

***Know your enemy:*¹**
**Breve reflexión sobre la ética y la libertad
del escritor/intelectual en Chile**

NIBALDO ACERO

Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

En el ensayo reflexiono sobre la relación política y arte, y trato temáticas como las vanguardias y la esperable actitud del intelectual enfrentado a conflictos como una guerra o una tiranía. A través de este engarce, procuro reflexionar además sobre la ética del intelectual/escritor —en términos de Edward Said— y su diluir entre los duros materiales de la razón y producción académica.

Palabras clave: neovanguardia, vanguardia, ética, escritor/intelectual.

Abstract

In this text I discuss the relation between politics and art, with regard to avant-gardes and the expected attitude of the intellectual faced to conflicts such as war or tyranny. From this point, I also try to reflect on the ethics of the intellectual / writer —in Edward Said's terms— and its dilution between the hard materials of reason and academic production.

Keywords: neoavant-gardes, avant-gardes, ethic, writer/intellectual.

Recibido 30 junio 2017 / Aceptado 31 julio 2017

¹ Canción perteneciente al grupo de rap metal Rage Against The Machine, lanzada en 1992, en un disco homónimo.

Introducción

*Nuestro enemigo principal es el fascismo.
Lo combatimos con todas nuestras fuerzas físicas e intelectuales.
Es nuestro enemigo, del mismo modo
que el feudalismo fue el enemigo de Lessing.
Lo mismo que Lessing combatió el arte feudal-cortesano,
así combatimos nosotros la manifestación del fascismo en el arte.*
Anna Seghers

Sabemos que la relación literatura-política es problemática y que ha generado cientos de reflexiones que no han encontrado una sola salida a las funciones, compromisos y actitudes que *debiera* tener el pensamiento, la escritura o la figuración artística en tiempos de guerras, matanzas o de tiranías. Si bien las posturas son múltiples, y trasiegan entre la tecnocracia de una nomenclatura, como la de Rancière (2007a, 2007b) que, aunque brillante, está más abocada a la elitización de la discusión. Existen otras que se radicalizan, tomando partido por una esencia o una clase o una urgencia socioestética, lo cual sin duda se ha enriquecido el debate al no cerrarlo, ya que al poner en tela juicio la moral o el *espíritu* de la producción cultural, la relación queda respirando, siendo fuelle muchas veces de una memoria ética. De hecho, ya el pacto entre arte y sociedad no es por un segundo un axioma que distribuya los quehaceres de una actitud y producción, por el contrario, es cuestionado en su base —por distintas razones— tanto por cultores, agentes políticos como teóricos. Por ejemplo, y desde la literatura, Erich Auerbach (2012) devela y denuncia las múltiples figuras morales/estéticas propias de la tradición literaria de Europa, las que van desde la obra de Homero hasta el *roman courtois* medieval (atravesando tradiciones romanas, de Francia y España, entre otras), las cuales pone a contraluz con literaturas de oriente —principalmente judías— mediante una lectura detenida, cuestionando la falta de espesor histórico de la escritura europea. Auerbach hace el alcance de la “uniformidad ilustrada” propia de la narración homérica (2012: 9), la “débil tensión” y la carencia de un “segundo plano” (10), en síntesis, la falta de un desarrollo sociohistórico de su obra. A través de una lectura filológica evidencia además las “mentiras políticas”, los discursos desapasionados y el proyecto despolitizado incrustados en los versos de Homero (2012: 20). La, a veces, insoportable “unidad vertical”, lo legendario en contraposición de lo histórico y de los fenómenos sociales acaecidos en el contexto histórico contemporáneo, invisibilizados por tratarse muchas veces de hechos producidos en los bajos estratos de una sociedad. Auerbach tacha de “mágica” la tradición occidental, desvinculada de la realidad, y frecuentemente al servicio del poder imperante. Una escritura que oblitera las revueltas sociales, y acto seguido menoscaba o evade la vida del *bajo* mundo. Lo mágico de la tradición europea, en definitiva, tiene como objetivo el representar a la elite política,

situándola en el primer plano de la narración, y desproveyéndola de un fondo social que pudiera opacarla o desidealizarla. En fin, fue una literatura que fluyó entre el racismo y el clasismo. Las apreciaciones de Auerbach endilgan por la convencida vía del compromiso que debiera poseer la literatura ante la cuestión social, asunto ante el cual el crítico Francis Otto Matthiessen (1952), también apela a la responsabilidad del intelectual, de no dejar de trasvasar material entre un plano y otro. Pero son muchos más quienes reflexionan sobre esta relación sin desmanes ni una superposición absurda de signos, sino encauzando la teoría hasta la alcantarilla o hasta la balas que atraviesan un cuerpo. Por ejemplo, en Edward Said (2004) encontramos un espacio para aterrizar la discusión y apuntar con mayor fiereza al sometimiento erudito disfrazado de masa crítica indispensable para la libertad de cultura.

No son pocos los pensadores que no escatiman esfuerzos para la emancipación intelectual *hacia* la sociedad, muchos de aquellos fuera de las universidades, las que paradójicamente albergan cada vez más a académicos con más ánimos de movilidad social que combatir algún enemigo público. Y si bien no es una exigencia biológica ni jurídica que el intelectual sea consorte de la sociedad, y estar permanentemente *donde las papas queman*, sin la sociedad el artista, el escritor y el intelectual no tienen —en términos ontológicos— posibilidad alguna de ser. Su potencia se reduce a un discurso todavía más oscuro y vacío, todavía más inservible y absurdo. Aunque no hay que ser ingenuos, porque sea cual sea su compromiso este no es garantía alguna de transformación social,² pero sí al menos de realimentación de imágenes y discursos, resistencias y sobrevivencias, trasvasije que debe mantener “abiertas las vivificantes comunicaciones entre arte y sociedad” (Matthiessen, 1952: 9). Es cierto, el debate del compromiso o descompromiso social de una escritura, afortunadamente sigue abierto lo cual es fascinante debido a que las posibilidades de reflexión son múltiples e indefinidas, porque si bien la relación es compleja puede abrir los apetitos personales y encauzar una crítica sin ningún marco regulatorio. Un discurso que por su desinstitucionalización permitiría pesquisar una serie de objetos y sujetos sociales para el escrutinio sobre todo de sus intenciones, y es lo que aquí haremos, cifrando como principal contexto el Chile de fines de los setentas y principio de los ochentas (aunque también el contexto actual), el apagón y las manifestaciones culturales que comienzan a organizarse en torno de la Junta Militar.

