

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

Prácticas y discursos de los años
70 y 80 en Chile. Volumen III

Katherine Ávalos Parra ~ Lucy Quezada Yáñez ~ Sophie Halart
Marcela Ilabaca Zamorano ~ Mara Polgovsky Ezcurra

ARTES VISUALES

KATHERINE ÁVALOS PARRA

(Santiago, 1989) es tesista de la licenciatura en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Se desempeña como educadora en la Unidad Educativa del Museo de Arte Contemporáneo (EduMAC) y es asistente de dirección en la Factoría de Arte Santa Rosa.

LUCY QUEZADA YÁÑEZ

(Talagante, 1990) es tesista de la licenciatura en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Actualmente colabora en la revista *Arte y Crítica* y en el equipo editorial de la revista *Punto de Fuga*. Es coautora de la compilación de ensayos *En Marcha: ensayos sobre arte, violencia y cuerpo en la manifestación social* (Adrede, 2013).

SOPHIE HALART

(Grenoble, 1984) es historiadora del arte y magíster in Culture Industry de Goldsmiths College, Universidad de Londres. Actualmente es candidata a doctora en Historia del Arte por el University College London. Su tesis examina las nociones de corporalidad y género en la producción artística contemporánea en Chile y Argentina.

MARCELA ILABACA ZAMORANO

(Santiago, 1978) es licenciada en Artes Visuales, escultora y magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Se ha desempeñado como docente de artes visuales y en las cátedras de Estética de la Imagen e Historia del Arte en la Universidad Mayor. Actualmente, realiza estudios de Pedagogía en la Universidad Alberto Hurtado.

MARA POLGOVSKY EZCURRA

(México, D.F., 1983) ha desarrollado sus estudios en El Colegio de México, EHESS (París) y Harvard University. Actualmente es candidata a doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Cambridge y se desempeña, como investigadora y docente, en las áreas de historia del arte, historia intelectual y cultura visual latinoamericanas.

Lom
PALABRA DE LA LENGUA
YÁMANA QUE SIGNIFICA
Sol

Polgovsky Ezcurra, Mara

Ensayos sobre artes visuales: Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile [texto impreso] / Mara Polgovsky Ezcurra; Marcela Ilabaca Zamorano; Sophie Halart; Lucy Quezada Yáñez; Katherine Ávalos Parra. – 1ª ed. – Santiago: LOM Ediciones, 2014.

180 p.: Vol. III; 21.5x14 cm. – (Artes Visuales).

ISBN: 978-956-00-0489-5

1. Arte Chileno - Historia 2. Arte Chileno - siglo XX
3. Semiología - Arte Chileno I. Título. II. Serie.

Dewey : 709.83. – cdd 21

Cutter : P765e

FUENTE: Agencia Catalográfica Chilena

Ensayos sobre artes visuales

Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile

Volumen III

Katherine Ávalos Parra

Lucy Quezada Yáñez

Sophie Halart

Marcela Ilabaca Zamorano

Mara Polgovsky Ezcurra

© LOM EDICIONES / CENTRO CULTURAL LA MONEDA

Primera edición, 2014

ISBN: 978-956-00-0489-5

RPI: 273.219

Motivo de portada: Página digitalizada de la revista Punto Cero, 1990

DISEÑO, EDICIÓN Y COMPOSICIÓN

LOM ediciones. Concha y Toro 23, Santiago

TELÉFONO: (56-2) 2688 52 73 | FAX: (56-2) 2696 63 88

lom@lom.cl | www.lom.cl

Tipografía: *Karmina*

IMPRESO EN LOS TALLERES DE LOM

Miguel de Atero 2888, Quinta Normal

Impreso en Santiago de Chile

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES



Artes Visuales

LOM
PALABRA DE LA LOM
PALABRA DE LA LOM
507

Ensayos sobre artes visuales

Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile
Escarra, Marcela Ilabaca Zamorano, Sophie Halart, Lucy Quezada Yáñez, Katherine Ávalos Parra. - 1ª ed. -
Santiago: LOM Ediciones, 2014.
180 p., Vol. III; 21,5x14 cm. - (Artes Visuales).
ISBN 978-956-00-0480-5
1. Arte Chileno - Historia 2. Arte Chileno - Historia
3. Semiólogía - Arte Chileno I. Título. II. Serie.
Dewey: 709.82 - c04 21
Cutter: P7452
Marcela Ilabaca Zamorano
Sophie Halart
Lucy Quezada Yáñez
Katherine Ávalos Parra
Mara Polgovsky Ezcurra
Santiago: Agencia Catalográfica Chilena

© LOM EDICIONES / CENTRO CULTURAL LA MONEDA
Primera edición, 2014
ISBN 978-956-00-0480-5
PNC 273.219

Maestro de portada: Página digitalizada de la revista Punto Cero, 1980

DESIGN, EDICIÓN Y COMPOSICIÓN
LOM Ediciones, Concha y Toro 23, Santiago
TELÉFONO: (56-2) 2688 52 73 | FAX: (56-2) 2688 63 88
lombotom@lom.cl | www.lom.cl

Tipografía: Karim

calabazá y está

IMPRESO EN LOS TALLERES DE LOM
Miguel de Azavedo 2888, Quinta Normal

Impreso en Santiago de Chile



CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES

Índice

Introducción
SOLEDAD GARCÍA SAAVEDRA | 9

Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte
en dictadura militar
KATHERINE ÁVALOS PARRA, LUCY QUEZADA YÁÑEZ | 17

La piel de las cosas: mutaciones epidérmicas en la pintura de Roser Bru
SOPHIE HALART | 59

Las políticas de emplazamiento en la obra de Carlos Ortúzar
MARCELA ILABACA ZAMORANO | 93

La cita bíblica:
iconoclasmo y sacralidad en la estética de «avanzada»
MARA POLGOVSKY EZCURRA | 135

Sobre las autoras | 177

Esta tercera publicación, organizada y editada por el Centro de Documentación Artes Visuales, continúa la investigación y la discusión sobre las visualidades en el campo artístico local a partir de fuentes primarias de los archivos y colecciones de CeDoc. Este libro se suma al curso de Ensayos de los años 70 y 80 en Chile. Este ha sido más que un libro: ciertamente un llamado a convocar trabajos para su lectura y publicación, se ha convertido más bien en un espacio para la activación de una investigación continua. Me refiero a una cuestión de experiencia, de mutuos aprendizajes, de retroalimentación entre los autores y los alcances de CeDoc en el apoyo para desarrollar estudios desde exploraciones intuitivas, desde preguntas que interroguen a los documentos, y aun más, desde preguntas centradas en las cualidades de los textos, imágenes y materialidades, con el fin de hibridar sus relatos y reencantar al lector con una narración. Hemos apostado por modular y abrir discusiones así como nuevas capas de saber que generen un núcleo de conocimiento que diversifique y enriquezca las miradas sobre el pasado reciente del arte en Chile.

El período en que insistentemente se ha focalizado la convocatoria corresponde a aquellos registros y formas visuales producidas durante los años 70 y 80. Esta delimitación no es arbitraria y se justifica principalmente por la concentración superior de documentos de aquellos años en las colecciones de CeDoc respecto a las décadas precedentes. Y para ser más precisos, con un porcentaje importante de materiales de ediciones independientes, posterior al golpe de Estado acaecido en Chile en 1973, tales como libros, revistas, catálogos, folletos, maquetas y manuscritos. Grosso modo, el registro y la compilación persistente de materiales por parte de CeDoc desde su fundación, hace siete años, se filtra de manera más evidente en aquellos

La cita bíblica: iconoclasmo y sacralidad en la estética de «avanzada»¹

MARA POLGOVSKY EZCURRA

Resumen

A principios de la década de 1980 tuvo lugar una renovación en la crítica del arte en Chile, donde el desmontaje de los discursos y el énfasis en el signo desplazaron las filiaciones entre estética y metafísica. Este texto sitúa la relación del arte contemporáneo con los referentes culturales heredados del cristianismo como un vacío en esta producción crítica. El análisis gira en torno a la obra de Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y Raúl Zurita durante estos años y su recepción entre otros por artistas y críticos como Gonzalo Díaz, Carlos Leppe, Juan Castillo y Eugenia Brito. El argumento explora la tensión entre, por un lado, el uso de símbolos religiosos como instancias simulacrales para la negociación de sentido y, por el otro, sus asociaciones al dolor, la muerte y los tabúes sociales. Se busca interpretar el uso de esta simbología en la creación artística a la luz de la fuerte crisis en las relaciones entre arte y sociedad que trajo el golpe de Estado de 1973. Asimismo, se propone que su lectura a partir de la deconstrucción del signo en los discursos de «la avanzada» debilita la fuerza de su gesto crítico, al despojarlos de referentes históricos y culturales específicos.

