



## *Salvar la palabra y reinventar la imagen en tiempos de oscuridad*

por Nelly Richard

Más allá o más acá de la memoria histórica de la dictadura chilena ya abundantemente documentada en relatos y archivos visuales, ¿cómo dar cuenta de lo que implicó trabajar con los signos, desde el arte y el pensamiento crítico, en un país atravesado por el miedo, la persecución y la censura? Elijo –a modo de respuesta– verbalizar un relato en primera persona que testimonia de un resumido transcurso individual pero no sin dejar constancia que el ‘yo’ que guía dicho relato es indisociable de la multiplicidad de lo colectivo (grupos, interlocuciones, afectos, polémicas) que desborda vitalmente el recorte de cualquier firma autoral.

Los quiebres y destrozos provocados por el golpe militar de 1973 nos sumergieron en plena zona de catástrofe. ¿Cómo rescatar lo que el régimen militar buscaba sepultar: las estructuras de sentimiento colectivo de un ‘nosotros el pueblo’ que les servía de andamiaje a los universos políticos y afectivos de la izquierda? ¿A qué oblicuas maniobras recurrir para condenar la violencia dictatorial ejercida por el régimen de



Pinochet cuando dicho régimen prohibía la explicitud denunciante del mensaje opositor? ¿Cómo lidiar con los fantasmas de la muerte y la desaparición cuya figura de lo trunco nos acosaba diariamente, proyectando en cuerpos y mentes el tinte melancólico del duelo inconcluso que iría a ensombrecer para siempre el futuro? En medio de circunstancias históricas tan adversas, fue sin embargo posible modelar significantes que le dieran una materialidad expresiva a los fragmentos de escenas rotas que salvamos de este paisaje nacional de aniquilación y mutilaciones. A modo de sobrevivencia creativa, nos propusimos recomponer estos fragmentos, aunque sin borrar de ellos la hendidura del golpe que traumó la memoria chilena para que esta sirviera de conjura contra el olvido.

Inmediatamente después del golpe militar, la cultura ocupó sustitivamente el lugar de la política que había sido ideológicamente proscrita por el oficialismo militar, desplegándose en redes subterráneas de resistencia comunitaria; unas redes cuya estética más bien testimonial buscaba reunir a las víctimas de la represión en torno a ciertos ritos conmemorativos. Ya a fines de los setenta, irrumpió de modo alternativo el experimentalismo neovanguardista de la llamada Escena de Avanzada que, habiendo sido parte del campo anti-dictatorial, se distinguió por relacionarse heterodoxamente con los lenguajes artísticos de la tradición cultural de izquierda. Me involucré apasionadamente con este grupo de prácticas artísticas que supo componer un vocabulario hecho de retazos, usando la fragmentación y el ensamblaje para recombinar significaciones partidas en un paisaje nacional de destrozos. Alejándose de los formatos y soportes convencionales que provenían de la tradición de las Bellas Artes, la Escena de Avanzada ensayó de modo inédito técnicas y géneros que combinaban las acciones de arte, la fotografía y el video, la página impresa y las afueras de la ciudad, el cuerpo y la herida, las lacerantes cicatrices y los adornos salvajes. Las prácticas de la Escena de Avanzada fueron prácticas del *margen* que no sólo testimoniaban de la indefensión y el desamparo en cuya situación nos encontrábamos. El *margen* designaba el *fuera-de-marco* de una estrategia contra-institucional cuyas líneas de fuga y escape permitían desestabilizar la fijeza del encuadre totalitario. Funcionaba, además, como un concepto-metáfora para evocar todo aquello situado en los bordes y pliegues de los sistemas de prescripción y proscripción de los discursos, cuerpos y géneros. *Margen*, *bordes* y *pliegues* nos sirvieron así para descentrar los ejes de la autoridad, el poder y la representación, rastreando sus zonas más intersticiales.