² En relación a esta desidealización del poder de cambio del escritor/intelectual en la sociedad, Deleuze y Guattari escriben: “el artista o el filósofo son del todo incapaces de crear un pueblo, sólo pueden llamarlo con todas sus fuerzas. Un pueblo sólo puede crearse con sufrimientos abominables, y ya no puede ocuparse más de arte o de filosofía. Pero los libros de filosofía y las obras de arte también contienen su suma inimaginable de sufrimiento que hace presentir el advenimiento de un pueblo. Tienen en común la resistencia, la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente” (2001:111). El vínculo entre artista/pensador y la sociedad pasa de ser racional a uno biopolítico de realimentación, de mutua cooperación.

1. Contexto Internacional del Arte (CIA)

Si hablamos del contexto histórico imperante en occidente —desde mediados del s. XX hasta aproximadamente mediados de los setentas— lo que causó mayor impacto en el mundo en términos políticos-policiales fue sin dudas la Guerra Fría, la cual determinó por décadas no solo las relaciones económicas y políticas del orbe, sino también las culturales. Uno de los libros en el cual nos basaremos para analizar esta parte de la historia, y de la manipulación política a través del arte, es *La CIA y la guerra fría cultural* de Frances Stonor Saunders (2013). En este, la investigadora británica devela la enorme maquinaria materializada y financiada por los gobiernos de Estados Unidos, cuyo brazo operativo, entre los años 1950 y 1976, fue el Congreso por la Libertad de la Cultura o la Fundación Fairfield o la Fundación Ford (elegantes chapas diplomáticas de la CIA), a través de las cuales se organizaron exposiciones, conferencias, mecenazgos y premios al desarrollo cultural alrededor del orbe, y donde incluso se contó con un canal propio de espionaje. A este aparato policiaco-cultural, se plegaron (ignorantes o estratégicos) diversos intelectuales, como Benedetto Croce, Karl Jaspers, André Gide, Jacques Maritain, Isaiah Berlin, Freddie Ayer, André Malraux, Nicolás Nabokov, T.S. Elliot, Arthur Koestler, Raymond Aron y el pintor chileno Víctor Sánchez Orgaz, entre otros, quienes generalmente alzaron —en términos estéticos— el expresionismo abstracto como medio de tergiversación ideológica y de vaciado intelectual. Esta manipulación cayó de lleno sobre las vanguardias de posguerra, sobre todo en las disciplinas de la pintura y la literatura, pero también sobre la filosofía y la academia. A continuación, un ejemplo del *modus operandi* sobre las academias de distintas partes del mundo (que iban desde Japón a Latinoamérica), las cuales operaban como verdaderas guarniciones del imperialismo:

Los libros son diferentes a todos los demás medios de propaganda —escribió uno de los jefes del Equipo de Acciones Encubiertas de la CIA—, fundamentalmente porque un solo libro puede cambiar de manera significativa las ideas y la actitud del lector hasta un grado que no se puede comparar con el efecto de los demás medios, (por lo que) la publicación de libros es el arma de propaganda estratégica (de largo alcance) más importante (CIA 282). [...] A finales de 1961, Howard Hunt entró en la División de Operaciones Nacionales, recientemente creada por Tracy Barnes. Barnes, que fue subdirector del Consejo de Estrategia Psicológica, era firme defensor del uso de la literatura como arma anticomunista, y luchó denodadamente para fortalecer el programa de publicaciones de la CIA (Stonor Saunders, 2013: 284).

Saunders recaba información dramática de los mecanismos con los cuales se convencieron, engañaron o conminaron a decenas de intelectuales y artistas a adscribir al discurso anticomunista, los que depositaban en Rusia (como imaginario moral) todos los males atribuibles a la barbarie, y entre ellos, la “carencia” de cultura y de un arte puro (digamos, no ideológico). Además deja entrever el caudal de conocimiento de los agentes de la CIA, quienes evidentemente manejaban lecturas como las de Antonio Gramsci, para quien los libros eran verdaderos acontecimientos sociohistóricos (a saber de la reflexión del agente, recién citada). Continúa la británica, sobre del impacto de la CIA en la intelectualidad del s. XX:

La guerra fría fue terriblemente real, no una prolongada discusión sobre cosas insustanciales. Produjo realidades falsas, y La CIA y la guerra fría cultural se pregunta hasta qué punto los intelectuales se involucraron en esas falsificaciones y, de manera más controvertida, las incrementaron. No es tanto una historia intelectual como una historia de intelectuales, y de los intelectuales neoyorquinos en particular, esa poderosa y extraña mezcla de hombres y mujeres que abastecieron las primeras filas de la guerra fría cultural. [...] Luego, como parte del consorcio cultural montado por la CIA (con o sin su conocimiento), de repente pasaron a tener una audiencia internacional (Stonor Saunders, 2013: 15).