¹ Agradezco a Natalie Colomer su hospitalidad durante mi estancia en Chile y al Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge por la beca otorgada para realizar el viaje. Asimismo, agradezco al Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda, en especial, a Soledad García, por sus comentarios durante la revisión de este texto y su apoyo en el proceso de obtención de documentos históricos. Esta investigación es parte de una tesis doctoral financiada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México.

«De una cita a la otra, (toda) la plástica chilena de la década puede ser leída como retrato de batalla en la guerra de las citas bíblicas» (Mellado, *Cuaderno de/para el análisis*, 92). Estas palabras del crítico Justo Pastor Mellado, escritas en 1983 en su texto *La disputa de la cita bíblica*—donde discute la obra de Juan Domingo Dávila—, reinciden en su producción crítica casi treinta años más tarde cuando, al analizar la pintura de Carlos Leppe, apunta: «Todo el debate de la “avanzada” del arte chileno me pareció—siempre— una disputa de la cita bíblica» (Mellado, *Leppe, pinturas*, párr. 4, subrayado en el original). El mecanismo referencial que discute Mellado tiene un sentido doble. Postula, en primer lugar, el inconsciente cristiano de gran parte de la producción artística de finales de los años 70 y principios de los 80, plasmado en numerosas referencias al sacrificio, el dolor, la pérdida simbólica del padre y el marianismo. En segundo, señala una forma de la producción creativa «que figura desfigurando la fuente de su autoridad» (*Cuaderno de/para el análisis*, 92), es decir, regresa de manera casi obsesiva al canon artístico chileno, al tiempo que lo relee, lo simula, lo deforma y emprende así una batalla entre citas autorizadas, simulacros y lecturas herejes. En las tres décadas que separan a los textos de Mellado, el segundo de los sentidos ha recibido una mirada cuidadosa, por medio del examen crítico de la historia del arte chileno en la obra de Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Gonzalo Díaz, entre otros². El primero, sin embargo, permanece aún falto de reconocimiento y análisis, lo que ha resultado en la exclusión de la sacralidad y los símbolos cristianos del discurso sobre «la escena avanzada»³. Posiblemente esto explique la insistencia reiterativa de las palabras del crítico.

La simbología religiosa en la creación artística contemporánea no se propone como principal interrogante la existencia de Dios⁴. Sabemos bien que las artes se han ido vaciando de su contenido confesional, al tiempo que han adquirido autonomía en la definición de sus criterios de validación

2 Algunas exposiciones centrales en el proceso de relectura de la tradición artística chilena son *Historia de la pintura chilena* de Eugenio Dittborn (Galería Epoca, 1975), *Revisión crítica de la historia del arte chileno* de Carlos Altamirano (Galería CAL, 1979) e *Historia sentimental de la pintura chilena* (Galería Sur, 1982) de Gonzalo Díaz.

3 Esta problemática ha sido aludida por algunos críticos, pero no ha estado sujeta a una discusión comprensiva y rigurosa. Entre los textos más destacados al respecto están: "Sobre el uso de ciertas palabras" (1983) de Patricio Marchant en *Escritura y Temblor*; "Parpadeo y piedad" (1988) de Pablo Oyarzún en *Arte, Visualidad e Historia* (1999) y los ya mencionados textos de Mellado.

4 James Elkins ofrece una de las pocas discusiones sistemáticas al respecto en *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*.

y atribución de prestigio⁵. Recurrir a la cita religiosa va entonces más allá de una vocación de fe, ya que esta funciona como una instancia simulacral que posibilita la crítica social⁶. Asimismo, algunos símbolos religiosos evocan temáticas fundamentales e independientes del grado de secularización de una sociedad, como la muerte y el sufrimiento. Sin embargo, por medio de un elogio de «lo marginal» y una apología de su participación en la deconstrucción de los sistemas signícos, los principales discursos que abordan la producción artística en Chile durante la dictadura han ido desdibujando los síntomas de angustia que pudieron resultar de una política estatal basada en la represión y el silenciamiento. Es difícil saber hasta qué punto esta fue una operación deseada o consciente. El periodo en cuestión es aún cercano y sus protagonistas son también quienes lo han teorizado. No obstante, resulta necesario comenzar a reflexionar sobre las consecuencias de esta manera de representar el pasado.

Trabajos recientes consideran que en su texto de 1986, *Márgenes e Instituciones*, Nelly Richard construye un discurso de carácter épico en torno a lo que llama una escena «no oficial» o «de avanzada», caracterizada por el cruce de «las fronteras entre los géneros», la «ampliación de los soportes técnicos del arte», incorporando el video y el cuerpo, y la intervención urbana en busca de «alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano» (Richard, *Márgenes e Instituciones*, 15)⁷. En esta «épica de la avanzada», el arte sale triunfal de los embates de la dictadura, ya que los lenguajes artísticos finalmente se logran despojar de nociones metafísicas que habían permanecido incuestionadas con el paso a la modernidad—como la Historia, la nación y lo femenino—. Más aún, estos consiguen dotarse de

5 Véase *Las reglas del arte* de Pierre Bourdieu, particularmente el capítulo titulado "El mercado de los bienes simbólicos", 213-249.

6 Jean Baudrillard (45) sitúa el concepto de simulacro «más allá de lo verdadero y de lo falso, más allá de las equivalencias, más allá de las distinciones racionales sobre las que se basa el funcionamiento de todo orden social y de todo poder». De esta manera, apunta hacia una «ausencia de lo real» (45) que hace posible el cuestionamiento y la renegociación de ciertas concepciones y relaciones de poder, a partir de escenarios simulacrales.

7 Entre estos trabajos destacan *De la vanguardia artística chilena a la circulación de la escena de avanzada* (Varas, 3-5), *La épica artística de avanzada* (Soto Riveros y Bernaschina Schürmann, 13) y *El golpe como consumación de la vanguardia* (Thayer, 15-46). En los últimos años, como resultado de la llegada de una nueva generación de críticos e investigadores de las artes chilenas, se han multiplicado las actitudes revisionistas hacia el concepto de «escena de avanzada». No obstante, hay que tener presente que este tuvo gran resonancia (aún la tiene) y permitió hacer una primera lectura de un conjunto de prácticas minoritarias, dispersas, experimentales y muchas veces antagónicas.

un sentido político, sin por ello verse obligados a inscribir las relaciones entre arte y sociedad dentro de una ideología unívoca. Así, Richard exalta:

la incansable actividad de reformulación de los signos llevada a cabo [...] por una escena que se pone en movimiento impulsada por la necesidad de revisarlo todo, sometiendo cada recurso a comprobación; [y la] necesidad de deconstruir todos los artificios de representación puestos al servicio de la tradición y sus ilusionismos (Richard, *Márgenes e Institución*, 3).

Esta perspectiva analítica tiene un tono claramente triunfalista que, de hecho, no es exclusivo de los trabajos de Richard. Versiones más atenuadas, como la que surge a partir del recorrido histórico de Gaspar Galaz y Milan Ivelic en *Chile arte actual*, destacan la fuerza transgresora de los artistas que estuvieron activos durante la dictadura, la reorientación de «los lenguajes visuales que la tradición había mantenido inalterados» (Galaz e Ivelic, 152) y el itinerario crítico que siguió la instalación del conceptualismo en Chile. De acuerdo con estos autores, entre finales de los años 70 y principios de los 80:

el escenario del arte nacional se convulsionó ante la combativa irrupción de [nuevas] manifestaciones, apoyadas por una fundamentación teórica de carácter analítico que superaba por su rigor las bases teóricas en que se apoyaban la pintura y la escultura (Galaz e Ivelic, 195).

