

ROTURAS, MEMORIA Y DISCONTINUIDADES (En homenaje a W. Benjamin)

Reinventar la memoria

De todo el repertorio simbólico de la historia chilena de estos años, la figura de la memoria ha sido la más fuertemente dramatizada por la tensión irresuelta entre *recuerdo* y *olvido* -entre latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y restitución- ya que el tema de la violación a los derechos humanos ha puesto en filigrana de toda la narración chilena del cuerpo nacional la imagen de sus restos sin hallar, sin sepultar. La falta de sepultura es la imagen -*sin recubrir*- del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese sentido en una versión inacabada, transicional (1). Pero es también la condición metafórica de una temporalidad *no sellada*: inconclusa, abierta entonces a ser reexplorada en muchas nuevas direcciones por una memoria nuestra cada vez más activa y desconforme.

En el desmembrado paisaje del Chile post-golpe, han sido tres los motivos que llevaron la memoria a faccionar -compulsivamente- roturas, enlaces y discontinuidades. Primero, la amenaza de su *pérdida* cuando la toma de poder de 1973 seccionó y mutiló el pasado anterior al corte fundacional del régimen militar. Segundo, la tarea de su *recuperación* cuando el país fue recobrando vínculos de pertenencia social a su tradición democrática. Y tercero, el desafío de su *pacificación* cuando una comunidad dividida por el trauma de la violencia homicida busca reunificarse en el escenario postdictatorial, suturando los bordes de la herida que separan el castigar del perdonar.

Pero no habría que resumir la historia de la memoria chilena de estos años a una secuencia lineal y progresiva de gestos armoniosamente convergentes hacia un solo y mismo resultado: el de devolverle *un* sentido («su» único y

verdadero sentido) al corpus histórico-nacional desintegrado por los quiebres de la tradición. Semi-ocultos en la trama que urde la historia más residual de estos quiebres, se esconden los hilos aún clandestinos de muchas otras memorias artísticas y culturales que se rebelaron contra el determinismo ideológico de las racionalidades unificadas por verdades finales y totales. Si algo debe quedarnos como lección del reaprendizaje de la memoria que cuerpos y lenguajes debieron practicar en el Chile de la desmemoria, es saber que el pasado no es un tiempo irreversiblemente detenido y congelado en recuerdo bajo el modo del *ya fue* que condena la memoria a cumplir la orden de reestablecer servilmente su memoriosa continuidad. El pasado es un campo de citas atravesado tanto por la continuidad (las formas de suponer o imponer una idea de sucesión) como por las discontinuidades: por los cortes que interrumpen la dependencia de esa sucesión a una cronología predeterminada. Sólo hace falta que ciertos trances críticos desaten esa reformulación heterodoxa para que las memorias trabadas por la historia desaten sus nudos de temporalidades en discordia.

La dramatización de la memoria se juega hoy en la escena de la contingencia política, pero también se jugó en el escenario de aquellas obras de la cultura chilena que -bajo la dictadura- memorizaron la desposesión a través de un alfabeto de la sobrevivencia: un alfabeto de huellas a reciclar mediante precarias economías del trozo y de la traza.

Esas obras fabricaron varias técnicas de reinención de la memoria a la sombra de una historia de violentaciones y forcejeos. En casi todas ellas, y no por casualidad, resuena el eco de significaciones derivadas de la deriva benjaminiana. No es que tales obras les respondieran a los textos de Walter Benjamin, siguiendo correspondencias ordenadas por la erudición de traspasos bibliográficos. Desde ya, Benjamin nunca fue parte del corpus de referencias teóricas manejado dentro de la Universidad chilena por la crítica literaria de izquierda que lo podría haber acogido: «su marxismo atípico, más de andamio que de trama, su pen-

samiento ajeno a las construcciones globalizantes, a la linealidad ideológica, más bien dado a la inserción de residuos culturales, de capas de sentido ocultas en los rincones o en los márgenes de los textos, no eran tal vez los más pertinentes para una crítica enfrentada al acoso de una emergencia social y política que exigía fórmulas de análisis menos oblicuas» (2). Pero esto no quiere decir que el pensamiento de Benjamin no haya ejercido una real fuerza de intervención crítica en el medio cultural chileno. Quiere decir más bien que la productividad de esa fuerza se desplegó en las afueras del recinto universitario, y que no fue canalizada por la vía de una enseñanza constituida sino que más bien fluyó dispersa y heterogéneamente, tal como lo proponía el mismo Benjamin, al manifestar que «lo decisivo no es la prosecución de conocimiento a conocimiento, sino el salto en cada uno de ellos. El salto es la marca imperceptible que los distingue de las mercaderías en serie elaboradas según un patrón» (3).

Las obras chilenas entraron en connivencia con los textos de W. Benjamin saltándose muchas veces los relevos del saber universitario, entrelazando sus claroscuros sin pasar por la mediación académica de una cadena de pensamiento formalmente diseñada. Lo hicieron más bien inspiradas por ciertas alianzas de parentescos que se acordaban secretamente, sin órdenes de programas ni métodos. Una mezcla de azares y necesidades terminó haciendo productivas varias referencias benjaminianas, pasando por «las combinaciones, las permutaciones, las utilizaciones» de conceptos cuya pertinencia y validez «no son nunca interiores, sino que dependen de las conexiones con tal o cual exterior» (4), tal como lo señalan Deleuze-Guattari en su defensa de la *experimentalidad* del sentido.

Más que averiguar filiaciones teórico-conceptuales deudoras de alguna matriz de conocimiento, vale la pena dejarse sorprender por el itinerario de referencias semideshilvanadas que grabaron a Benjamin en las historias chilenas de la memoria y de sus tachaduras. Y vale la pena también preguntarse: «¿A qué regresa Benjamin, aquel berlinés de

entreguerras, en el tren de una estación vacía, para descender sobre un neblinoso andén tan próximo a nosotros?» (5).

Lo que sigue intenta reunir algunos de los hilos sueltos que tejen una lectura benjaminiana de las memorias entrecortadas y sobresaltadas de algunas prácticas culturales de nuestra historia de estos últimos años.