Ahora, los apartados exclusivos que tratan sobre esta “inteligencia cultural” en Latinoamérica, registran algunos sucesos como la caída de Salvador Allende, y las anteriores protestas en su contra organizadas “desde Chile hasta Dinamarca”. El apoyo fallido de los Rockefeller a Diego Rivera; la implicancia del MoMA (Museum of Modern Art) en la escena artística, y por ende, de elite de algunos países de la región, como México. También existe un apéndice sobre el *caso Neruda* y la postergación de su Nobel de literatura, durante siete años, debido a la directa intervención de la CIA, ya que para el organismo todo comunista era vanguardista y viceversa, lo cual en cualquier caso significaba estar frente a un arte antiamericano (Sanders: 295). Esta investigación enfatiza el contexto de producción, pero también observa con sospecha a las instituciones culturales y académicas, lo cual nos permite proyectar la perversidad que organizaron una parte importante de la cultura latinoamericana, no solo hasta los setentas, sino especular cómo siguieron operando estas políticas educadas de institucionalidad, una vez que perdieron gran parte del beneplácito y la subvención de la CIA. Lo cierto, es que analizar el arte, y en general las vanguardias, de los sesentas, pero sobre todo el de los setentas y principios de los ochentas, se complejiza exponencialmente si consideramos esta intromisión cultural-policial de Estados Unidos. Con esta premisa problematizo el despliegue de un tipo de

producción cultural en la cual depositamos nuestras sospechas. No debiera dejarnos absortos del contexto aquella producción que, precisamente, nace de alguno de los resultados contundente que obtiene la CIA a nivel político en Latinoamérica: la caída de gobiernos democráticos y la instalación de las dictaduras. Si la CIA financió la producción cultural que ayudó a frenar el socialismo en el Cono Sur, no me caben dudas que aquello no se evaporó de la noche a la mañana, sino que aquella perversión transformó su materialidad y tomó otros ribetes, mucho más seductores y artificiosos. En estos términos, una *parte* del arte nacido, por ejemplo, en el Chile de la dictadura de Pinochet cogería bastante más aristas que la de una producción en permanente resistencia o tensión, y podría entrar de lleno en un material ambiguo y viscoso, que más que oponerse fieramente a una determinada tiranía, se adecuó a las circunstancias para desarrollarse conceptualmente. En un contexto complejo y desprovisto de desafíos intelectuales a nivel de políticas públicas, el arte marginal es el que se propaga para resistir, dando una batalla casi invisible pero extremadamente peligrosa, para así mantener con vida una voluntad de expresión que encuentra en imágenes, en la palabra, en la música, un arma de lucha. Sin embargo, existen otras expresiones que extrañamente comienzan a engarzar con la realidad que viven, sígnicas acciones que lejos de ser marginales, emplean los conductos regulares para visibilizar las transacciones de una industria que reformula sus principios y desea refundar un territorio, muchas veces con discursos e imágenes nutridas de elementos de la periferia de la metrópoli.

En otras palabras, propongo que a fines de los setentas y a principios de los ochentas, en Chile nació una *clase* de arte que vale la pena revisar con objetivos críticos y documentales y, que a la vez, sea antecedente para generar una memoria más rigurosa en términos históricos. Ahora, para complejizar un poco más el análisis de la producción cultural nacida a fines de los '70 e inicios de los '80, nos relacionaremos con algunos puntos clave de *Todo lo sólido se desvanece en el aire* de Marshall Berman (2012), cuyo tema central es la experiencia de la modernidad, usando entre tantos otros ejemplos, las manifestaciones culturales de los '60, '70 e inicios de los '80, sumando incluso a aquel debate a Latinoamérica y África. Berman parte el análisis cultural basado en los argumentos de la crisis económica y energética de 1973,³ la cual fustigó una serie de sucesos políticos y sociales durante aquella década.⁴ No obstante, esta crisis pudo convivir un tiempo con la

³ Esta trata de los distintos conflictos acaecidos debido a la decisión de la OPEP de no exportar petróleo a gran parte de Occidente, véase el texto “El papel de la OPEP en el comportamiento del mercado petrolero internacional” de Ariela Ruíz-Caro (2001).

⁴ Reflexiona Berman, respecto a los cambios suscitados entre una y otra década (60-70): “Es difícil releer estas pastorales de los sesenta sin sentir una tristeza nostálgica, no tanto por los hippies de ayer como por la

explosión industrial y cultural más propia de la década anterior (sesentas), apuntalada, entre otros fenómenos, por el fin de la Guerra de Vietnam, en abril de 1975 y porque los setentas en América Latina, fueron los sesentas del Primer Mundo. Es cierto, la panorámica que entrega Berman de la década de los setentas, enfocado principalmente en Estados Unidos, presenta bemoles respecto a la realidad de Latinoamérica, sobre todo de aquellos países que ya sufrían las tiranías militares, y donde la sobrevivencia se tomaba la agenda cultural. Al respecto, en países como en Chile ya se vivía lo conocido como “apagón cultural”,⁵ una coerción violenta que oprimió el pensamiento y la libre expresión y cuya nomenclatura se propagó entre civiles y militares. Escribe Tomás Valdivia sobre este oscurantismo: “La función intelectual y cultural supone el intercambio de ideas, la criticidad, la comunicación entre intelectuales y supone, también, un contacto amplio entre intelectual y pueblo”, y ante el contexto sociopolítico fue de esperar la destrucción de la estructura del diálogo y la democracia (1977: 620). Tal *apagón* fue parte de la nomenclatura usual de civiles y militares, quienes observaron con desesperanza, sospecha u optimismo las nuevas relaciones entre la cultura y las Fuerzas Armadas. Por su parte, el nuevo Presidente de SECH, el escritor Luis Sánchez Latorre, respondía dos años después a la apreciación de Valdivia: “no es procedente hablar de apagón cultural [...] el proceso de la cultura es inseparable del proceso político de las sociedades. Y que en la medida que la política sea restrictiva y autoritaria, la Cultura no será sino un espejo de tales premisas” (1979: 12). La respuesta surge desde un bastión intelectual, que imagino que intenta alimentar de esperanza la resistencia. Eso se entiende. Sin embargo, la respuesta que igualmente proviene de una instancia cultural, eso sí que institucional, como la DIBAM —también a fines de los setentas—, despeja toda duda de que la cultura para la Junta Militar deberá tener exclusivamente un carácter de elite, pero no solo eso, sino también debe ser refundacional, de purga y centrada en la familia. Asevera el escritor y posterior Premio Nacional de Literatura (1986), Enrique Campos Menéndez:

creencia prácticamente unánime —compartida por los intachables ciudadanos que más despreciaban a los hippies— de que una vida de abundancia estable, ocio y bienestar había llegado para no marcharse. De hecho, entre los sesenta y los setenta ha habido muchas continuidades, pero la euforia económica de esos años — John Brooks, en su descripción de Wall Street en la década de 1960 los llamaba «los años go-go»— parece ahora [principios de los ochenta] pertenecer a un mundo totalmente diferente. En un plazo notablemente breve, la confianza optimista fue totalmente destruida. La crisis energética que se cernía sobre los años setenta, con sus dimensiones ecológicas y tecnológicas, económicas y políticas, generó oleadas de desencanto, amargura y perplejidad que a veces se transformaron en pánico y desesperación histérica, e inspiró un saludable y enérgico autoanálisis que, sin embargo, degeneró a menudo en un odio y una laceración morbosa de sí mismo. Ahora, para muchos, todo un proyecto de modernización que había durado siglos aparecía como un error desastroso, un acto de maldad y desorden cósmico” (2012: 75-76).

⁵ Fue Juan Eduardo García-Huidobro, bajo el pseudónimo de Tomás Valdivia, uno de los primeros académicos que acuñó el concepto en su texto *En torno al apagón cultural*, publicado en la revista Mensaje n° 264, en 1977.

[E]l apagón cultural no es una realidad. Y eso lo saben todos los que están trabajando en torno a la actividad cultural. Aquí hay escritores de gran categoría que están publicando todo: Edwards, Lafourcade, Scarpa o cualquiera. En materia de teatro, la cartelera ha estado más llena que nunca [...] Es cosa de ver los conciertos, las zarzuelas, los encuentros en Frutillar, etc.⁶

El también nieto de uno de los personajes más crueles de la historia republicana de Chile, José Menéndez Menéndez,⁷ es engranaje de un aparato brutal y elitista que a través del nacionalismo procura la reificación de la cultura como táctica militar de refundación. Sin embargo, la visión de Karen Donoso, da cuentas de un contexto que lejos de cultivar las condiciones mínimas para la literatura, vertía toda potencia de desarrollo cultural en la televisión, lo que se llamó Franja Televisiva (obligatoria para los canales). Escribe Donoso:

[D]ebemos señalar que en las materias culturales, si bien se implementó una lógica mercantilista, ésta no implicó la marginación de las arengas nacionalistas en el discurso oficial del régimen. Por el contrario, el discurso patriota-nacionalista se mantuvo como recursos comunicacional y propagandístico hasta los últimos días del gobierno militar. Por ejemplo, en materia del discurso público de los militares y específicamente de Pinochet, el éxito obtenido con las políticas de shock implementadas por los tecnócratas neoliberales, les permitió reafirmar sus alegorías nacionalistas, a partir del elemento modernizador. En esa operación discursiva se levantaron dos argumentos: el de autonomía nacional frente a la campaña internacional adversa, permitido por la eficacia economicista; y el del carácter sacrificado y esforzado de “los verdaderos chilenos”, que con el trabajo “duro y constante” consiguieron la superación de la crisis¹⁴⁹. Hacia 1981 y en torno a la misma problemática económica, Pinochet recalcó que ‘las cualidades de nuestro pueblo, heredadas de la unión de españoles y araucanos, permitieron así romper la inercia, apoyados precisamente en ese espíritu de lucha, que es la característica del chileno y que le ha permitido salir airoso de todo desafío (Donoso, 2015: 49).⁸

⁶ Véase “Enrique Campos Menéndez: aristócrata, americanista y... ¡monárquico!”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 20 de noviembre de 1983, p. 28.

⁷ José Menéndez Menéndez fue un gran terrateniente español que usufructuó de su poder para aniquilar sistemáticamente al pueblo Selk'nam y Yaghan, a través de su deportación, humillación (“zoológicos humanos”), del uso de armas y de la explotación (Alonso, 2014). Llama la atención el poco conocimiento histórico (veraz) que se tiene de este empresario ganadero y del exterminio que llevó a cabo, además del — completamente esperable— cuidado de espaldas que ha tenido de parte de los intelectuales de la elite chilena, entre ellos, el Premio Nacional de Historia 2000, Mateo Martinic.

⁸ Véase “Macizo balance de la marcha social y económica del país”, *Diario La Nación*, 12 septiembre 1981, p. 7A.

Serán los años de la dictadura militar un sostenido apagón, donde el también sostenido fuego que ilumine a la sociedad no vendrán precisamente de los intelectuales, ya que el *abandono* de deberes de parte de los escritores de la elite, contrastará con la responsabilidad casi suicida de quienes lucharán, demasiadas veces a muerte, contra la represión. Uno de los objetivos de este breve ensayo es ese, el descubrir las intenciones del escritor/intelectual⁹ que habitó y cogió la Palabra durante estos años, y no lo digo especialmente por cultores como Campos Menéndez, Enrique Lafourcade, Jorge Edwards, Alejandro Magnet, Ibáñez Langlois o muchos otros, sino sobre todo por aquellos que acomodaron sus lenguas y embotaron su arengas parapetándose detrás de sígnicas y privadas mini-revoluciones, quizás con el fin de camuflarse y seguir produciendo, apostando *por el futuro*. Berman dice que a fines de los setentas el sujeto “posmoderno” redirige su deseo hacia una “sólida y prolongada estabilidad” (2012: 11, 27), lo cual va de la mano con el nuevo proyecto-país que anunciara la Junta Militar y con las intenciones de la resistencia de pecho frío. Y si bien el contexto sociopolítico y cultural de mediados y fines de los setentas en Latinoamérica nace a la desesperanza, y no pocas veces a la desesperación, surge al unísono la efervescencia propia de una industrialización propiciada por un *gobierno* apremiado por mostrar cifras financieras azules, y donde el fenómeno de este resucitar fabril tiene en la cultura una fuente de recepción de recursos, entre otras cosas, para apuntalar la menguada lectura de una sociedad, sobre todo porque aún permanecía en la memoria la imagen que dio la vuelta al mundo de la quema de libros, bajo las Torres de San Boja, en 1973 (Donoso: 100). Pareciera ser que toda la vanguardia y acerada actitud cultural de los sesentas, ya en los setentas —pero sobre todo en los ochentas— se exhibe enmohecida, sobre todo en países que ya están bajo tiranías, como Chile. Paulatinamente, lo que en los 60s y principios de los 70s fue conocida como *vanguardia revolucionaria*,¹⁰ en los ochentas se transformará muchas veces en una franca cultura neoliberal, donde los artistas e intelectuales, si bien no recibirán mesada de la CIA, se adecuarán a los golpes epocales, para mantener con vida a la industria del arte. Escribe Berman sobre esta revolución o transhistorización de la vanguardia:

⁹ Said en *Representaciones del intelectual* trae a colación la —históricamente— frecuente homologación entre los términos “escritor” e “intelectual”, ejemplificándola en la práctica discursiva de Jean Paul Sartre (*Representaciones* 93).

¹⁰ El fenómeno de las juventudes o culturas juveniles revolucionarias cuenta con una serie de textos de riquísimo valor histórico y antropológico que dan fe de esta década y de una generación que produjo una catarsis al ensamblar sus características etarias con una aventura sociocultural que en las que se descubren a sí como actores sociales de diversas emergencias (González: 2002), pero generalmente apuntalados todos con la Revolución Cubana en sus espaldas.

Estos grupos, ya estuviesen en los guetos o las cárceles de Norteamérica o en el Tercer Mundo, podrían calificarse como vanguardia revolucionaria puesto que supuestamente no habían sido alcanzados por el beso de la muerte de la modernidad. Desde luego tal búsqueda está condenada a la futilidad; no hay nadie que esté o pueda estar «fuera» del mundo contemporáneo. A los radicales que, habiendo comprendido esto, tomaban sin embargo a pecho el paradigma unidimensional, les parecía que lo único que quedaba era la futilidad y la desesperación. La atmósfera voluble de los sesenta generó un cuerpo amplio y vital de pensamiento y controversia sobre el sentido último de la modernidad (Berman, 2012: 17).

Es esta vanguardia un aullido que resonó con fuerza en los sesentas, acoplando quizás por última vez la política con el arte, con el arrojo y la incondicionalidad de las vanguardias históricas. De hecho, no es difícil encontrar registros de los movimientos que sobre todo en política nacían en Europa, Norteamérica y también en Chile, donde secundarios, universitarios y escritores e intelectuales subvirtieron la potencia de la teoría a la furia de la calle.¹¹ Años emblemáticos que suscitaron acontecimientos que variaron entre la Invasión de Bahía de Cochinos, el mayo francés de 1968, la matanza de Tlatelolco, la elección del primer presidente socialista elegido democráticamente y la retirada militar de Estados Unidos en Vietnam. La relación problemática, posmodernamente hipócrita¹² entre política y arte, observó en los sesenta y principios de los setenta el ocaso de una correspondencia vivificante, luego de ello, y en palabras de Berman, el beso de la muerte de la modernidad —bajo parámetros biopolíticos y económicos muy distintos a los de la primera mitad del s. XX— acabó por clasificarlos como movimientos pueriles, ingenuos o derechamente estúpidos. Aunque no por ello, menos, valientes y genuinos.

2. De la vanguardia a la neovanguardia

¹¹ En la posmodernidad pareciera ser lo *social* un atascadero para el desarrollo de la libre expresión, clara resignificación de la sociedad en su contrato con el arte. Bajo ese “Por ejemplo, el pacto arte y sociedad el cual muchas veces se da (apresuradamente) por hecho, posee resistencia en su base, “Está claro que el pacto social es hipócrita, necesariamente hipócrita, pero el arte no puede ser social, el arte debe romper ese pacto, el arte debe ser antisocial para no ser hipócrita” (Lidell, 2010: 288).

¹² En la posmodernidad pareciera ser lo *social* un atascadero para el desarrollo de la libre expresión, lo que es una clara resignificación contextual de la sociedad de fines del s. XX y principios del XXI. en su contrato con el arte. Bajo ese “Por ejemplo, el pacto arte y sociedad el cual muchas veces se da (apresuradamente) por hecho, posee resistencia en su base, “Está claro que el pacto social es hipócrita, necesariamente hipócrita, pero el arte no puede ser social, el arte debe romper ese pacto, el arte debe ser antisocial para no ser hipócrita” (Lidell, 2010: 288).

Luego de este análisis extendido sobre la producción cultural, sobre vanguardia y compromiso social, desembocar en conceptos como *neovanguardia* nos debería encontrar bastante más alertas y a un tranco de pasarla por el cedazo, ¿la razón?, la posibilidad de identificar en esos gestos *neos* cierta nostalgia estratégica de más corte económico que político. Por otra parte, esto de detenernos en la vanguardia como crisol de experiencias y teorías, está fundamentada en el despliegue de la discusión entre arte y política que sin dudas encuentra en ella una serie de argumentos estéticos, éticos e historicistas que permitirán sondear menos ingenuamente sus ecos revolucionarios y la producción artística posterior a aquella. En efecto, existen abundantes y contradictorias reflexiones sobre el origen, definición y configuración de las vanguardias; de aquellas, citaré solo algunas. La primera pertenece a György Lukács (1966), donde se rastrea la genealogía hasta el ocaso de la Época Moderna y a comienzos de la Época Contemporánea, probablemente al finalizar la Primera Guerra Mundial. Para el húngaro el nacimiento de la vanguardia se produce a modo de shock histórico, el cual moviliza y articula ciertas conciencias devenidas en un período que él llama de “transición”. La vanguardia así, tendría origen en una crisis de posguerra, con todas las complejidades sociales, económicas y políticas que esto supone. Esta conciencia que advierte Lukács, visibiliza la movilización de sentimientos que se oponían a un cada vez más beligerante capitalismo, y que se resistían cada vez más explícitamente a la guerra. Ausculta en la vanguardia una conciencia, un espíritu confrontacional, que vinculaba expresión artística y existencia, praxis que acababa transformándolos a ambos. La segunda definición es de Roland Barthes, quien tensa a Lukács respecto a la politicidad de las vanguardias, lo cual nos permitirá mantener viva la discusión. Escribe en *Mitologías*:

Existen sin duda rebeliones contra la ideología burguesa. Es lo que se llama en general la vanguardia. Pero esas rebeliones son socialmente limitadas, recuperables. En primer lugar porque provienen de un fragmento de la burguesía misma, de un grupo minoritario de artistas, de intelectuales, sin otro público que la clase misma que impugnan y que siguen siendo tributarios de su dinero para expresarse. Además, esas rebeliones se inspiran siempre en una distinción muy fuerte entre el burgués ético y el burgués político: la vanguardia impugna el burgués en relación al arte, a la moral, rechaza, como en los mejores tiempos del romanticismo, al tendero, al filisteo. Pero protesta política, ninguna. La vanguardia, lo que no tolera en la burguesía es su lenguaje, no su condición de burguesía. Y no es que necesariamente la apruebe, sino que la pone entre paréntesis (Barthes, 2002: 234-235).

Templando ambas reflexiones, las vanguardias como movimientos de conciencias, producciones y actitudes, suelen nacer en los estados de shock de una cultura. Las primeras vanguardias, dice Lukács, son provocadas por este espacio de transición entre el comienzo y el fin de la Primera Guerra. Sin embargo, Roland Barthes problematiza tal genealogía, no exactamente en los hechos que pudieron detonar una vanguardia, pero sí en sus orígenes ideológicos, precedentes a un proceso que más que espontáneo, respondería a la ejecución de prácticas discursivas vernáculas a nivel de clase social. Esta línea crítica de Roland Barthes se interna en un cuestionamiento estructural al nacimiento y configuración de la vanguardia, y con ello, proyecta sus alcances e intenciones. Para Barthes la vanguardia es un producto de clase, elitista, despolitizada, enjuiciadora de los códigos de la burguesía, pero que fluye desde ella como discurso-punta-de-lanza en el que se observa a sí misma, que se apunta, pero que no se daña más que a nivel discursivo, conceptualización que, en definitiva, enriquece aunque tensa duramente lo señalado por Lukács. Pero sigamos. Una tercera visión de las vanguardias, la entrega el propio Marshall Berman, nuevamente en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (2012), quien identifica su inicio en 1840 (incluso antes, entre los saint-simonianos),¹³ ubicando en la punta de lanza de aquel movimiento a Gautier y Flaubert (en el arte) y al grupo de Auguste Comte (en la ciencia): “Eran perspicaces y agudos en su crítica del capitalismo y, al mismo tiempo, absurdamente complacientes en su fe de tener poder para trascenderlo, de poder vivir y trabajar libremente por encima de sus normas y demandas” (Berman, 2012: 117). En general, Berman asocia las vanguardias con las revoluciones burguesas del siglo XIX, reconociendo el progreso que este grupo social han conferido a las artes y las ciencias. Por su lado, Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*, desde una visión aparentemente conservadora del arte, señala que

La composición clásica se fundamenta en la jerarquía y la totalidad; el elemento es la parte constitutiva, y sólo tiene sentido en el marco de la unidad a la que pertenece. Las relaciones que establece el canon compositivo clasicista son explícitas; su faceta metodológica alude a un principio esencial: la unidad como totalidad. [...] La forma vanguardista, en cambio parte de una idea fragmentaria de la unidad; posible por la autonomía de las relaciones que la construyen (Bürger, 1987: 18).

¹³ Como se puede inferir, son los saint-simonianos seguidores del pensamiento de Claude-Henri de Rouvroy, conde de Saint-Simon. En el ensayo de Jean Jacques Chevalier, titulado “Saint-Simon y los saint-simonianos. Profetas del mundo actual”, se afirma que el filósofo francés -que entre otros proyectos, fue uno de los padres de la idea de Socialismo y cuya escuela incluyó, por ejemplo, a Comte- tuvo una “fe sin reservas en la ciencia, la ciencia positiva, sobrepasando la etapa de las conjeturas, la ciencia ordenada por una teoría general sintética (contra el abuso del análisis y de la especialización) para reconstruir la unidad de los conocimientos humanos” (358). Véase *Revista de ciencias sociales*. Centro de Investigaciones Sociales, Río Piedras. Vol. 7, 1963, 4, p. 357-377.

Para Peter Bürger, en la vanguardia opera un cortocircuito histórico que desmiembra la totalización del arte. La unidad en el arte, que ha sido un proyecto hegemónico sobre todo de occidente, recibe el impacto de la ruptura mediante la reivindicación de la autoridad y autonomía que proporciona el canon, a modo de autotransformación. Sin embargo, “La vanguardia aparece, pues, como una instancia autocrítica, no tanto del arte como de la estructura social en la que se da; no una crítica inmanente al sistema, que actuaría en el seno de la institución, sino autocrítica de la institución del arte en su totalidad” (1987: 23). La vanguardia al prorrumper en la escena cultural de finales del s. XIX e inicios del s. XX, lo que hace preferentemente es devolver la práctica del arte a la sociedad. El arte no solo se mira a sí mismo, también es capaz de observar el mundo que habita y del cual se nutre. Y si bien, ya deja de ser unitario, el arte de vanguardia mantiene una autonomía, ya fragmentada, donde el *todo* deja de ser el fin último y exclusivo del arte y del sistema social. De la tesis doctoral de Tania Faúndez, recupero una cita que con gran lucidez, aglutina una diversidad importante de elementos de la vanguardia:

La noción de vanguardia como ruptura, contempla a las intervenciones que implican un quiebre, una rebelión contra las formas artísticas dominantes: las instituciones, las tradiciones y el gusto hegemónico. El arte como ruptura es un quiebre con la sociedad burguesa que le asigna al arte, es decir, con la destrucción de la doctrina del arte por el arte que hace que pase de un mero artefacto decorativo a un arte al servicio del hombre, de la construcción de un nuevo orden emancipador. El arte de vanguardia reinscribe el arte en la vida de los hombres. Lo social y lo político, lo histórico en definitiva, son parte constitutiva de la obra e inciden en su historicidad en la medida en que se incorporan como conciencia crítica en el acto de producción. El arte de ese modo, siendo constructivo en lo estético, es crítico en lo social (Faúndez, 2008: 31).