Así, el supuesto de la superioridad crítica de los nuevos soportes, valorado a partir del pensamiento de, entre otros, Maurice Merleau-Ponty, Roland Barthes, Jacques Derrida y Gilles Deleuze, se instaló en la escena artística chilena con una agresividad inusitada. Francisco Godoy Vega ha descrito este cambio discursivo como la elaboración de «programas escriturales» que llevaron a cabo una «operación de borradura con las publicaciones de arte previas al golpe de Estado» (Godoy Vega, 117)⁸. Esta práctica crítica, orientada hacia la ruptura, no solamente eludió toda mención a escritos sobre arte previos al golpe, sino que descartó la importancia de ciertos

8 Willy Thayer ha equiparado el deseo del hacer tabla rasa con el pasado de los militares golpistas con el discurso de la avanzada. Postula que «*Márgenes e Instituciones* mantuvo complicidad con el corte fundacional de la Dictadura al reiterar el gesto refundacional en el campo cultural [y] seguir enarbolado con ello el *progreso como norma histórica*» (18, nota 4, subrayado en el original). Las palabras del autor van dirigidas a la elaboración historiográfica de Richard y no a las obras que han sido agrupadas bajo la noción de *avanzada*. Así, su propuesta es abrir estas obras a nuevas interpretaciones, que no se rijan por una «constelación progresista» (Thayer, 18, nota 4).

experimentos en los campos de la escultura, el accionismo y la práctica curatorial a los que abrió paso la modernización del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) bajo la dirección de Nemesio Antúnez durante el gobierno de Allende (Cross, 91)⁹. Godoy Vega discute entonces estos programas escriturales en términos de una práctica crítica fundamentalmente «autorreferenciada», en la que participaron tanto Nelly Richard, con *Cuerpo Correccional* (1980)¹⁰ y *Márgenes e Instituciones*, como Ronald Kay, con la edición de la revista *Manuscritos* (1975) y su trabajo a propósito de la obra de Eugenio Dittborn, *Del espacio de acá* (1980).

En estos textos, ambos críticos subrayan la importancia de los soportes artísticos, principalmente el fotográfico, e incorporan a sus escritos –notablemente fragmentarios– «intervenciones visuales que establecen un límite difuso entre libro de arte y libro de artista» (Godoy Vega, 118). Asimismo, postulan la deconstrucción del signo desde su materialidad –en su ensayo *Rewriting*, Kay trabaja con la noción de «materiatura»– y recurren, como describe Godoy Vega, tanto a la voz subjetiva como al montaje a fin de subvertir desde los márgenes la normatividad académica. Así, la apuesta por teorías centradas en la deconstrucción semiótica, las relaciones entre crítica y creación y la importancia discursiva de los soportes artísticos –teorías a su vez motivadas por un proceso de reflexión sobre los entrecruces entre signo, representación y poder– llevó a que algunas de las características más singulares de la producción artística de las décadas de 1970 y 1980, como las escenas sacrificiales y la invocación del dolor en clave cristiana, pasaran prácticamente desapercibidas. ¿Cómo explicar esta invisibilidad, si algunas de las obras más conocidas del periodo se titulan *Una milla de cruces sobre el pavimento* (Lotty Rosenfeld, 1979), *Zona de dolor* (Diamela Eltit, 1980), *La Biblia* (Carlos Leppe y Juan Dávila, 1982), *En el nombre del padre* (Víctor Hugo Codocedo, 1982), *Pietà* (Eugenio Dittborn, 1983) y *Neo(n). Instalación a Santa Teresa de los Andes y el Cristo* (Gonzalo Mezza, 1987)?

En las siguientes páginas propondré que las referencias profanas a cierta iconografía religiosa, así como la elaboración simbólica del sufrimiento,

9 Como discute Amalia Cross, la gestión de Antúnez permitió la exhibición de ejercicios conceptuales de artistas chilenos y extranjeros, como Juan Pablo Langlois Vicuña, Valentina Cruz, Luis Camnitzer y Liliana Porter (véase Cross, 65-98).

10 En *Cuerpo Correccional* Richard aborda el trabajo de Carlos Leppe entre 1974 y 1980 por medio de un ejercicio crítico altamente experimental, que combina escritura e imagen fotográfica y se sitúa «en contra de la autoridad totalizante del sujeto científico» (*Cuerpo Correccional*, 13). Entre los temas que aborda el texto, «en un lenguaje en verso que va dialogando de yo a tú con Leppe», destacan «la identidad sexual, el conflicto materno-filial, la pose y la parodia» (Godoy Vega, 120).

el sacrificio y la muerte bajo las influencias del canon cristiano, participan del entramado discursivo de aquel periodo y merecen un estudio cuidadoso, ya que permiten revalorar y dotar de mayor complejidad a los posicionamientos críticos de la escena artística local. De hecho, la lectura sintomática de la escasa atención que han recibido estas temáticas demuestra un vacío significativo en el paradigma crítico que se articula en torno a la noción de «escena de avanzada». Así, este trabajo participa de un ejercicio de revisión historiográfica, donde salen a la luz temáticas ocultas u olvidadas y visiones contrastantes en la concepción del «deber ser» de la creación artística. Si bien este tema merece un estudio comprehensivo, me atrederé al análisis de tres artistas emblemáticos de las artes chilenas contemporáneas. Estos comparten haber pertenecido al Colectivo Acciones de Arte (CADA), cuyo trabajo buscó disolver la noción de autoría y, por medio de acciones e intervenciones en la ciudad, resignificar el espacio público¹¹. La obra de CADA puede entenderse como una respuesta a la pauperización de los estratos más marginados de la sociedad chilena, a partir de las fallidas políticas sociales en los primeros años del régimen militar. El Colectivo buscó también resistir el elitismo de las instituciones artísticas, por medio de una propuesta urbana y participativa (Neustadt, 47-54). No obstante, la producción de estos creadores en tanto miembros del CADA no será mi objeto de estudio. Me abocaré, en cambio, a su obra individual, que en pocas ocasiones ha estado sujeta a un análisis comparativo. Cabe aclarar, sin embargo, que al analizar estas obras de manera conjunta no postularé un idéntico tratamiento o una misma intencionalidad en su manera de citar o interpretar motivos cristianos. En cambio, la singularidad de cada una de las instancias, así como su carácter coetáneo, me permitirán distinguir la presencia de un cierto régimen discursivo en el contexto analizado.

Mi argumento tendrá como principales soportes documentales las obras mismas, las críticas que recibieron en los años cercanos a su producción y su recepción entre otros artistas chilenos. Me interesa particularmente la cita de las obras en el trabajo de otros creadores y el gesto crítico que representa. Los ejes principales de reflexión serán el trabajo de Lotty

11 Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Juan Castillo y Fernando Balcells fundaron CADA en 1979, pero los integrantes del colectivo fueron variando a lo largo de los años. En 1985, antes de su disolución, solo quedaban oficialmente Eltit y Rosenfeld. Sin embargo, este se había ido convirtiendo en una plataforma anónima de colaboración entre artistas e intelectuales interesados en expresar su descontento ante la permanencia de Augusto Pinochet en el poder, entre otras formas, por medio de la campaña del «No+» (Neustadt, *Cada día*, 16).

Rosenfeld *Una milla de cruces sobre el pavimento*, el video-performance *Zona de dolor* (1980) de Diamela Eltit, junto con su novela *Lumpérica*, y los textos *Purgatorio* (1979) y *Anteparaiso* (1982) de Raúl Zurita. Asimismo, haré referencia a las apropiaciones de estas obras en una serie de trípticos presentados en la instalación *Banco/Marco de Pruebas* (1988) de Gonzalo Díaz, la performance *Ministerio de Economía* (2001) de Carlos Leppe y el reportaje ficción en video de Juan Castillo titulado *Canto a su amor desaparecido* (1987)¹².

Por la señal de la santa +

«En noviembre de 1979 la exterioridad social y el devenir que demarca nuestras rutinas pasó a ser el soporte de mis intervenciones creativas», escribe Rosenfeld en el catálogo de la *Antología digital* de su obra artística. En este texto la videasta hace referencia a su obra fundacional, aquella que repitiese a lo largo de varios años en diferentes lugares y continentes; aquella que se volvería el signo distintivo de toda su obra. *Una milla de cruces sobre el pavimento*, como se titula la acción, puede describirse sucintamente como la intervención de un signo de tránsito, la línea divisoria de los carriles en el pavimento, para generar otro, el signo +. Este «signo otro», afirma Rosenfeld, «lo produjo mediante el entrecruzamiento de dos líneas, la primera impuesta por un código de reglamentación social y la segunda propuesta por el arte a modo de insumisión» (Rosenfeld, 2).

La intervención inicial formó toda una cadena de cruces a lo largo de una milla en la avenida Manquehue, entre Kennedy y Los Militares, en Santiago (Eltit, *Umbral*, 23). Meses después, la artista regresó al mismo espacio para proyectar en los muros el registro videograbado de su acción, insistiendo en la necesidad de repetir el gesto, transformarlo y convertirlo en un sitio de memoria (ima. 1). A partir de aquel momento, las cruces comenzaron un recorrido más allá de la capital. Viajaron por el interior de Chile, interviniendo el desierto de Atacama y el túnel del Cristo Redentor, en la frontera con Argentina (1983). Pasaron después por la frontera entre Berlín oriental y occidental (1983), la Plaza de la Revolución en

12 Los videos de Castillo y Leppe no han tenido prácticamente circulación alguna y gozan de muy poca crítica. El video de Castillo ha sido donado al Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile y formó parte de la exposición *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad* (accesible desde el archivo del museo). *Ministerio de Economía* está integrado al registro fílmico de la instalación *Fatiga de Material* que tuvo lugar en la Galería Animal en 2001 (Colección audiovisual, Centro de Documentación de las Artes Visuales).