Las estrategias de lo refractario

Es cruzándose con el recuerdo de la voluntad benjaminiana de forjar «conceptos inútiles para los fines del fascismo» (6) que surgió la primera hipótesis chilena -en tiempos de la dictadura- de «un arte refractario», en ambos sentidos de la palabra: el de «una negación tenaz» y también el de «una desviación respecto de un curso anterior» (7). Refiriéndose a la primera etapa de la producción artística post-golpe (y tomando, como ejemplos, obras de Enrique Lihn, Raul Zurita, Eugenio Dittborn, Roser Bru, etc.), Adriana Valdés señalaba cómo ciertas obras «estaban hechas para ser inasimilables por cualquier sistema cultural «oficial»»: eran obras que planteaban algo no aprovechable ni recuperable por la lógica totalitaria, algo inservible que no entraba «en el sistema de intercambio, en la economía, en la circulación dentro de ese sistema, ni aún bajo la especie de signos explícitos de disidencia» (8).

Haber formulado significados meramente *contrarios* al punto de vista del dominador sin atentar contra el orden de su gramática de la significación, era mantenerse inscrito en la misma linealidad dualista de una construcción maniquea del sentido. Era invertir la simetría de lo representado, sin llegar a cuestionar su topología de la representación. Es cierto que la tendencia predominante del arte contestatario chileno movilizado por la izquierda tradicional buscaba sobre todo vengarse de la ofensa dictatorial tramando -en su simétrico reverso- una épica de la resistencia que fuera el negativo de la toma oficial. Pero en los costados de ese arte heroico y monumental, batallaron nuevas construcciones de obras que no quisieron atender la

mera contingencia figurativa del «No» sin a la vez traspasar su reclamo a todo el régimen de discursividad que había convertido la rigidez dicotómica del *si/no* en un nuevo reducto carcelario.

El límite a plantear y defender entre lo funcional al sistema de categorizaciones dominantes y lo disfuncional a su economía político-discursiva, se trazó en Chile como ruptura conceptual y semántica. La ruptura nació del desafío de tener que darles nombre a fracciones de experiencia que ya no eran verbalizables en el idioma que sobrevivió a la catástrofe de sentido. Por un lado, estaba la lengua de la impostura hablada por el poder oficial. Por otro lado, estaban el molde ideológico del arte militante de la cultura partidaria y el discurso de las ciencias sociales cuyo formato de investigación buscaba encuadrar las poéticas de la crisis en el marco explicativo de un racionalismo demasiado ajeno a la remecida de los sentidos desatada por el trance referencial. Ninguno de esos dos lenguajes era lo bastante sensible a las conmociones de signos que habían estremecido la máquina de representación social.

La ruptura semántica y conceptual a la que apelaba Benjamin en su mención de un arte refractario (de un arte de la negación y de la desviación) se diseñó -en Chile- para escapar del autoritarismo militar y de las ordenanzas de la censura administrada de la cultura oficial, pero también para fugarse de ciertos reduccionismos ideológicos (los de la política ortodoxa) y técnicos (los de la sociología de la cultura opositora). Se trataba, para las obras más audaces y desafiantes del período, de romper la conformidad de lecturas domesticadas por los lugares comunes del rito institucional, de las tradiciones hegemónicas, del credo militante, de los saberes oficiales y de sus jerarquías disciplinarias, del mercado cultural, etc. Hacía falta reinventar «un lector indómito, irreductible, des-gregarizado»: un lector enfrentado a signos «comunicables pero nunca demasiado procesables» (9), a signos que guardaran en su interior una memoria lingüística de los choques nacidos de tantas desarmaduras de sentido. Son estos choques los que armaron

resistencia y sublevamiento en el interior de la palabra, generando una memoria del trauma solidaria de los accidentes y contrahechuras de su grafía de palabra dañada.

Recordar hoy esa palabra como zona de tirantez y desgarros es una manera de no dejarse engañar por la consigna de la transparencia que, en nombre del realismo instrumental del consenso y de su lógica socio-comunicativa, trata de limar toda aspereza de la superficie demasiado pulida y educada de los signos del acuerdo. Rehabilitar esa palabra como campo de fuerzas plurales y divergentes sirve para abrirla a una multiplicidad de puntos de vista cuyas contradicciones no deben permanecer silenciadas por la voluntad de hoy de disolver toda opacidad, de eliminar todo cuerpo extraño que amenace con enturbiar la visión de una historia cultural falsamente reconciliada consigo misma.

El cuerpo extraño que debemos mantener flotante como recuerdo híbrido es aquel compuesto por «jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos» que nos hablan todos ellos -mezcladamente- de la «infección de la memoria» que nos contagió a través de «una honda crisis del lenguaje, una desarticulación de todas las ideologías» (10). Es la *impureza* de ese recuerdo la que merece ser productivizada a favor de un ejercicio de la memoria no linealmente restitutivo de una historia única, puesto que todo lo historiable ha sido irremediabilmente contaminado por la sospecha que pesa sobre cada acto de representar una totalidad de sentido. Una sospecha activada por aquellas prácticas estéticas que sometieron a intensa revisión crítica las mediaciones simbólicas y discursivas de las categorías del pensamiento cultural. Prácticas reagrupadas por el programa artístico y literario de lo que Eugenia Brito llamó «una nueva escena de la escritura»: una escena que, «con una fuerza mucho más potente que la de los períodos anteriores» (11), reconceptualizó «la muerte del sentido, la pérdida cultural del yo, la sutura apenas regenerada de los vacíos entre espacios, ritmos y cadencias en los

que un significante va a reemplazar a otro hasta llegar al desfallecimiento de la última letra» (12).

La delación fotográfica

En un texto sobre el arte chileno llamado «Parpadeo y Piedad». Pablo Oyarzún señala cómo «hacia 1977 se instaló en el centro de los debates que se desplegaron sobre y desde las actividades de vanguardia, la cuestión de la fotografía» (13).