Si bien esos tiempos oscuros de la dictadura fueron tiempos de máxima adversidad política, dieron lugar a que la fuerza individual y colectiva del 'pese a todo' se tradujera en audacia creativa, rigor conceptual, fiebre imaginativa y agudas controversias entre quiénes nos reuníamos afiebradamente para discutir sobre arte y política. Pese a las diferencias de posturas y estilos entre quienes formábamos parte, heterogéneamente, de lo que se dio en llamar Escena de Avanzada (Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, el grupo CADA –Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Raul Zurita, Juan Castillo y Fernando Balcells–, Carlos Altamirano y otros), prevalece en el recuerdo que guardo de aquellos años la exaltación nuestra en querer rebatirlo todo como si se nos fuera la vida en cada argumento y en cada signo de puntuación. Chile convertido en un



descampado hacía que las juntas cotidianas que nos movilizaban intelectualmente funcionaran como un obsesivo laboratorio de sueños utópicos, de pasiones artísticas y literarias, de búsquedas creativas y de vínculos interpersonales que nos daba fuerzas para resistir y oponerse desde algo para nosotros irrenunciable: la creación y el pensamiento. Lo minoritario de la franja artístico-cultural en la que nos movíamos y el efecto de clausura nacional que parecía obturarlo todo volvían completamente hipotético el destino de recepción pública de nuestros trabajos de aquella época. Por lo mismo, nos habíamos elegido mutuamente como estrictos interlocutores y como destinatarios selectivos de textos y obras que íbamos confeccionando al ritmo apresurado de los debates internos a la Escena de Avanzada; unos debates que nos llevaban a afilar el gesto y la palabra como armas de persuasión antes de afrontar un afuera completamente hostil. Transcurrieron ya más de cuarenta años desde aquellos tiempos de la Escena de Avanzada y la verdad es que nunca he vuelto a tener la percepción de un campo artístico-cultural tan vibrante e intensivo como aquel de los años ochenta: un campo sacudido por ardorosas discusiones en las que, una y otra vez, lo reponíamos todo en cuestión para intervenir con precisión y osadía la trama de calces y descalces entre arte y política que buscábamos urdir en un Chile lleno de restas y tachaduras.

Mi primer libro-catálogo impreso fue *Cuerpo Correccional* (1980), publicado gracias al editor Francisco Zegers quién corrió el riesgo, cuando nadie lo hacía, de acoger textos que, por variadas razones, eran considerados por los demás como impublicables. *Cuerpo Correccional* había sido escrito para acompañar la grandiosa exposición –*Sala de espera*– del performancista y artista video chileno Carlos Leppe que se presentó en 1980 en Galería Sur. Leppe mezclaba la precisión conceptualista y la exuberancia barroca con la torsión homosexual de un modo que me fascinó desde un comienzo por cómo dicho modo jugaba con la ambivalencia sexo-género en un cuerpo cuya retórica era citacional: una retórica que se desplegaba a través de la mascarada de la pose y el retoque cosmético del sobrenombre travesti (Leppe: *La Muñeca del continente*). *Sala de espera* fue un apoteósico proyecto de instalación y video-performance en el que se entrecruzaban el archivo privado de la biografía de la madre que dejaba entrever el nudo edípico; la fluorescencia de los neones como recordatorio público de la frialdad de los hospitales, baños, cárceles y salas de espera que ven desfilar a los sujetos en estado de abandono; los televisores distribuidos en la sala cuyas pantallas transmitían los noticieros informativos de todos los días que encubrían la siniestra realidad nacional con descaradas mentiras oficiales; las cantatrices del video cuya operática parecía querer cubrir los gritos del cuerpo de Leppe prisionero de los yesos y arnés que replicaban aparatos de tortura; la descarga homoerótica de una corporalidad que alternaba los parches de la castración con los engaños de una femineidad postiza.