La Habana (1985) y Vancouver (1987). Años más tarde llegaron incluso a Corea del Sur (1997) y Estocolmo (1998). Para la autora, el gesto no parecía agotarse, sino que invitaba a su repetición, ya que pocos signos son tan universales y están tan expandidos como aquel que divide las calles y aquel «otro» en el que se transforma al ser atravesado.



Ima. 1: Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979. Gentileza de la artista.

Todo observador medianamente atento a las artes chilenas en los 80 ha visto a Rosenfeld hincada en el pavimento construyendo cruces o el rastro de sus paisajes intervenidos (ima. 2). La visibilidad de la obra y el número de críticas que ha atraído es equiparable a la de muy pocas. Llama la atención, sin embargo, que las interpretaciones sobre esta son poco diversas e incluso llegan a ser repetitivas. Una manera de mirar e interpretar las cruces se ha sobrepuesto a todo otro impulso de la imaginación analítica. Es así que la palabra cruz ha pasado a no tener nada que ver con la religión ni con los cementerios y se ha convertido en un mero signo lingüístico. ¿Qué explica la escasez de interpretaciones disidentes? ¿Por qué no pensar la cruz de otra manera? ¿Cuáles serían las consecuencias de una mirada diferente?



Ima. 2: Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979. En la memoria visual de esta acción destaca la presencia del cuerpo de la artista, un cuerpo que actúa sobre el paisaje y lo modifica. Gentileza de la artista.

La obra de Rosenfeld fue crucial para la definición de la naturaleza y sentido de las acciones de arte en Chile. En el texto *Sobre las acciones de arte*, Diamela Eltit ubica *Una milla de cruces* dentro de esta línea de producción artística, que, a su vez, considera una «nueva modalidad de hacer arte» (*Umbral*, 23). Eltit subraya la manera en que las acciones buscan inscribir el trabajo artístico en la calle y lo cotidiano, utilizando mecanismos de intervención en el espacio público, particularmente en regiones marcadas por la marginalidad. De esta manera, las acciones se colocan en un terreno antagónico al arte de cofradía, es decir, un arte elitista, de privilegio, encerrado en microcircuitos intelectuales; dicho de otra manera, «destinado a la privatización de su usufructo en la sala de exposiciones» (*Umbral*, 25). Por otro lado, la autora asocia las acciones de arte con una vocación crítica, que se propone el «cuestionamiento [...] de la situación actual», así como la alteración y expansión de las «mecánicas de producción» y políticas de difusión (*Umbral*, 24). En la obra de Rosenfeld, el carácter transgresor, escribe Eltit,

se refiere a la ocupación de un signo de tránsito, signo codificado socialmente y reconocible por cualquiera, incorporado como eterno, sacro, a la vida del ciudadano común (*Umbral*, 26).

De acuerdo con estos postulados, la acción de arte denota la intención de participar en la realidad social y modificarla por medio de la alteración y el cuestionamiento de sus signos. Signos, ésta es la clave de lectura propuesta tanto por Rosenfeld como por Eltit. Quizás también sea su mayor falencia, en la medida en que cierra el sentido de la obra.

Veamos otras interpretaciones afines. En 1986, el mismo año en que se publicó *Márgenes e Instituciones*, Francisco Zegers editó un libro colectivo sobre la acción de Rosenfeld, titulado *Desacato*. La publicación se hizo después de varios años en que *Una milla de cruces* había ido construyendo una trayectoria y adquiriendo notoriedad como gesto crítico de orden transcultural, es decir, cargado de una fuerza transgresora y resignificante en contextos ampliamente diferenciados. En el libro escriben las artistas ya mencionadas, junto con Nelly Richard, Eugenia Brito, Raúl Zurita y Gonzalo Muñoz. La colaboración entre este grupo de críticos y artistas se extendía más allá de la convocatoria para la publicación de este texto (Galende, 188). Amistades y proyectos conjuntos habían tejido un sinnúmero de espacios de diálogo y encuentro, así como de fricción y disputa. Pero en la publicación no hay disidencia. En cambio, se impone un marco único de interpretación, fundamentado en el análisis del signo sobre cualquier intento de lectura alegórica, e incluso sobre un examen de la circulación de símbolos y representaciones en el Chile de aquellos años. Así, a pesar de que este grupo de artistas y críticos vive en una sociedad marcada por el golpe de Estado, quiebre histórico caracterizado por su violencia e impunidad, en el análisis de *Una milla de cruces* toman relevancia inusitada la deconstrucción de los códigos de tránsito y el desmontaje de concepciones metafísicas del sujeto y la historia. Estas problemáticas incluso desplazan de la discusión el problema de los desaparecidos políticos, la existencia de centros clandestinos de detención en todo el territorio chileno, el asesinato de militantes de izquierda y su entierro como NN al pie de cruces muy parecidas a las de Rosenfeld.

No cabe duda que en el imaginario de los autores que colaboran en *Desacato* estos temas eran relevantes. De esto dan cuenta sus biografías y entrevistas personales¹³. Pero la interpretación que ofrecen de *Una milla de cruces* apenas permite dilucidarlo. El énfasis en la materialidad del signo «+» en la publicación relega a segundo plano de manera notable la denuncia de la realidad chilena de aquellos años. Ahora bien, es cierto que en el origen de la crítica deconstructiva hay una asociación epistemológica entre el poder político y simbólico,

13 Si bien no proveeré una lista exhaustiva de estas, pueden mencionarse las entrevistas de Eltit y Richard en *Filtraciones I* (Galende, 184-230) y las *Conversaciones* con Eltit de Leónidas Morales.

que abre paso al estudio de las estructuras de dominación desde el lenguaje y sus signos. Sin embargo, en este caso los autores detienen el curso de su análisis cuando se trata de discutir la historia local. Y hablar de dominación en general quizás no sea suficiente para hacer una crítica del régimen militar, ya que, de acuerdo con este mismo marco teórico, el poder no es solo una prerrogativa del Estado, sino una marca distintiva de todas las relaciones sociales, particularmente aquellas fundadas en el lenguaje.

Más aún, al referirse a una noción general de dominación, los autores eluden el acto reflexivo que reconoce su propia participación en la construcción de discursos dominantes e interroga la posibilidad de trabajar con el signo sin convertirlo en un mecanismo de poder. Cabe suponer que este «velo» o «escudo» lingüístico fue un recurso para atenuar la visibilidad de la crítica y evitar así tanto la censura como posibles sanciones personales. No obstante, esta solo sería una interpretación justa si, con el paso de los años y el fin de la dictadura, los autores hubiesen refigurado sus interpretaciones al abrigo de una mayor libertad de expresión. No hay textos que den cuenta de este cambio. En la antología de su obra publicada en 2003, Rosenfeld trabaja con las mismas nociones que circulaban en 1986¹⁴. ¿Cuál era pues el tono de estas interpretaciones?

En *Una resta de sentido*, Nelly Richard sostiene que «Rosenfeld revierte el signo – operador de la resta en el signo + operador de la suma, transformando sus bases materiales de construcción en una nueva geografía del sentido» que reprograma el «desplazamiento por el territorio de la ciudad» (*Desacato*, 24). Asimismo, para la crítica,

[e]l trazado de la cruz infringe la direccionalidad de un orden: traiciona la recta del sentido que dicta la linealidad del desplazamiento. Atenta en contra de su teleología al desprogramar la finalidad de la marcha, y quiebra la metafísica de un sistema uniformador de conductas (Richard, *Desacato*, 19).

En estas líneas está presente un tema clásico en la autora: la fractura y desarticulación de los ordenamientos totales por medio de la subversión de

14 Esta interpretación prevalece en el discurso de Rosenfeld hasta la fecha. En un intercambio personal con la autora, escribí: «Debo aclararte que mi obra de intervención a los signos de tránsito no se relaciona con cierta simbología religiosa, dado que mi acción consiste en la construcción de un signo más (+). El título de la serie de intervenciones que he venido desarrollando (*Una milla de cruces sobre el pavimento*) podría prestarse a confusión» (16 enero, 2012). Queda pues claro que la artista busca alejarse de cualquier asociación de su obra con la cruz cristiana. En el estudio de la recepción y circulación de obras de arte, sin embargo, son tan significativas las intenciones como las confusiones. Asimismo, cabe interrogar por qué el título de la obra contiene la palabra «cruces».

sus códigos simbólicos y cadenas de representación. El ensayo de Eugenia Brito, titulado *La economía dramática de la ciudad*, ofrece una mirada similar, anclada casi exclusivamente en un análisis de los códigos urbanos, así como las prohibiciones e imaginarios que estos conllevan:

El trabajo de L. Rosenfeld es una acción transgresora del (o de los) código(s) [...] La alteración del circuito comunicativo en el cual se inscriben los signos del tránsito constituye el cierre de un movimiento previamente codificado y cuyo mensaje consiste básicamente en la circulación, en el paso por una superficie cada vez más reducida y en la apertura hacia un trayecto diferente que se instaura esencialmente como su «otro», es decir, el rostro negado, enigmático de la ciudad (Brito, *Desacato*, 45-46).