El debate de aquellos años sobre la cuestión fotográfica incorporaba varios niveles de reflexión, aunque las peleas grupales del medio artístico chileno hicieron prevalecer la dimensión más polémica de una exacerbada controversia: la que retomaba los argumentos que la lectura de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936) hacía repercutir como armas en la guerra de posiciones librada en torno al desafío de la «*politización del arte*» (Benjamin), y que tendía a privilegiar -en respuesta a tal desafío- la objetividad documental de la fotografía (garantía testimonial, realismo denunciante) por sobre las transposiciones imaginarias y las recreaciones estilísticas de la pintura que resultaba demasiado evocativa. Ciertos aspectos de la polémica en cuestión sugerían que la incorporación al arte de las tecnologías visuales de reproducción masiva condenaba el valor «cultural» de la pintura depositado en su aura (contemplación, recogimiento, misterio, eternidad, etc.), y que la artesanía del cuadro (el culto al talento individual cultivado por la manualidad del oficio) se había tornado obsoleta por la modernidad técnica de la fotografía que relegaba la pintura a una pre-industria de la imagen. Pero una parte del arte chileno post-golpe levantó además una suerte de reclamo ético contra el subjetivismo estetizante de la pintura acusada de pertenecer «al ámbito de lo subjetivo, de la expresión individual, del egoísmo» desde donde la privacidad del oficio pictórico sonaba cómplice del «acto del ocultamiento de determinados hechos» públi-

cos que -por contrario- la cámara denunciaba al ser un instrumento visual que seguía no teniendo rival «para mostrar al hombre en la catástrofe» (14).

Sin embargo, las obras de mayor densidad reflexiva eran aquellas que llevaron documentación fotográfica y representación pictórica a alternar y cotejar sus lenguajes crítico-visuales en el interior de la misma imagen, referidos ambos al *desmenuzamiento de la identidad* en el escenario de lo que W. Benjamin llamaba «la última trinchera del rostro humano»: la trinchera del «yo» que -en el paso del retrato pintado al retrato fotográfico- estaba trocando lo único por lo múltiple, lo original por lo repetido, lo auténtico por lo convencional, lo motivado por lo arbitrario.

Ciertos críticos (Ronald Kay, Enrique Lihn, Adriana Valdés entre otros) y ciertos artistas (muy en especial, Eugenio Dittborn) investigaron la situación del rostro humano fotografiado por la máquina de reproducción visual, hasta lograr extraer de ella la clave analítica y metafórica del tramaje coercitivo que señalaba los procedimientos de *detención* y *captura* de la identidad fotográfica: la prisión del encuadre, la camisa de fuerza de la pose, la sentencia del montaje, la condena del pie de foto, etc. Detención y captura de la imagen cuyas retóricas aprisionadoras subrayaban, por analogía de procedimientos, el control represivo que afectaba diariamente los cuerpos sometidos a los métodos de la violencia militar. La foto de identidad hablaba sustitutivamente de las sustituciones-destituciones de identidad: de los chantajes y de las manipulaciones de roles que ejerce el orden social sobre quienes son obligados a *identificarse* con sus matrices de identificación. La conversión del sujeto individual en «lugar común» de la masificación técnica debido al estereotipo de la pose, la desindividualización del sujeto individual seriado por la genericidad del retrato colectivo que archiva el Gabinete de Identificación, evidenciaban el fundamento regulador y clasificador del sistema que ejerce su poder institucional apoderándose *técnicamente* de «la identidad identificada por la máquina de estereotipar» (Lihn). Hablar de fotos de identidad era ha-

blar de los moldes y calces identificatorios que garantizan la reproductibilidad del orden, normando la pose. Era delatar la convención social que rige la identidad basada en un retrato-tipo como modelo de integración disciplinaria. Pero era sobre todo convertir la *identidad fichada* del retrato en *ficha técnica* de los medios que arman las represiones de identidad, para que las víctimas del orden represivo pudieran descifrar sus mediaciones de signos ocultas en cada tentativa de borrar los medios físicos y simbólicos del atropello.

Cuando los familiares de los detenidos-desaparecidos chilenos salieron a la calle exhibiendo el retrato fotográfico de los ausentes, le reclamaban a la Ley desde el conocimiento de causa que esa foto ampliada -una foto carné-testimoniaba de la primera estigmatización de la identidad cometida por el aparato fotográfico: el sacrificio de lo individual vaciado al molde de lo público (15). Cuando el artista chileno E. Dittborn acumuló un sin número de fotos anónimas, y por lo tanto, doblemente desindividualizadas, bajo el título «Fosa Común» en una obra de 1977, su obra graficaba un trazo de unión solidaria con los familiares de detenidos-desaparecidos al decirles que sabía de las confiscaciones de identidad practicadas desde el Estado y al hacer saber de la impunidad de su dispositivo que borraba la traza del des-trozo en ausencia de nombres y firmas. La obra de Dittborn armaba la semejanza entre los retratos abandonados en la vitrina fotográfica y los cuerpos tirados por la máquina de desidentidad (tortura + anonimato) en los cementerios clandestinos. Estas fueron dos de las situaciones chilenas en las que el retrato pasó a ser la imagen de una delación fotográfica: la de la foto como «lugar del crimen» en la que, según Benjamin, debe el artista «descubrir la culpa ... y señalar el culpable» (16), rastreando las huellas técnicas de la maquinación visual orquestada por el aparato serializador que dicta la sentencia colectiva.

Cuando E. Dittborn sigue -en su producción de hoy-desenterrando la noticia sepultada en viejas fotografías

para hacerla viajar por todas partes (17), el artista logra que salte a la vista una nueva solidaridad con los detenidos-desaparecidos a través del problema de los cuerpos como *trayecto* y *circulación*: «E. Dittborn repone a circular la imagen de sujetos condenados al olvido» para mostrarnos cómo «el Estado chileno intenta(ba) sacar de circulación a determinados sujetos para condenarlos al olvido» (18), y mostrarnos también como dicho recuerdo está en vía de sucumbir al olvido porque la consigna democrática de mirar hacia adelante (de apartar la mirada de los conflictos del pasado) hace nuevamente desaparecer las imágenes de los desaparecidos en la tumba de la inactualidad. Contra la muerte por sustracción de los detenidos-desaparecidos que tomó la forma de una retirada de circulación, Dittborn rehace circular la imagen de estos cuerpos como noticia y lo hace cuando Chile ha dejado de ser noticia en el mercado ideológico de la cultura solidaria internacional porque la normalización democrática banalizó las tensiones que le servían de emblema contestatario al arte chileno antidictatorial. Entre otras cosas, la obra de Dittborn hace circular el problema de la visibilidad y legibilidad de las representaciones de la memoria como zona de emergencia de las relaciones entre ocultamiento y desocultamiento negociadas por ciertas prioridades de lectura que ordenan la selección de lo representable y de lo subrepresentado.