Ese primer texto mío publicado en formato de libro tiene una escritura algo disparatada y sorprende la extrañeza de sus quebraduras idiomáticas. El quiebre, la



cisura, era el modo encontrado para dejar inscritas las huellas de lo disociativo en frases tan accidentadas como el entorno político y social que, alrededor nuestro, se manifestaba lleno de seccionamientos y desgarros. *Cuerpo correccional* se debió también a la íntima complicidad, casi incestuosa, que se daba entre la obra de Leppe y el texto del libro. Esta misma complicidad entre *texto* y *obra* como dinámica interactiva de una procesualidad del crear-hacer-pensar, se daba también en el caso de Ronald Kay teorizando la visualidad fotográfica de Eugenio Dittborn o en el de Diamela Eltit escribiendo sobre las intervenciones urbanas de Lotty Rosenfeld. En aquellos años, se mezclaban la práctica artística, la elaboración teórica y la ficción escritural sin atender ni mínimamente las convenciones disciplinares del saber académico sobre arte o literatura. Las universidades estaban intervenidas por los rectores delegados de la Junta Militar, y todo aquello que hilvanábamos en torno a la imagen y la palabra se dio en los extramuros de la academia, prescindiendo de cualquier garantía de validación del conocimiento. De ahí lo irregular de estos cruces nuestros entre teoría, arte y política que se ensayaron sin método ni disciplina.

El segundo libro mío *Márgenes e Instituciones* (1986) fue también publicado por Francisco Zegers Editores en coedición con la revista internacional *Art & Text* de Melbourne (Australia). El libro rearmaba varios de los borradores que había escrito desde los ochenta sobre los trabajos de distintos artistas y grupos de la Escena de Avanzada, dándoles un enmarque teórico y artístico-político que generara un efecto de conjunto para reunir así prácticas que, si bien diferenciadas entre sí, se demarcaban del resto por su autoreflexividad crítica a nivel de lenguaje y operaciones. *Márgenes e Instituciones* se propuso trazar una micro-territorialidad disidente compuesta por prácticas audaces cuyo recorte, al agudizar conflictos y antagonismos con la historia y la sociología del arte tradicionales, le valieron al libro su reputación de controversial en el campo de recepción socio-cultural chileno. *Márgenes e Instituciones* era, efectivamente, un libro que se manifestaba desde lo urgido y urgente: un libro cuyo tono sonaba imperioso y quizás demasiado enfático en confrontar posturas desde una retórica parecida a la del manifiesto, que busca resaltar la emergencia de lo nuevo dotándolo de un valor inaugural. En todo caso, la edición bilingüe del libro publicado en inglés-español permitió que, en aquellos años de oscurecimiento y clausura, sus materiales en torno a la Escena de Avanzada traspasaran la frontera de la Cordillera de los Andes interpelando a un público internacional que se fue involucrando en los dobleces de un tipo de creación artística, teórica y literaria que, habiendo evitado la subordinación ilustrativa del arte a la ideología del mensaje profesada por el arte militante de la cultura de izquierda, elaboró figuras indirectas para torcer el significado hacia direcciones no previstas. La circulación en inglés de *Márgenes e Instituciones* (gracias a la edición bilingüe de *Art and Text*) logró que, desde el año de su publicación hacia adelante, la Escena de Avanzada ocupara un lugar siempre protagónico en las discusiones de la academia y los museos internacionales sobre arte y política en América Latina. Resalta en estas discusiones contemporáneas la relectura de cómo, tempranamente, la Escena de Avanzada supo complejizar la relación entre registro, archivo y memoria al conjugar distintos estratos de temporalidad que, sobre todo en el



caso de acciones de arte efímeras en su acontecer, iban conquistando un suplemento de duración (la fotografía, el video) para luchar contra la obliteración de las trazas en un país de desaparecimientos.