De acuerdo con Richard y Brito, en *Una milla de cruces* hay un llamado a desalienar la percepción, cuestionar la normalidad y la obediencia, por medio de un cambio en la relación con la espacialidad de la urbe. Se busca repensar las cadenas invisibles que subordinan al sujeto moderno, aquel que engrasa con su conformismo y deseo de consumo la maquinaria del capitalismo tardío (Brito, *Desacato*, 47). Si bien hoy sabemos que esta condición de creciente normalización y disciplinamiento se agudizó durante la dictadura, como resultado de las políticas neoliberales del pinochetismo, la crítica de las autoras carece de especificidad histórica y parece dirigirse con igual fuerza a las calles de París, Nueva York, Santiago o Estocolmo. Más aún, sus principales referencias críticas son Duchamp, Barthes y Kristeva, pensadores que en ningún momento hicieron de la sociedad chilena o las dictaduras latinoamericanas el eje de su pensamiento, sino que interrogan de manera amplia algunos de los preceptos fundamentales de la modernidad occidental y sus producciones simbólicas. El diálogo con estas teorías, antes que abrir el paso hacia una reflexión sobre la situación política chilena, se traduce en algunos enunciados analíticos particularmente crípticos:

Inversamente a la actitud del sujeto pautado (sic) por el código en cuya interioridad las estructuras de conocimiento se proyectan en una contemplación fija, la actitud que nos obliga a adoptar este trabajo es doblemente insistente: nos hace cruzar la estructura en un espacio que clausurando su ilusión de extensión lineal (temporal) para acceder al espesor que el signo menos (-) niega, como su carencia: la dimensión espacial, la totalidad (Brito, *Desacato*, 47).

A pesar de su difícil lectura, estas palabras dejan entrever otra de las premisas problemáticas de esta perspectiva: el supuesto de que el

público de la obra consiste en un conjunto de sujetos alienados. Para Rosenfeld, «al introducir la “crisis” en el interior de un ordenamiento arbitrario, la obra incita al sujeto a repensar sus (sic) sumisión acrítica a códigos convencionales» (Rosenfeld, 2). Este es un clásico discurso de vanguardia. Recuerda, entre otros, a Bertolt Brecht describiendo con humor —y cierto oprobio— al espectador del teatro que denomina aristotélico. Cuando uno mira al espectador, dice Brecht, «descubre cuerpos más o menos inmóviles, en un estado curioso [...] tienen los ojos abiertos, pero no miran, fijan la mirada [...] fijan la mirada en el escenario como *hechizados*» (citado por Esslin, 133). La debilidad de este supuesto recae en que establece automáticamente una relación de superioridad del artista frente a su público. De hecho, gran parte de los proyectos artísticos vanguardistas, incluido el teatro épico brechtiano, parten de una crítica a la noción de contemplación (de gesta religiosa), donde la mirada simboliza pasividad y distancia (Rancière, 12). Es por esto que abolir el distanciamiento entre el espectador y el objeto de arte, involucrando su participación, su subjetividad y su cuerpo, se erige, a lo largo del siglo xx, como un mecanismo privilegiado para sustraer la actividad artística de dinámicas sociales disciplinarias y alienantes. Numerosas prácticas escénicas y performativas con vocación vanguardista han buscado, como indica Rancière, devolver al espectador «el control de su conciencia y actividad» (13). No obstante, señala el filósofo, la oposición entre mirar y saber, apariencia y realidad, pasividad y acción que yace en los fundamentos de este proyecto estético es problemática, pues se basa en una concepción limitada de la mirada y suscribe el (falso) supuesto de la pasiva inconciencia del espectador. Escribe Rancière:

El espectador observa, selecciona, compara e interpreta [...] Relaciona aquello que ve con aquello que ha observado en otras escenas y lugares. Al confrontarse con un poema, compone el propio, y participa en el espectáculo en la medida en que lo reconstruye a su manera. Por ejemplo, apropia la energía vital que este busca transmitirle para construir una imagen única y asociarla a una historia que haya leído o soñado, vivido o inventado. Es así, a la vez, un espectador distante y un intérprete activo del espectáculo propuesto (Rancière, 19, mi traducción).

Ante estas observaciones sobre la participación del espectador en la construcción del sentido de la obra de arte, es menester cerrar esta reflexión apuntando que desde los años 80 la lectura de *Una milla de cruces* ha estado inscrita, de manera sorpresivamente homogénea, en una discursividad vanguardista apegada a una concepción unívoca de su sentido, que deja incuestionados los límites de su mirada. ¿Por medio de qué imaginarios o líneas de fuga podría salirse la

interpretación de *Una milla de cruces* de las pautas que marca la intencionalidad de su autor? ¿Cómo pudieron entender aquella acción a principios de la década de 1980 quienes recurrieron a otras referencias, probablemente más cotidianas o inmediatas que el giro filosófico posestructuralista? ¿Qué pudo significar para los espectadores una cruz en el pavimento de Santiago a seis años del golpe militar y por qué no pensar este signo con todo el peso de sus asociaciones a la muerte y el cristianismo?

Sería erróneo decir que ninguno de los críticos de *Desacato* hizo alusión a esta posibilidad significante. Eltit y Zurita la exploraron tímidamente, como si hubiese algo en ese marco interpretativo que les resultara incómodo. En el texto ya citado donde se discute la definición de las acciones de arte, Eltit escribe:

Al cruzar sobre las líneas divisorias del tránsito una tira de género blanco [...] se establece un camino de cruces que [...] remite necesariamente a la tradición cristiana de la simbología de la cruz y su implicancia de dolor en un trayecto penoso, el vía crucis hacia el sacrificio, para al final, cambiar sustancialmente la condición en una vida distinta y permanente (Eltit, *Umbral*, 26).

Después de mencionar estas referencias al vía crucis, la autora considera que las cruces ponen en evidencia su «no sacralidad», ya que su construcción es un proceso mecánico, expuesto en su carácter profano ante a la mirada expectante. La autora privilegia entonces la concepción de la cruz como un signo más (+). Pero esta lógica de descarte no parece del todo justa, ya que prácticamente la totalidad de los símbolos cristianos en las sociedades contemporáneas son producidos mecánicamente e industrialmente, sin perder por esto su fuerza significativa. ¿Acaso las cruces que acompañan multitudinarias procesiones y coronan los cementerios no son, con frecuencia, meras maderas atravesadas (producidas, ellas también, mecánicamente)? ¿Por qué suponer que la abierta exposición del proceso productivo priva a estos objetos de su fuerza simbólica?

El ensayo de Zurita, escrito en tono apologético («amo este trabajo», «hoy escribo un homenaje a su autora») señala:

Empleando en una de sus formas la cruz cristiana, en Lotty Rosenfeld ese signo tiene un cariz doble, reconoce pero inmediatamente niega. La cruz señala el lugar de los caídos, topografiza la muerte, y allí reconoce, pero al mismo tiempo de hacer el reconocimiento –sobre la metáfora más comúnmente consolidada de la vida: el camino– niega, rebate, destruye el acto de morir. Rompe el sueño de la orden de morir (Zurita, *Desacato*, 39).

Tanto el texto de Zurita como el de Eltit reconocen las asociaciones entre *Una milla de cruces* y los rituales mortuorios en la cultura cristiana. Pero los autores se precipitan a desplazar estas referencias. La muerte, el dolor de un país marcado por el signo de muerte, no les parece suficientemente convincente para capturar el sentido de la acción de Rosenfeld. En su proyecto crítico importa detener, aunque sea de forma discursiva, la transformación de Chile en un campo santo. Así, enfatizan el (supuesto) optimismo del signo «+» y depositan ahí la esperanza de un renacimiento en la sociedad chilena.

Más allá de esta búsqueda de una propuesta afirmativa en la acción de arte, este recorrido por su recepción crítica nos permite observar que, si bien la cruz aparece con toda su fuerza simbólica en el espacio público chileno con la obra de Rosenfeld, su lectura desde los signos, sean matemáticos o lingüísticos, desactiva las referencias culturales cristianas y, con ello, un conjunto de alusiones políticas e históricas específicas. Al construir el sentido de esta acción desde una concepción abstracta de la autoridad, la coyuntura política chilena queda desplazada por el poder disciplinario del lenguaje, de cualquier lenguaje.