El reviente de la trama en la obra de Dittborn es el recurso expresivo que arma la metáfora visual (serigráfica) de cómo el detalle, ampliado más allá de los límites que garantizan la nitidez de su percepción como parte de un todo, hace explotar el tema de la memoria: de su *acumulación-dispersión*, de su *saturación-desintegración*. La explosión del recuerdo (fracción, detalle) revienta el calce de la memoria y mueve los límites de definición de las representaciones culturales que las hacen reconocibles en función de una composición de repertorio socialmente aceptada.

Pero la obra de Dittborn construye además otra alegoría benjaminiana de la memoria como *traza* y *reinscripción*. Su rescate de la noticia (la revista en desuso como fosa y

exhumación) pone la imagen de lo desenterrado -el cadáver de la dictadura- a funcionar en una nueva constelación significativa de muchas otras identidades sumergidas o naufragadas (mujeres, indígenas, delincuentes, enfermos mentales) que intercambian con ella sus ruinas existenciales, sus vestigios de representación. La obra arma una configuración de subidentidades que desideologiza el retrato de la Víctima de la Dictadura movilizándolo su imagen fuera de los catálogos oficiales, juntándola -en asociaciones inéditas- con más fragmentos dispersos y restos (aún) sin encontrar de derrumbes y hundimientos varios que hablan de subjetividades residuales y de códigos a la deriva.

Mentes extraviadas en distintas regiones de la biografía humana (la infancia, la vejez) o de la patología social (la locura, la delincuencia) y cuerpos flotantes por distintas latitudes de las vidas en extinción (de los aborígenes de Tierra del Fuego a la momia del Cerro del Plomo pasando por los detenidos-desaparecidos de la dictadura), van armando un gran retrato colectivo con muchas piezas de identidad desensambladas: un retrato genealógico en el que lo *no sincrónico* (distintas temporalidades sociales e históricas separadas por abismos de distancia), lo *descalificado* (lo menor, lo subalterno) y lo *heterogéneo* (lo no idéntico, lo desuniforme) nos van señalando que la única identidad sobreviviente del Chile de la dictadura posible de ser hoy reconstruida es aquella identidad que enlaza -suspensivamente- arcaísmos y modernidad, fuerzas vitales y colapsos de sentido, memorias y destiempos.

Memoria y discontinuidad

El paisaje del Chile post-golpe acusó la dislocación del horizonte referencial que el pasado y la tradición habían trazado como línea de continuidad histórica. Hipersensibilizadas al efecto de los cortes por la marca fraccionadora y dispersiva de esa rotura de horizontes, muchas prácticas buscaron reponerse del quiebre de lenguajes zurciendo códigos para mantener viva la ilusión de que historia y tra-

dición eran continuidades rearmables, pese a la brusquedad de la interrupción. Esa tendencia rehistorizadora de un pasado depositario de los valores de identidad nacional y popular que debían ser rescatados y protegidos como lazos de integración comunitaria, caracterizó varias manifestaciones chilenas de la cultura solidaria y militante que seguía comprometida con los referentes ideológicos de la izquierda clásica. Esas manifestaciones se dedicaron a la sutura y reparación de una continuidad rota mediante enlaces expresivos con la tradición destinados a *refamiliarizar* el destinatario del arte con su legado cultural, para remediar así los efectos de *extrañamiento* causadas por el traumático surgimiento de lo desfigurado y de lo irreconocible en el campo de visión histórica de la dictadura. Sobre todo en el teatro, las obras de mayor repercusión cultural (tomando al grupo Ictus como paradigma) defendieron la necesidad de resguardar la historicidad de un patrimonio cultural amenazado por la desintegración, enfatizando el carácter de «rito» de la obra a través del cual «los espectadores se reconocen como parte de una comunidad de valores, experiencias históricas, universos simbólicos compartidos e identidades sociales consensualmente reconocidas» (19).

Ese «pensamiento histórico, saturado de experiencia» (20) que recurría a la ejemplariedad del pasado como reserva valórica de una identidad nacional transmitida por los lenguajes de la tradición, no constituyó la única alternativa de respuesta a la crisis de referencias y significaciones que había desmantelado el universo cultural. También surgió lo que Rodrigo Cánovas llamó -a propósito de la literatura de Enrique Lihn- «el pensamiento satírico» (21): un pensamiento que critica «de un modo desenfadado los órdenes culturales» poniendo en ejercicio «un discurso de la reflexividad, atento a su programación, autoparódico» (22). Ese discurso -«que pone en cuestión el acto mismo de conceptualizar cualquier cosa a través del lenguaje» (23)- marcaba la tendencia que reagrupó las obras más fuertemente destructivas surgidas bajo el período autoritario: aquellas obras que, más acá y más allá de la bandera protestataria-denun-

ciante, supieron rediagramar utopías críticas que alzaron sus precisos y preciosos vocabularios rebeldes a los discursos totalizantes del pensamiento ideológico.

Estos vocabularios insurgentes encontraron en la memoria el primer territorio a reconquistar, pero no procedieron a dicha reconquista siguiendo el gesto de quienes simbolizaban el pasado en monumentos historicistas a la continuidad, como plenum de sentido y horizonte trascendental de verdades a recobrar en nombre de las víctimas aún confiadas en los desenlaces redentores. Frente al engaño oficial de un pasado tergiversado por el fraude histórico de la toma de poder y frente a la nostalgia del otro pasado sublimado -en su reverso- por el continuismo del discurso ideológico, fueron varias las obras que buscaron deslegitimar las tradiciones del Pasado usando el subterfugio de denunciar -parodiándolo- lo que cada disciplina había ritualizado como herencia y patrimonio de lenguaje y convenciones. En la plástica, las Revisiones del arte chileno de Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano y Gonzalo Díaz (24) intervinieron el legado académico de la tradición pictórica nacional como primer subsistema de falsedades y falsificaciones a cuestionar y reformular. Las obras de estos tres artistas chilenos descompaginaron la secuencia histórico-nacional de la tradición del arte oficial al intervenirla con las *memorias-en-negativo* que su pasado canónico había censurado y reprimido. Memorias asociadas a los registros subalternos de lo doméstico y de lo popular, de lo urbano, de lo femenino y de lo biográfico-erótico, entraron de contrabando en el área de representación de la cultura superior para rebatir las jerarquías de raza, clase y sexo, que fijaban la escala de distinciones y privilegios consagradas por el arte tradicional.