Durante los ochenta, las organizaciones de mujeres que se manifestaban en las calles reclamando 'Democracia en el país y en la casa' hicieron que el feminismo actuara doblemente: como vector de cuestionamiento del mandato patriarcal y como poderosa plataforma ciudadana de lucha contra la dictadura. En torno a la figura de Julieta Kirkwood, se tramó una sociología crítica de la mujer que introdujo el tema del género en los análisis de la izquierda para que esta izquierda valorara –a diferencia de lo que ocurría con el guion economicista del marxismo tradicional– la reflexión sobre redemocratización, subjetividad y vida cotidiana. Junto con el resurgimiento del feminismo como movimiento social, se comenzó a leer y escribir teoría feminista para reflexionar sobre identidades, cuerpos y sujetos, discursos y representación. En centros de estudios alternativos y espacios independientes (por ejemplo, la casa La Morada), se juntaron mujeres creadoras a examinar el vínculo simbólico-cultural entre experiencia, corporalidad y lenguaje que trama la representación. Eran varias las voces de mujeres que estaban transgrediendo el canon masculino de la autoridad cultural desde la narrativa, el ensayo y la poesía. Fuera de las catalogaciones de lo que el mercado editorial daba a entender por 'literatura de mujeres' o 'literatura femenina', los textos de estas escritoras se destacaban por interrogar críticamente la relación entre sexualidad, marcaciones de género, trama escritural y poéticas de la transgresión. Estos textos abrieron una constelación de imaginarios literarios que desplazaron y emplazaron los criterios de lectura e interpretación del signo 'mujer', sacando el yo de aquella metafísica de la identidad que lo concibe pleno e indiviso para desarmar y rearmar las representaciones de poder de la ideología sexual dominante que, bajo hegemonía masculina, atraviesa tanto las estructuras públicas como los mundos privados. Después de un año entero de diversos talleres de lectura y reflexión entre creadoras y pensadoras, organizamos (Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Eliana Ortega, Nelly Richard) el primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana en 1987. La convocatoria del Congreso se valió de la connotación minoritaria y subalterna del signo 'mujer' para desencadenar una cadena de equivalencias metafóricas que abarcara lo subordinado y lo reprimido, lo silenciado y lo marginado, lo periférico y lo limítrofe. Al instalar una reflexión crítica sobre mujeres, sexualidad, género y escritura que reinsertó la tensión entre identidad y diferencia(s) en un campo de antagonismos múltiples, el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana le dio visibilidad y legibilidad a las voces de las mujeres escritoras y pensadoras, generando un nuevo campo de circulación (tal como ocurrió gracias a la creación de la Editorial Cuarto Propio, dirigida por Marisol Vera desde 1984) para sus producciones literarias y ensayísticas.

Desde el pensamiento, el arte y la escritura con sus innumerables combinaciones de género(s), los interminables años de la dictadura militar me/nos significaron diversificar las estratagemas para elaborar una política de los espacios que nos



permitiera infiltrarnos en territorio enemigo, traspasando los umbrales entre *vigilancia* y *riesgo* sin nunca abandonar el riguroso y fervoroso trabajo de cuestionar los aparatajes de poder reinventando los códigos que estructuran la materia de la experiencia.

---

**Nelly Richard** nació en Francia en 1948 y reside en Chile desde 1970. Le dio forma teórica a la Escena de Avanzada, reconocida internacionalmente como principal referente experimental del arte de resistencia a la dictadura militar en las décadas del setenta y ochenta. Fue fundadora de la Revista de crítica cultural (1990-2008) y dirigió el Magíster en Estudios Culturales de la Universidad ARCIS en Santiago, Chile (2006-2013). Entre sus publicaciones más importantes se encuentran *Márgenes e Instituciones* (1986), *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (1998), *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (2007), y *Feminismo, género y diferencia(s)* (2008).

<https://orcid.org/0000-0002-9007-9423>

[nrichardv@gmail.com](mailto:nrichardv@gmail.com)