El gesto sacrificial

*¿Qué significa Cristo –como cuerpo– en el arte?
Pues si Cristo fuese, acaso, el cuerpo, y fuese el cuerpo
como pasión, yo entonces querría indicar,
dirigiendo hacia allá el mohín de mis cejas alzadas,
la impronta del cuerpo en las producciones de la «avanzada»,
que es, también, a un tiempo la marca en ella de la escultura.*

PABLO OYARZÚN, *Parpadeo y Piedad*

En *Márgenes e Instituciones*, Richard describe la emergencia del cuerpo como «escenario» o soporte junto con la escena artística «de avanzada» y observa dos tendencias diferenciadas. Mientras Carlos Leppe exhibió el cuerpo como un espacio de camuflaje y simulacro, al denunciar los efectos opresivos de modelos impuestos de identidad, Eltit y Zurita metaforizaron el cuerpo por medio de la construcción de identidades sacrificiales. Así, a través del registro y circulación de heridas autoinfligidas, configuraron «una emblemática corporal que apela al dolor como método de acercamiento a un borde de experiencia donde lo individual se funde con lo colectivo» (Richard, *Márgenes e Instituciones*, 83). En esta segunda expresión, la noción de cuerpo transita entre la subjetividad individual y el conjunto; la herida aparece como un signo sacrificial que apunta a la universalidad de la experiencia dolorosa:

El dolor es el umbral que autoriza el ingreso del sujeto mutilado a zonas de identificación colectiva donde comparte con los marginados los mismos signos de desmedro social que evidencia en carne propia: el dolor voluntario es la sanción legitimante de su asimilación a la comunidad de los dañados (Richard, *Márgenes e Instituciones*, 83).

Esta concepción del dolor tiene claras resonancias cristianas, ya que en este credo religioso el sufrimiento de Jesucristo no es jamás concebido como una experiencia individual, y es por esto que, de acuerdo con las escrituras, la encarnación de Dios como hombre y su posterior muerte en la cruz redimen a la comunidad de los creyentes del pecado original. Así, en su primera epístola, el apóstol San Pedro narra la expiación «de una vana manera de vivir» entre los hombres a partir del derrame de «sangre preciosa, como de un cordero sin tacha y sin mancha: la sangre de Cristo» (Pedro 1:19). Esta sangre embellecida, redentora y comandada por Dios es a la vez rastro imborrable de un cuerpo sufriente, que muere torturado y sediento, su cuerpo atravesado por clavos y espinas. La herida en la idiosincrasia cristiana es entonces simultáneamente símbolo de la voluntad divina y un motivo que reconoce el dolor y la fragilidad humana.

El trabajo de Eltit a principios de los años 80 está atravesado por estas referencias culturales. La obra de la artista articula una tensión significativa entre la presencia de una herida —en un cuerpo que es primordialmente individual y femenino— y la voluntad del ser doliente. Este cuerpo es tanto aquel que traza o inflige la herida como quien la sufre. Por lo tanto, la herida no puede simplemente entenderse como alegoría de un castigo externo, es decir, la visualización de un cuerpo torturado por el régimen militar¹⁵. Esta lectura caracteriza la recepción del trabajo de Eltit entre la crítica estadounidense, pero se revela insuficiente al momento en que incorporamos al análisis la subjetividad y la agencia del ser doliente. Como apunta Elaine Scarry, la práctica de la tortura escapa al control del sujeto torturado, que en su dolor pierde la voz, el ser y el mundo (Scarry, 34). El dolor que se experimenta en un contexto ritual o religioso, donde hay una clara voluntad de comunión y trascendencia, es, en consecuencia, «radicalmente distinto» (Scarry, 34) de aquel que sufre un ser bajo tortura. ¿Qué papel juega entonces la herida autoinfligida y sus referencias al dolor en la reflexión en torno al poder que propone Diamela Eltit?

Cabe explorar estos interrogantes por medio de el video-performance *Zona de dolor* (1980) y la novela *Lumpérica*, escrita a lo largo de un periodo de

15 Véanse los textos *The Art of Transition* (Masiello, 66-69) y *The Decline and Fall of the Lettered City* (Franco, 180).

siete años y publicada en 1983. Ambas están estrechamente relacionadas en la historia de su producción, sus temáticas y sus estrategias de construcción de sentido. Por este motivo, Robert Neustadt sugiere su tratamiento como un continuo (Neustadt, *Holy Terrors*, 124), aunque no debe perderse de vista, en el primero, la primacía de la visualidad¹⁶ y, en la segunda, del lenguaje. La continuidad entre ambas obras se teje de múltiples maneras. En la novela, el capítulo «Ensayo general» inicia con la fotografía de un antebrazo quemado y mutilado. La misma imagen aparece en el video, acompañada por otras fotografías fijas de una mujer herida, que es Eltit¹⁷. En la novela, el capítulo mencionado describe un acto de automutilación; después reflexiona sobre la fotografía, que recorta y aplanar el surco de la herida. En el video, el cuerpo de la escritora figura doblemente fragmentado: por el rastillo, primero, después por la cámara, que muestra únicamente recortes visuales de sus pies, sus piernas, su rostro y sus manos (ima. 3).



Ima. 3: Diamela Eltit, registro de sus antebrazos heridos en el video-performance *Zona de dolor*, 1980. En *Márgenes e instituciones* de Nelly Richard (2007), p. 83.

- 16 Es importante notar el doble carácter del video, como registro documental de la acción y trabajo de videoarte.
- 17 De acuerdo con su testimonio, Eltit no se infligió estas heridas públicamente, a pesar de que han circulado versiones erróneas al respecto (entrevista con la autora, febrero 2012).

Eltit originalmente llamó «lectura» a lo que hoy consideramos una acción de arte¹⁸. Se trataba de la lectura en voz alta, dentro de un prostíbulo de la calle Maipú, en Santiago, de uno de los capítulos de su novela en curso de escritura, cuyo título tentativo en aquel momento era *Por la patria*¹⁹. Llevar este texto, cargado de referencias a cuerpos a la vez sufrientes y erotizados, a un prostíbulo formaba parte de los «imaginarios personales» de la escritora: «Quería ver si mi memoria no me traicionaba, mi memoria biográfica, mi memoria cultural» (Morales, 166)²⁰. En el video, el prostíbulo no aparece como un lugar oculto, inscrito en una atmósfera de deseo, sino como un espacio cotidiano, luminoso y abierto hacia la calle. Asimismo, se muestra como un sitio claramente marginal, localizado en un barrio pobre, donde la prostitución formaba parte de una dinámica más amplia de exclusión social y precariedad.

A pesar de estas circunstancias, Eltit trabaja en el texto la comunión en la herida, es decir, la dificultad para nombrar a las dolientes, pues en el dolor se borran los límites de la individualidad²¹. Así, el texto describe el proceso de identificación de dos cuerpos femeninos desposeídos. El primero es el narrador, que habla en primera persona y coincide con Eltit, en la medida en que ella protagoniza la lectura. El segundo es una mujer de la calle, cuyo cuerpo ha sido abrasado por el frío, las noches en vela y la exposición constante. El texto enuncia su similitud, deteniéndose en mínimos fragmentos:

Sus ojos son a mis ojos sufrientes de la mirada por eso son el escaso nexo que priva del abandono./ [...] Sus manos son a las mías gemelas en la ausencia de sortijas. Desnudas entreabren los dedos como los rayos del sol cuando la luz eléctrica no ilumina el oscurecer precoz de la plaza pública./ [...] Su cintura es un punto definitivo de abandono/ Su cintura es la penitenciaría/ es el éxtasis del final./ Su cintura es gemela a la mía en la pertinaz insistencia en esta vida (Eltit, *Lumpérica*, 79-80)²².