La poesía y la narrativa chilena del mismo período se encargaron también de escindir las narraciones hegemónicas, de fisurarlas con palabras hostiles a la consigna de una verdad oficial. Esta consigna se vió amenazada cuando la llenaron de dudas «los puntos suspensivos, las repeticiones, los intersticios por donde el significante deja ver sus faltas,

sus carencias» (25), y también sus vacíos de argumentación. «La Tirana» de Diego Maquieira (1983) violenta el molde de la lengua española de la Conquista con una mezcla orgiástica de idiomas contrarios que la asaltan desde abajo, por debajo: el español de la tradición que forma la memoria culta y religiosa de la sociedad latinoamericana es transgredida por la «ordinariedad feroz» (Maquieira) de citas cuya alteridad disonante festeja la lucha de textualidades que desgarran el referente de la lengua-madre. «Este» de Gonzalo Muñoz (1983) recurre a la figura de la disjunción para escenificar la memoria del relato de la Historia como memoria rota en sus enlaces, dispersa en sus fragmentos, múltiple y contradictoria en sus series: memoria sólo posible de ser recreada mediante un coro disparejo de voces híbridadas en el que orígenes y pasados escapan a la jerarquía fundacional de la palabra única. «Por la Patria» de Diamela Eltit (1986) llena la narración de subrelatos contradictorios que se desmienten unos a otros para activar la sospecha en torno al monólogo de la historia central, entrecruzando sus pistas narrativas hasta frustrar toda síntesis recapituladora y desviar la recta historicista de los desenlaces programados.

Todas esas obras ilustraban la idea benjaminiana que «la continuidad de la historia es la de los opresores» mientras «la historia de los oprimidos es una discontinuidad»: una sucesión inconclusa de fragmentos sueltos desamarrados por los cortes de sentido y que erran sin la garantía de una conexión segura ni de un final certero. Para estas obras, tanto el acto de recordar (de practicar la memoria histórica) como el acto de interpretar (de ensayar fórmulas de comprensión de la realidad) implicaban confrontar entre sí sucesos y narraciones, para abrir el relato de la experiencia y la experiencia del relato a lecturas discontinuas y multicruzadas que denunciaran la trampa de las racionalizaciones basadas en verdades completas y en razones absolutas. Sólo una precaria narrativa del *residuo* fue capaz de escenificar la descomposición de las perspectivas generales, de las visiones centradas, de los cuadros enteros: una na-

rrativa que sólo «deja oír restos de lenguajes, retazos de signos» (26), juntando hilos corridos y palabras a maltraer.

La crítica benjaminiana de la Historia como linealidad homogénea y direccionalidad unívoca repercutió en aquellas imágenes de la cultura chilena post-golpe que acentuaban «la negatividad, la discontinuidad, el rechazo y el choque» (27). Esa crítica a las totalizaciones monológicas hecha desde constelaciones plurales de significaciones dispersas era la única que podía entrar en complicidad de estilos con los imaginarios sociales desintegrados por las roturas de cadena del macro-sintagma histórico.

Estéticas del desecho

La crítica antihistoricista de Benjamin era una crítica a la monumentalidad heroica de las Verdades mayúsculas, realizada por él desde el fino detalle de los acontecimientos pequeños que desmenuzan las significaciones que los cronistas de la historicidad trascendente suelen mirar como si fueran materiales de desecho. Amante de las porciones y fracciones de experiencia que relatan el Todo no desde el saber confiado en su plenitud sino desde la palabra quebradiza de su des-integridad, W. Benjamin se hubiera reconocido en las geografías del fragmento que trazaron ciertas voces chilenas multiplicadas en torno a las grietas del sujeto monológico de la *autoría/autoridad* de la tradición oficial y del *autoritarismo* de la cultura militar.

Sabemos que «el testimonio popular latinoamericano (...) surge en circunstancias en que la vida ha sufrido cambios irreversibles y está en vías de *reconstrucción*. Y es, precisamente, la modalidad testimonial uno de los vehículos privilegiados de esa *reconstrucción*» de vida (28) por su capacidad de modular nuevas formas de expresión y construcción locales de las subjetividades en crisis. De hecho, el Chile de la dictadura hizo del testimonio un formato privilegiado que «les daba voz a los sin voz» textualizando historias de vida y narraciones biográficas situadas en los márgenes de las visiones constituidas e instituidas por los

relatos maestros de la ciencia social y de la política. El testimonio -como instancia subjetivada de «conocimiento desmitificador de la «totalidad»» (29)- plantea una captación *situada* de lo real (relativa, parcial) que corrige la mirada totalizante del enfoque macrosocial. Pero pese a esa parcialización y a esa relativización del habla testimonial que buscan rebatir la ficción universal del sujeto absoluto, los exponentes del testimonio que acapararon la atención de la sociología chilena en el período de reconstrucción de la memoria y de la identidad nacionales, seguían retratando personajes (la víctima política, la mujer, el indígena, etc.) cuya marginalidad y opresión simbolizan la representación de una conciencia nacional sustentada en el paradigma comunitario de la denuncia, por muy resquebrajado que fuera su punto de vista enunciativo.