A la precisa visión de Faúndez, sumo la apreciación de David Miralles, que en su tesis “Poéticas de la Posmodernidad: literatura chilena neovanguardista durante la Dictadura militar (1973-1990)” (2004), identifica el origen de la vanguardia en la consolidación de las economías europeas del siglo XIX y principios del XX (22). Para el poeta estridentista Manuel Maples Arce —entrevistado por Bolaño para la revista *Plural*—, “cada época tiene su vanguardia, e impulsa determinadas tendencias. Los románticos fueron una vanguardia en relación con los poetas neoclásicos” (Bolaño, 1976: 48-60). Como ecuación —temporaria— tenemos un movimiento preferentemente nacido desde la burguesía (de la cual nace y a la cual se enfrenta), cuyo contexto pudieron ser las crisis de la primera mitad del siglo XIX o las de finales del mismo o de principios del siglo XX, pero lo cierto, es que

estas miradas visibilizan a la vanguardia como un movimiento de ruptura, además como una autocrítica cultural y social cuyo movimiento más que la unidad tiende al rompimiento, a la resistencia al canon y forja una autonomía fragmentaria ante ese *todo* que es el arte. En fin, movimientos capaces de asumir el momento histórico que resisten y que reconstruyen, politizando su producción que va en busca de un permanente rompimiento, y que cuentan a su favor con un sistema neoliberal que no se ha terminado de afianzar y perversamente organizar, para engullirlo todo, incluso el arte. Pasemos ahora a la neovanguardia, donde es nuevamente Peter Bürger quien teoriza y con quien comenzamos esta nueva pesquisa:

El concepto histórico de movimiento de vanguardia se distingue de tentativas neovanguardistas, como las que se dieron en Europa durante los años cincuenta y sesenta. Aunque la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de la vanguardia, la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas (Bürger, 1987: 54-55).

La visión aunque europeizante de Bürger, no deja de ser decisiva en términos económicos, al identificar dos sociedades muy distintas las que acogen o resisten a las vanguardias y las neovanguardias. Sociedades antípodas en cuanto al grado de desarrollo humano neoliberal, al nivel de poder y captura que posea el capitalismo en la sociedad civil. Por su parte, el crítico de arte estadounidense Hal Foster, cuyo lugar de enunciación es Norteamérica, propone que, mientras “la vanguardia histórica se centra en lo convencional, la neovanguardia se concentra en lo institucional”. En aquella misma línea, señala que:

Una reconexión del arte y la vida ha ocurrido, pero en términos de la industria cultural, no de la vanguardia, algunos de cuyos procedimientos fueron hace mucho tiempo asimilados en la operación de la cultura espectacular (en parte mediante las mismas repeticiones de la neovanguardia). [...] Más que invalidar la vanguardia, lo que estos desarrollos han producido son nuevos espacios de actuación crítica e inspirado nuevos modos de análisis institucional (Foster, 2001: 23).

En reiteradas ocasiones Foster tensa conceptualmente vanguardia y neovanguardia, observando los ligamentos entre ambas, mas discurre en el cambio del objetivo crítico de cada una de ellas, que es donde estriba mayormente su constitución. Para él, ambas poseen una estructura y funcionamiento que puede ser considerado analógico, pero ambas no

fluyen como una causa y un efecto, sino más bien como un oráculo del pasado o una prolepsis transhistórica. En otras palabras, Foster quiere dejar bien en claro que no está redundando dialécticamente, concatenando la idea de la neovanguardia a la de vanguardia, a modo de simple repetición histórica. Según él, al no ser la vanguardia un espejo ideal para y de la neovanguardia ni un parámetro prototípico, esta última puede producir otras interconexiones con la existencia, con los discursos sociales y las instituciones que en la vanguardia más bien se limitaban a desarreglar lo propiamente estético. Continúa Foster: “la neovanguardia aborda esta institución [la del arte] con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica)” (22-23). Aunque por varias razones no estoy para nada de acuerdo con la última afirmación, es mi intención seguir trayendo a colación, diversos conceptos de neovanguardia, como el de Víctor del Río, quien observa el nacimiento de esta como una forma de describir la era de la posguerra de los años cincuenta, a través del arte, y bajo otras condiciones políticas y sociales (2006: 114). Con Del Río, se reinstala en la discusión el contexto de posguerra, también de retorno y de condiciones sociales:

[E]l intento de aglutinar desde una perspectiva histórica el conjunto de prácticas que entre los cincuenta y los setenta son amparadas, en sus múltiples heterodoxias, bajo el signo del pop, del minimal y el conceptual, fundamentalmente, y que han sido estudiadas en oposición al expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York en un discurso que desde la década de los cincuenta había llegado a ser hegemónico (Del Río, 2012: 114).

También retorna la idea de la neovanguardia focalizada en cuestionar el poder de los sistemas políticos y del arte, esto ya está dicho por Bürger, pero respecto a la vanguardia. Resulta interesante cómo, poco a poco, vamos reconociendo en las especulaciones estéticas que más que encontrar notables y radicales diferencias intrínsecas entre la vanguardia y la neovanguardia, muestran los mecanismos internos y comunes que las pueblan (o que las corean). Pareciera ser hasta el momento, que las diferencias entre ambas más bien se circunscriben en torno al momento sociopolítico que tuvieron que habitar y resistir, y al lenguaje experimentado y desatado de aquel momento. Al respecto, el académico español Felipe Muriel señala respecto a la neovanguardia, que si bien

[L]a acción de experimentar no es exclusiva de ningún grupo y sus referentes estéticos están en las primeras vanguardias y los movimientos coetáneos del lettrismo, la poesía concreta y el arte conceptual [...] La corriente neovanguardista aparece, en el contexto de renovación

de los sesenta, como una escritura a la contra o contraescritura, que se rebela negando, tachando, borrando... (Muriel: 51-52).

