITERATURA, LENGUAJE Y SOCIEDAD. 1973-1983. p20 - Santiago, CENECA. 1983.

Este artículo es copia fiel del publicado en la revista Nueva Sociedad Nº 116 Noviembre- Diciembre de 1991, ISSN: 0251-3552, **<www.nuso.org>.**