Sin embargo, en las orillas más deshilachadas de la trama ético-narrativa del género testimonial valorizado por la sociología chilena como *documento* (es decir, como prueba y enseñanza), surgieron otras experimentaciones que se deslizaban fuera del imperativo concientizador de la narración de vida cifrado en «el rescate de las voces populares, de la sintaxis y cosmovisión de los oprimidos» a través de «una mirada que intenta construir «una verdad» desde la perspectiva de los protagonistas más marginales de la historia» (30). Situadas en la periferia de esa «verdad» ya catalogada y recuperada por la sociología de la marginalidad, las nuevas estéticas del testimonio no buscaron rellenar los huecos de identidad con palabras de consuelo. Prefirieron desnudar -en esos huecos- la falta de todo, la carencia, y reestetizar esa carencia como *des-figuración* del todo a través de «figuras en abismo vaciadas de toda interioridad» (31) que ya no alcanzaban el peso confirmativo de una referencialidad valórica que sirviera, amparadoramente, de guía de conciencia social. El vagabundo urbano del «Padre Mío» de Diamela Eltit (1989) y los travestis prostitutos de «La Manzana de Adán» de Claudia Donoso y Paz Errázuriz (1990) (32) corporizaron el registro de la *des-identidad* a través de un frenético montaje de voces entrecortadas y

maquilladas en las que locura y privación se abigarraban de estilos -se recargaban de ornamentos- para vengarse de la condena nacional a la miseria del sinsentido. Cuerpos sin residencia ni pertenencias, sujetos sin interioridades ni contenidos (desposeídos de la esencia de una identidad-propiedad) configuraban «presencias armadas en la pura apariencia, siguiendo un complejo y desgarrado orden cosmético» que dejaba «entrever significaciones múltiples, desde la multiplicidad de aditivos que componían la violenta exterioridad a la que se habían reducido» (33). Esa «violenta exterioridad» era la del mapa suburbano en cuyas fronteras de tráfico y clandestinajes se juntaban los habitantes de «las zonas de dolor, de crimen, de locura, de venta sexual: hospitales, hospicios, asilos, cárceles y próstibulos; las plazas, las fuentes de soda y los baños públicos; las carreteras de entrada y salida a la ciudad y los sitios eriazos» (34) que -como áreas de delitos e infracciones- armaron el reviente escenográfico de una loca compulsión por los bordes. La falta de propiedad e identidad de esos sujetos extremadamente variables y móviles en sus cambios de «residencia, nombre, ropaje, sexo» y habla (35) ponía el acento en *mutanzas de identidad* y en *transferencias de géneros* que desestabilizaron la función del testimonio entendido como vector colectivo de representación identitaria. A diferencia de lo que ocurría con el contenidismo existencial de la ideología del testimonio propagandeadada por la sociología alternativa, «El Padre Mío» de D. Eltit deliraba con «la apariencia y la exterioridad» como faccionamiento cosmético de una maquinaria barroca que saturaba los signos de formas y texturas abigarradas.

Los hablas encontrados (basureros) de los sujetos que divagaban en las afueras de la cartografía ciudadana fueron experimentando sofisticados cortes y montajes que daban cuenta de lo «colectivo» no como *masa*, sino como *flujo* a seccionar y reensamblar en nuevas conexiones de intensidades. Apariencias lujosamente recargadas por la técnica del suplemento estético configuraron estas identidades-simulacro que adornaban el castigo chileno de la falta con la

superabundancia del exceso, y que exhibieron el rebuscamiento sígnico de las metáforas del deterioro incrustando sus brillos en el sintagma de la pobreza. El derroche exhibicionista de estas cosméticas del deseo no podía sino tener la marca de una perversión estética para los creyentes en la moral del testimonio y en su referencialismo social de la denuncia política. La lógica explicativa y verificativa de su marco sociologista se encontró fuertemente convulsionado por los espasmos de identidad desatados en su interior por trabajos como el de D. Eltit en literatura y de P. Errázuriz en fotografía; trabajos que incursionaron -y que siguen incursionando- en las orillas de la desrazón y del sinsentido (de lo sancionado como «locura» por la normativa social) para desplegar el tembloroso síntoma de la precariedad en toda su extensión metafórica.

La «reacentuación de los géneros» de la que hablaba Bakhtine se formalizó en estas obras chilenas como de-generación torcida del género (discursivo y sexual). El testimonio ya se había encargado de cuestionar las jerarquizaciones de géneros defendidas por la tradición canónica de la literatura instituída. Pero le tocaba ahora a su lenguaje documentalizador el turno de transfigurarse bajo el efecto de esas voces maquilladas de autoras chilenas. Voces *retocadas* que hiperficcionalizaron la «verdad» representacional del testimonio mediante torsiones y contorsiones genérico-sexuales (la femineidad, el travestismo), sometiendo así a chantaje y extorsión el patrón militarista y patriarcalista de la identidad dominante y su masculinidad reglamentaria.

«Al enfocar la fragmentariedad de la experiencia y al dejar de lado el impulso a totalizar» (36), el género «testimonio» ya había puesto en cuestión el monologismo de la voz de autor que interpreta la narración social desde un conocimiento superior apoyado en macro-unidades de significación. Pero ésto no bastaba. La dictadura chilena empujó la fragmentariedad del testimonio hacia extremos de creatividad en los que maniobras estilísticas, subterfugios técnicos y artificios ficcionales, perfeccionaron la sub-ver-

sión del género para darle merecida elocuencia al yo «inesencial, desechable» que recogía Benjamin: jirón de identidad, residuo narrativo, desecho lexical, basura tecnológica, errata sexual y falla de géneros.

Reinventar la memoria, hoy

Dar vuelta la hoja, cerrar el capítulo: éstas son algunas de las imágenes que rodean hoy el tema del pasado de la dictadura (la violación a los derechos humanos) con sus figuras de la memoria como libro, como narración y archivo. La referencia al libro retiene la metáfora del volumen de escritos en el que se depositan sentidos ordenados para consultas futuras. Pero el orden de estos sentidos puede verse alterado y descompuesto cuando relato y narración ponen en marcha formas inéditas de recombinar tiempos y secuencias, de alternar pausas y vueltas atrás, de anticipar finales y de saltar comienzos, mediante un trabajo de lectura que no acepta ser tan modélicamente subordinado a la cronología de un transcurso lineal. Esa cronología mantiene cautivo lo guardado como pasado, hasta que ciertas disjunturas temporales suelten los nexos de la continuidad programada. El presente pasa entonces a ser el nudo disjuntivo capaz de hacer que el recuerdo no sea una vuelta al pasado (una regresión que sepulta la historia en el nicho del ayer) sino un ir y venir por los recovecos de una memoria que no se detiene en puntos fijos, que transita por una multidireccionalidad crítica de alternativas no concertadas. De esto nos hablaba Gonzalo Díaz en su instalación «Lonquén 10 años» (1989) a través de las «oscuridades fragmentadas que hilvanamos para iluminar un hecho» o de «una distorsión que el arte apenas puede nombrar» (37). La masacre de Lonquén, «el *punctum* pestilente que aflora con porfía desde la ciénaga espesa del monótono discurso oficial», afloró entonces a luz y conocimiento públicos gracias a cómo la obra de G. Díaz supo «poner el dedo del arte en la llaga de la política» (38).