18 Entrevista con la autora, febrero 2012.

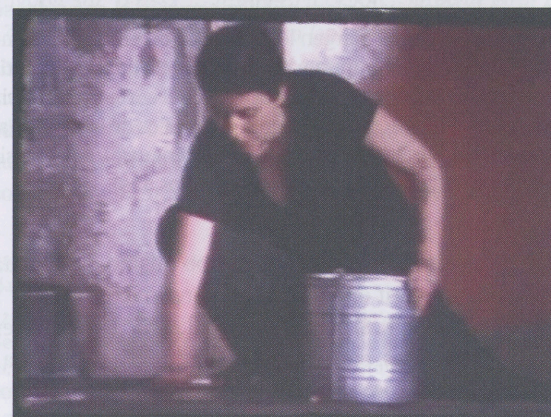
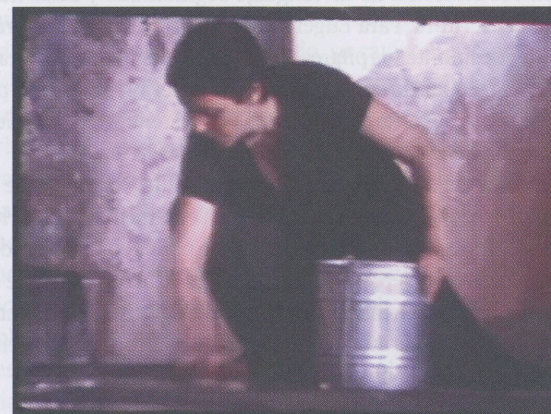
19 Si bien la novela terminó titulándose *Lumpérica*, la segunda novela de la autora, publicada en 1986, llevó este título (Eltit, *Por la patria*).

20 Eltit repitió la acción en otro prostíbulo en Valparaíso y realizó con las imágenes del registro un video que forma parte la serie *Zonas de dolor* (a su vez, resultado de un conjunto de visitas a prostíbulos y hospederías en Santiago). No abordaré aquí este trabajo, cuya circulación ha sido muy limitada.

21 Para Elaine Scarry, el dolor intenso desarticula el lenguaje y, con esto, tanto los contenidos que este nombra como al sujeto mismo (35).

22 La versión del texto que Eltit lee en voz alta y la versión impresa en *Lumpérica* no son idénticas, pero me apego a esta última, ya que el sonido del video impide distinguir ciertos fragmentos.

Emulando el desdoblamiento poético en el texto, en el video-performance Eltit va duplicándose como personaje, aunque a cada momento su retrato es fragmentario y discontinuo. El video termina cuando el personaje, que originalmente tuvo un rostro sacrificial (en las fotografías) y tomó después la palabra con una voz doliente y aguda, sale del prostíbulo y lava las calles que lo circundan (ima. 4). La feminidad desposeída toma una nueva forma, ahora con un semblante sobrio y escrupuloso. Entre tanto, en los muros de las calles se proyectan las imágenes de su rostro y su cuerpo herido. Eltit construye así un acto de expiación en los confines del espacio prostibulario.



Ima. 4: Diamela Eltit, registros del video-performance *Zona de dolor*, 1980.

Si bien no me detendré en el análisis de *Lumpérica*, la novela se desarrolla en una plaza, sede de continuas transformaciones y espacio de tránsito, encuentro y caída. Al menos tres motivos cristianos la atraviesan: en primer lugar, una escena bautismal que abre la trama y recuerda los rituales de conversión de ciertas iglesias evangélicas, donde los creyentes pasan por estados extáticos y convulsivos. En segundo lugar está la presencia de una luz intensa que deslumbra y vigila a la protagonista, L. Iluminada. «El luminoso» que la proyecta no es, sin embargo, la divinidad, aunque su nombre la evoque, sino un anuncio espectacular en medio de la plaza. Figura por último el motivo sacrificial, que, además de ser representado en la fotografía del brazo auto-lacerado, aparece en forma de un lenguaje segmentado y desarticulado en el proceso de la escritura. Para Eugenia Brito, la ruptura de la sintaxis en el trabajo de Eltit «desmonta los pilares [...] de la lengua madre» y logra así crear «una lengua “otra” capaz de enfrentarse con la anterior, opacarla y promover un juego de sentidos cuya característica es la insistencia del significante por apuntar hacia una herida» (Brito, *Campos minados*, 114).

Esta interpretación se asemeja a la propuesta de Rosenfeld de crear un signo «otro». La otredad simulacral se erige así en una instancia crítica, ante la imposibilidad de desarticular las prácticas de poder con el mismo lenguaje y los mismos gestos que ejercen la opresión. Desde la otredad, que se intuye en los márgenes, se va desarmando «por eriazio el sistema dominante» (Brito, *Campos minados*, 114). Más aún, como describe la autora, el margen, el corte y la herida funcionan en la novela de la siguiente forma:

El margen lo da la noche y la plaza pública, también el encuadre sobre el que se deslizan las letras. El margen lo da la relación erótica (la comunión) [de la protagonista] con el lumpérito: lo que la novela llama «el bautizo». El corte, que se repite a lo largo de toda la novela es el corte con el oficialismo [...] El tajo revela su chilenidad: similitud con los tajos de la montaña [...] [El tajo es la hendidura] del genital femenino, tajo al lenguaje y con él al sistema, tajo a la palabra circulante (Brito, *Campos minados*, 125).

Dentro de este sistema alegórico, «al cuerpo mismo del lenguaje como instrumento de poder», Eltit opone, «saber, pensamiento, deseo. Y placer» (Brito, *Campos minados*, 123). Si bien el análisis de Brito es rico en referencias y posibilidades significantes, participa de un discurso que tiende a articular una visión esencialista de los márgenes (y sus virtudes). Esta no solo reifica la oposición entre el margen y el cuerpo (social), sino que desestima la posibilidad de la constitución del sujeto marginal o subalterno en un sujeto político. Así, como sostienen Paulina Soto Riveros y Vicente Bernaschina

Schümann, la retórica de la avanzada constituye al sujeto marginal como ser deseante y estetiza las fronteras que lo aíslan. Este mecanismo discursivo va en «desmedro de la expresión efectiva de su subalterinidad» (Soto Riveros y Bernaschina Schürmann, 33), ya que conduce al «esencialismo subjetivo» y cancela la dimensión política de su experiencia.

En la interpretación de la obra de Eltit, el impulso de sustitución del sufrimiento por el deseo cae preso de su propio binarismo. Es por esto más enriquecedora la lectura que no busca desplazar el sufrimiento y, junto con él, los símbolos religiosos que lo portan. Al mirar con mayor detenimiento la discursividad sacrificial y evitar su colapso precipitado en un deseo erotizante, surge la imagen de la herida como la exposición de un trauma²³, así como la necesidad de historizar ese dolor. En este sentido, Pablo Oyarzún subraya la fragilidad de las obras de este periodo, su carácter efímero, su manera de abordar «la pregunta por la historia desde la contingencia». Más aún, hay en ellas un reconocimiento de la pérdida, el desconcerto y el dolor que no busca sublimarlos o glorificarlos (Oyarzún, 260). Asimismo, como ha señalado Ana María Risco, el autor se muestra escéptico ante «las lecturas que pretenden postular a [la vanguardia chilena de los 70 y 80] como una interlocutora lúcida, distanciada y reflexiva ante la desmesura de la contingencia catastrófica». Esto responde a que «Oyarzún interpreta su gesto primordial como un acto conmocionado que entrega el lenguaje de la obra [...] al cuerpo mortificado por la violencia de la historia» (Risco, 186)²⁴.

La presencia del cuerpo mortificado en la obra de Eltit, leída desde sus referencias religiosas, ha quedado plasmada en tres trípticos de Gonzalo Díaz, titulados *Sor Teresa*, *la lumpérica* (1988), *Diamela Eltit, la degollada* (1988) y *Zulema Morandé, la escritora* (1988). Los trabajos entremezclan y confunden, por medio de sus títulos y referencias simbólicas, la vida y obra de tres mujeres chilenas: Sor Teresa de los Andes, la primera santa del país, beatificada durante la visita de Juan Pablo II a Chile en 1987 y posteriormente canonizada; Zulema Morandé, una aristócrata brutalmente asesinada por su esposo en 1914 y Eltit, escritora y accionista. Hoy dispersos en distintas

²³ Recordemos que el concepto de trauma proviene del griego τραῦμα, que significa herida.

²⁴ Oyarzún identifica este gesto en «el ademán despojado de la virgen en la escena del descendimiento» (Risco, 186). Esta referencia tiene como trasfondo, entre otras obras, *Pietà* (1983) de Eugenio Dittborn. De acuerdo con Ana María Risco, «la agonía del boxeador [...] superpuesta por los movimientos involuntarios de la memoria con la imagen del descendimiento de Cristo, vendrá a traficar al interior de la pintura (sorteando todos los regímenes de la censura política y psíquica) lo que el ojo vigilante de la época desea mantener encubierto: el sacrificio y la desaparición de un cuerpo que [...] se niega a abandonar la escena de la representación» (Risco, 184).

colecciones privadas, los trípticos formaron inicialmente parte de una gran instalación en la Galería Arte Actual, titulada *Banco/Marco de Pruebas* (1988).