La vuelta chilena a la democracia armó una escenogra-

fía de discursos en torno al problema de la memoria en la que su figura es principalmente aludida como tensión entre olvidar (sepultar el pasado de los cuerpos sin sepultura: *recubrir*) y recordar (exhumar lo que tapa -vela- ese pasado: *descubrir*). Pero las vueltas de la memoria ocupan mecanismos mucho más retorcidos e imbricados que los consignados por esta dualidad de procedimientos contrarios. Una vez descartada «la igualación amnésica de la historia que es, entre otras cosas, una ofensa al presente» (39), queda por imaginar el trabajo de una memoria que no sea la memoria pasiva del recuerdo cosificado, sino una memoria-sujeto capaz de formular enlaces constructivos y productivos entre pasado y presente para hacer estallar el «tiempo-ahora» (Benjamin) retenido y comprimido en las partículas históricas de muchos recuerdos discrepantes y silenciados por las memorias oficiales. Ese trabajo del recuerdo ha sido motivo de reflexión para varias prácticas culturales del Chile postdictatorial, que lo abordan siguiendo diversos ritmos e inspiraciones. Se arman entre ellas ciertos contrapuntos estético-críticos que sugieren conflictos de representaciones en torno a la relación historia-memoria: es lo que ocurre, para tomar un ejemplo sacado del teatro, con dos obras que rastrean las sedimentaciones del mismo pasado de la dictadura y regrafican sus huellas en el presente de la transición democrática, pero que lo hacen desde dispositivos representacionales en litigios de procedimientos. Se trata de «La Muerte de la Doncella» de Ariel Dorfman (40) y del Teatro de la Memoria de Alfredo Castro (41).

En el caso de Dorfman, la problemática del rol de la memoria es articulada por motivos que recitan el libreto político de la sociedad chilena de la transición democrática. Acciones y personajes se establecen en conformidad y redundancia de lógicas con el repertorio de conflictos sancionado por el discurso oficial de la coyuntura política. El argumento teatral gira en torno a las mismas dualidades y oposiciones que han sido retorizadas por el temario de los derechos humanos: víctima/víctimaria, daño/reparación,

ofensa/perdón, etc. Ningún descalce enunciativo ni rotura significativa busca desorganizar la serie de figuraciones en la que historia y memoria son simbolizadas en concordancia de términos con el relato de la narración dominante. La obra protege el *orden* y la *composición* de los significados negociados -y consentidos- por la versión oficial del régimen de la transición democrática, manteniendo a salvo la jerarquía de ciertos referentes mayúsculos que permanecen indemnes, sin traza verbal de alteración ni deterioro. La garantía representacional del mensaje teatral es firmemente sostenida por la relación de equivalencia entre significante y significado mediante la cual la obra sigue vehiculando los ideogramas del realismo social y político de la coyuntura, sin exponerlos a mayores conflictos de verbalización.

Mientras tanto, Alfredo Castro elabora un «teatro de la memoria» en el que se habla una lengua triturada por la violencia de los choques y desconexiones que rompieron la secuencialidad de los nombres y de las cosas. El desagenciamiento sintáctico del discurso referencial frustra toda proyección identificatoria (a diferencia de lo que ocurre con Dorfman) y el eje dualista de lo negativo-positivo es subvertido por ambivalencias difusas, por oraciones truncas que desarman las convenciones ideológico-comunicativas del mensaje teatral con su errática despuntuación. La arqueología de la memoria del teatro de Castro entrechoca fracciones de conciencia yuxtapuestas en desorden sin que ningún sentido de la historia pueda descansar en un armado compositivo. El metanivel de inscripción-fijación del recuerdo como tópico de la memoria en el drama de la identidad es trastocado por la gesticulación disconexa de cuerpos y biografías en pedazos que han roto los enlaces de la sintagmática verbal para explorar -a tientas- los subsuelos de las formalizaciones discursivas de la representación social.

La prensa internacional ha conjeturado bastante sobre el relativo no éxito de la obra de Dorfman en Chile cuando se presentó en 1991 por primera vez, comparado con su

posterior éxito en Inglaterra y Estados Unidos (42). El comentario más generalizado fue que el público chileno no estaba preparado para recibir, elaborar y procesar, la carga traumática de ese recuerdo de la dictadura que la obra escenificaba. Pero el acto fallido de su recepción chilena podría suscitar otro tipo de comentarios.

¿Porqué no pensar que esta obra planeada fuera de Chile ha fallado aquí porque no incorporaba a su construcción -no tenía cómo hacerlo- una cierta fatiga producida entre nosotros por tantas ideologizaciones discursivas de la mirada del vencido como «dolorosa rectilinidad de triunfo y derrota» (Adorno) ?

Para torcer críticamente la linealidad ideológica de esa «mirada del vencido», hacía falta poder -tal como lo quería el mismo Adorno en su ensayo sobre Benjamin- «devolverse hacia lo que no fue incluido en semejante dinámica, quedando a medio camino -o sea, por así decir, hacia ese material de desecho y esos paisajes ciegos e imprecisos que escaparon al ojo de la dialéctica» (43). Paisajes ciegos e imprecisos que demandan una estética de trasluz para que sus formas adquieran el sentido indirecto de lo que se muestra de soslayo, de lo que circula por las estrechuras del recuerdo y se filtra por rendijas de consciencia a penas discernibles.

Superar la rígida dicotomía de valores y representaciones que aprisiona «la mirada del vencido» explorando formas más oblicuas, es parte de la tarea crítica que le incumbe al pensamiento postdictatorial, junto con la de resolver el conflicto entre asimilar (incorporar) o expulsar (rechazar) su pasado. Resolver críticamente este conflicto significa tanto evitar la nostalgia del Símbolo antidictatorial como resistir la empresa de desmemoria que busca reunificar la historia apaciguando a la fuerza sus fuerzas en disputa de sentido. Son las prácticas artísticas y culturales que trabajaron en reelaborar los significados más tortuosos de la memoria histórica, las mejor preparadas para intervenir en este conflictivo teatro del recuerdo reescenificando -con vueltas y rodeos- lo «quedado a medio camino»: secuencias

interrumpidas y fragmentos inconclusos que permanecen escondidos en las costuras de los exitosos discursos de reconstrucción, dobles y reversos que siguen desconfiando de las gloriosas terminaciones de la frase y de la fase acabadas.

Notas:

(1) Sobre el fino análisis de la figura del duelo en la memoria postdictatorial, consultar: Alberto Moreiras, «Postdictadura y reforma del pensamiento», *Revista de Crítica Cultural* N. 7 (Santiago-Noviembre de 1993).

(2) Leonidas Morales, «Walter Benjamin y la crítica literaria chilena» en *Sobre Walter Benjamin: vanguardias, historia, estética y literatura* (Buenos Aires-Alianza Editorial/Goethe Institute-1993), p. 217/218.

(3) Benjamin citado por Morales, op. cit. p. 221.

(4) Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Rizoma*, (Valencia-Pre-textos-1976), p. 60.

(5) Nicolás Casullo, «Walter Benjamin y la modernidad», *Revista de Crítica Cultural* N.4 (Santiago- Noviembre de 1991).

(6) Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos Interrumpidos I* (Madrid-Taurus-1973), p. 18.

(7) Adriana Valdés, «Señales de vida en un campo minado (la situación chilena y la hipótesis de un arte refractario)», fotocopia (Santiago, 1977).

(8) Ibid.

(9) Martin Hopenhayn, «¿ Que tienen contra los sociólogos ?» en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad* (Santiago-Docmento Flasco N.46- Enero 1987), p. 95.

(10) Diamela Eltit, *El Padre Mío* (Santiago-Francisco Zeghers Editor-1989), p. 17.

(11) Eugenia Brito, *Campós Minados* (Santiago-Cuarto Propio-1990), p. 7.

(12) Ibid. p. 20.

(13) Pablo Oyarzún, «Parpadeo y Piedad» en *Cirugía Plástica* (Berlín-NGBK-1989). p. 32.

(14) Estas citas son parte de un texto de Adriana Valdés sobre el artista visual Gonzalo Diaz: *Arte Contemporáneo desde Chile* (Nueva York-Américas Society-Abril 1991),

(15) Consultar la magistral reflexión sobre el dispositivo fotográfico elaborada por Ronald Kay en *Del espacio de acá* (Santiago-Visual-1990).

(16) Walter Benjamin, «Pequeña historia de la Fotografía» en *Discursos Interrumpidos I*, p. 82.

(17) Consultar: Eugenio Dittborn, *Mapa/a* (Londres-ICA-1993).

(18) Justo Pastor Mellado, *El fantasma de la Sequía* (Santiago-Francisco Zegers Editor-1987).

(19) Hernan Vidal, *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile* (Minneapolis-Institute for the Study of Ideologies and Literature-1991), p. 106.

- (20) Rodrigo Cánovas, *Lihn, Zurita, Ictus, Radrikan: literatura chilena y experiencia autoritaria* (Santiago-Flacso-1986), p. 15.
- (21) Ibid.
- (22) Rodrigo Cánovas, «Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente» en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad* (Santiago-Docmento Flacso N.46- Enero 1987-Santiago), p. 20.
- (23) Ibid.
- (24) Eugenio Dittborn, *De la chilena pintura historia* (Galería Epoca-1975); Carlos Altamirano, *Revisión crítica de la historia del arte chileno* (Galería CAL-1979); Gonzalo Diaz, *Historia sentimental de la pintura chilena* (Galería Sur-1982).
- (25) Brito, op. cit. p. 226.
- (26) Diamela Eltit, *Lumpérica* (Santiago-Las Ediciones del Ornitorrinco-1983) p. 10.
- (27) Pierre Zima, «L'ambivalence dialectique: entre Benjamin et Bakhtine» en *Revue D'Esthétique -Hors Série* (Paris-Noviembre 1990), p. 134.
- (28) George Yúdice, «Testimonio y Conscientización» en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N.36 (Lima-1992), p. 214.
- (29) Ibid.
- (30) Sonia Montecino, «Testimonio y Mujer: algunas reflexiones críticas» en *La Invención de la Memoria* (editor: Jorge Narvaez) - (Santiago-Pehuén-1988), p. 122.
- (31) Eltit, *El Padre Mío* (Santiago-Francisco Zegers Editor-1989), p. 13.
- (32) Claudia Donoso-Paz Errazurriz, *La manzana de Adán* (Santiago-Zona Editorial-1990).
- (33) Eltit, op. cit, p. 12.
- (34) Gonzalo Muñoz, «El gesto del otro» en *Cirugía Plástica* (Berlin-NGBK-1989), p. 25.
- (35) Juan Andrés Piña, *La Manzana de Adán*.
- (36) Yúdice, op. cit., p. 214.
- (37) Gonzalo Diaz, *Sueños Privados, Ritos Públicos* (Santiago-La Cortina de Humo-Enero 1989).
- (38) Ibid.
- (39) Beatriz Sarlo, «La historia contra el olvido» en *Punto de Vista* N. 89 (Buenos Aires-Diciembre 1989).
- (40) Ariel Dorfman, *La Muerte de la Doncella (Death and the Maiden)* tuvo su primera importante presentación en Londres, en el Institute of Contemporary Arts (ICA) en Noviembre 1990.
- (41) El *Teatro de la Memoria* de Alfredo Castro se compone de una trilogía formada de las siguientes obras: *La Manzana de Adán* (1990), *Historia de la Sangre* (1992) y *Los días Tuerfos* (1993).
- (42) Remito al artículo de Catherine Boyle, «The Mirror to Nature ? Latin American Theatre in London» en *Travesía* N. 1 (Londres-1992)
- (43) Citado por Ricardo Forster en *W. Benjamin y T. Adorno: El ensayo como filosofía* (Buenos Aires-Nueva Visión-1991), p.. 34.