Las obras de Díaz trabajan con la noción de trinidad y aluden al castigo, la violencia, el erotismo y lo femenino. El tríptico *Diamela Eltit, la degollada* (íma. 5) yuxtapone fotografías del rostro de Eltit, tomadas de su serie de video-performances experimentales (*Zonas de dolor*)²⁵, con una serigrafía meramente esquemática, casi caricatural y color carmín, de un cuerpo femenino, desnudo y mutilado. En cada uno de los paneles sobresale un antebrazo lacerado y, en dos de ellos, fragmentos mínimos de un paisaje montañoso. El primero de los cuadros, dividido a la mitad por una cinta métrica, muestra a la izquierda la imagen del perfil joven y delicado de la escritora, que, sin embargo, figura con gesto serio, pesadas sombras en los párpados y la mirada perdida. El lado derecho es el borrador de un texto escrito a mano, que transcribe un fragmento del ya mencionado capítulo de *Lumpérica* titulado «Ensayo general». En un tono frío y geométrico, que excluye toda referencia a la sensación dolorosa que puede provocar la ablación de la piel, el texto detalla el acto de automutilación de la escritora:

La cuarta línea, en cambio, es más reducida que las anteriores, pero vuelve a la dirección horizontal que había dibujado el primer y segundo corte del brazo izquierdo.

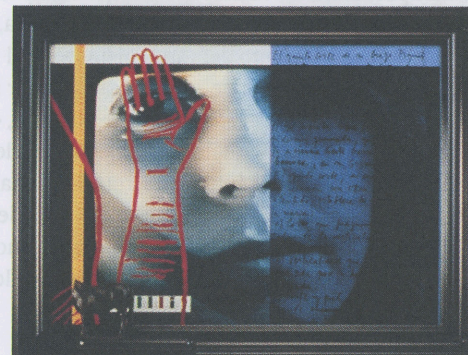
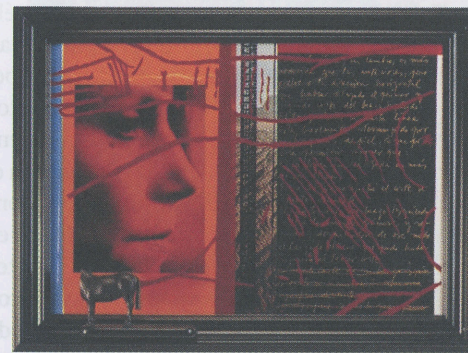
El trazado de la cuarta línea está brevemente interrumpido por un fragmento de piel, lo que podría permitir el suponer que:

- a) la línea fue realizada en más de una etapa.
- b) La hoja que efectuó el corte se levantó levemente (Eltit, *Lumpérica*, 152).

En el cuadro, Díaz tacha las últimas frases del texto, llevando la violencia del corte a la escritura. Asimismo, la serigrafía de un cuerpo femenino marcado con trazos horizontales en su vientre y brazo derecho atraviesa el cuadro, desde la esquina inferior izquierda, donde hay también un burro degollado, hasta los extremos de las letras manuscritas, en la esquina opuesta. Surge así un paralelismo entre la escritura, como acción que inscribe y mutila, y la marcación del cuerpo, que simultáneamente lo hiere y apropia. El contorno del cuerpo femenino comienza en los muslos y se detiene en los senos. Con este trazo, Díaz repite la violencia del gesto masculino hacia la feminidad que dio muerte a Morandé. Asimismo, el artista construye una relación de

25 Esta serie reúne tanto *Zona de dolor*, en las versiones de Santiago (1980) y Valparaíso, como el video conocido con los nombres de *El Beso*, *Trabajo de amor con un asilado de la Hospedería de Santiago* o *Zonas de dolor* (1983).

ambigüedad entre la violencia externa ejercida sobre el cuerpo y la violencia que el sujeto se ejerce a sí mismo.



Íma. 5: Gonzalo Díaz, *Diamela Eltit, la degollada*. Tríptico, 1988. Gentileza del artista.

En el tríptico *Sor Teresa, la lumpérica* aparece la imagen de la beata yuxtapuesta al encuentro erótico de Eltit con un vagabundo (ima. 6). El primer panel está dividido a la mitad por el dibujo serigráfico de un cuchillo. A la izquierda del filo, Eltit besa al vagabundo, pero los rostros de él y de ella son casi indistintos, ya que la fotografía parece haber sido sometida a un proceso de solarización, que desvanece sus perfiles, y revestida con papel mylar color turquesa. A la derecha, el retrato icónico de Sor Teresa, cubierto también por mylar, figura en rojo vivo. Por encima de su hábito sobresalen las botas de un hombre de cabeza, cuya identidad es difícil de descifrar, ya que el cuadro se construye por medio de la superposición de imágenes y combinación de técnicas. Así, tanto la fotografía de Eltit como la de Sor Teresa están intervenidas e interrumpidas por esquemas, números escritos y recortes. Entre estos hay una cinta métrica, la fotografía de un balaustre neoclásico, símbolo del desmontaje de la institucionalidad museística²⁶, y una especie de rayuela con forma fálica rellena por números²⁷. En los dos paneles siguientes, Díaz altera la direccionalidad de los rostros y de los símbolos, los intercala, los enfrenta. De esta manera, entreteje el prototipo del marianismo –en el rostro de Sor Teresa– con el de la mujer erotizada, que además de exponer su cuerpo femenino ejerce la escritura y es por esto, en palabras de Richard, «violadora de lenguas y autora de una textualidad genitalizada por el refrote del significante promiscuo» (*El género de la lectura*, 17, subrayado en el original).

Richard analiza la relación entre los distintos elementos de cada uno de los paneles desde la tensión entre lo masculino y lo femenino, situando lo femenino principalmente en los rostros y lo masculino en los elementos circundantes que organizan la composición:

La categoría de lo femenino es traducida a significantes-mujer (los retratos) que iconizan su representación, mientras la categoría de lo masculino opera generalmente conectada a aparatos de producción (la técnica) o a redes de organización (la diagramaticidad de las leyes y fenómenos) que la hacen funcionar como *regulador sintáctico* y administrador de prevalencias (Richard, *El género de la lectura*, 16, subrayado en el original).

²⁶ La instalación original donde se expusieron los cuadros consistía también de un conjunto de balaustres colocados en el suelo. Se construía así una relación entre el plano pictórico y estos elementos arquitectónicos, que en algún momento fungieron como sostenes de la monumentalidad y la autoridad simbólica del museo, mientras en aquella instancia yacían horizontales y derrumbados.

²⁷ Para una lectura desde el feminismo y el psicoanálisis de estos símbolos, véase Richard, *El género de la lectura* (14-19).



Ima. 6: Gonzalo Díaz, *Sor Teresa, la lumpérica*. Tríptico, tercera parte, 1988. Gentileza del artista.

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

Katherine Ávalos Parra ~ Lucy Quezada Yáñez ~ Sophie Halart
Marcela Ilabaca Zamorano ~ Mara Polgovsky Ezcurra

Esta tercera publicación de *Ensayos sobre artes visuales* es resultado del Tercer Concurso de Ensayos de Investigación del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda (CeDoc). Los trabajos seleccionados en esta oportunidad comparten el interés por la faceta documental de las obras que abordan, ya sea en los análisis iconográficos, ya en su dimensión crítica. El ensayo de Katherine Ávalos y Lucy Quezada, «Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar», se pregunta en qué consistió el arte oficial en dictadura, quiénes fueron sus agentes y de qué manera se materializó un gusto y un perfil institucional. La discordia del medio pictórico, su exaltación oficial y su desaire en la crítica independiente son algunos de los entretelones que, según Sophie Halart, han trastocado la comprensión crítica de la obra pictórica de Roser Bru. En su ensayo «La piel de las cosas: mutaciones epidérmicas en la pintura de Roser Bru», Halart observa aquellas tensiones en una lectura acuciosa y verosímil de tres de sus obras. Marcela Ilabaca, por su parte, en «Las políticas de emplazamiento en la obra de Carlos Ortúzar», instala un seguimiento de los procesos de la formación del artista y los hitos de sus asimilaciones multidisciplinares que van perfilando el carácter notablemente curioso de su quehacer e interés artístico. Por último, el ensayo de Mara Polgovsky, «La cita bíblica: iconoclasmo y sacralidad en la estética de la “avanzada”», identifica un conjunto de obras cuyos nombres y gestos visuales y textuales evidencian un claro patrón iconográfico cristiano que amplía y complejiza la sintonía unidireccional de las lecturas tradicionales sobre la *escena de avanzada*. El conjunto de estos ensayos afianza la investigación y la discusión sobre las visualidades en el campo artístico local a partir de fuentes primarias pertenecientes a los archivos y colecciones del CeDoc.

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES



9 789560 004895