Ciertamente el lenguaje es un punto de quiebre entre vanguardia y neovanguardia, como sucedió en su momento con la vanguardia de 1840, encabezada por Flaubert, y la mística del «arte por el arte» (Berman, *Todo* 117). Otrosí, la conceptualización de Muriel se asemeja bastante a lo que Berman llama *vanguardia revolucionaria*, lo que será muy pronto un punto de análisis en esta reflexión. En síntesis, para Muriel es el lenguaje y no exclusivamente en la imagen, donde ahora se propaga la batalla del arte. Volvamos a Del Río:

[L]o que aparece detrás de la neovanguardia es una necesidad de definir de nuevo las condiciones de posibilidad del arte, su sentido o su función en el conjunto de la cultura. Por ello, en su dimensión crítica, excluye las formas artísticas basadas en criterios de especificidad, es decir, en definiciones asentadas sobre las determinaciones de los soportes, las tradiciones o la historia (Del Río, 2006: 112).

No sé si será este material suficiente para cristalizar las difracciones importantes entre vanguardia y neovanguardia. Importantes para la teoría, hago el alcance. Por mi parte, y aterrizando exclusivamente en la práctica, más que tropezar con divergencias en el lenguaje observo una radicalidad del arte que en la vanguardia opera descabelladamente, donde el poder, la “dimensión crítica” de la escribe Del Río, se materializa en la historia no digamos con naturalidad, pero sí con un convencimiento y una elisión de poder difícil de observar ya en los años ochenta, donde la hegemonía se trasluce en las poéticas de cultores que se despegarán de lo social para irse de bruces a lo sígnico. Observemos este devenir libertario en lo que podríamos llamar desde ya, arte liberal.

3. La neovanguardia en Chile

Antes de enfocarme en el caso chileno, esbozaré algunas líneas en torno a las vanguardias y neovanguardias latinoamericanas, como contexto de la experiencia chilena. En el texto “Nicolás Guillén y el período vanguardista en América latina” de Luis Veres, el académico español reflexiona sobre el ámbito hispanoamericano, y da en el clavo respecto a la lectura hegemónica que se hace de las vanguardias en América. Escribe Veres:

Una característica de la vanguardia es la conjugación estética y política, cuestión que descarta la teoría de que existen dos vanguardias en Latinoamérica: una vanguardia artística que se asemeja a una aventura formalista, gratuita y subjetiva; y una vanguardia revolucionaria que pretende cambiar las estructuras políticas y económicas del país mediante una estética realista para el gran público¹⁴. Ambas realizaciones responden a un mismo deseo o necesidad de acercar la literatura a la vida, de rechazar la literatura anterior y señalar las injusticias y fallos de la sociedad burguesa. A esto se suma la tendencia en Latinoamérica de poner la literatura al servicio de las ideas y de la acción política.¹⁵

La reflexión de Veres valida la apreciación de Berman, de observar en los movimientos de segunda mitad del s. XX en América una vanguardia esposada con la humanidad, y ve salir también desde aquel vórtice una furia social que algunos críticos han denominado *neovanguardia*, un concepto que más que reivindicar la explosión cultural de las primeras décadas del s. XX, pareciera acomodar el mobiliario crítico a una nueva realidad, donde más que combatir el fascismo o el capitalismo, el arte se las ve con las instituciones, con el lenguaje, con el cuerpo y con los placeres privados. Cerramos este vistazo a la (neo)vanguardia en América Latina, para entrar de lleno en el contexto chileno:

En América Latina, la noción más recurrente de la idea de vanguardia viene asociada a la incorporación de prácticas conceptuales, las que podríamos fijar en, al menos, tres momentos: el neoconcretismo brasileño de los años sesenta y la obra posterior de artistas como Cido Meireles Artur Barrio; el arte argentino de los sesenta (Di Tella, al arte de los medios, Tucumán arde); y el momento en que se inscribe el accionar de la Escena de Avanzada en Chile en los años setenta y ochenta (particularmente el grupo CADA [...]) (Oyarzún et al., 2005: 75).

¹⁴ Véase Videla, Gloria, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, v.I, Mendoza-Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 1990, p.243.

¹⁵ Véase Benedetti, Mario, "Acción escrita y creación literaria"; "La realidad y la palabra"; "Convalecencia del compromiso", en *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995. A su vez, Gloria Videla también se pronuncia en esta dirección: "Si bien muchos autores y grupos pugnan por mantener las expresiones literarias de intención social al margen de la vanguardia poética, es frecuente la convergencia o articulación de ambas. La poesía social se funde así con los ismos que tienen su correlato en la Europa Occidental o recibe el influjo del futurismo ruso. En otras palabras, en Hispanoamérica se produce, se complejiza y se acentúa un doble discurso con respecto a la vanguardia que se manifestó en la URSS. En esta ambivalencia, son varios y muy destacados los escritores marxistas que reconocen en la vanguardia artística un instrumento para la negación revolucionaria de la cultura burguesa" (Videla 252 y 253).

Pablo Oyarzún es uno de los teóricos que concatena las vanguardias con estos nuevos *gestos* estéticos que surgen en el Chile de Pinochet, sobre todo a principios de los 80s. Por su parte, Macarena Ortúzar en el artículo “Estéticas del residuo en el Chile del postgolpe. Walter Benjamin y la escena de avanzada”, hace el siguiente alcance:

La crítica chilena dio el nombre de “neovanguardia”, “nueva escena” o “escena de avanzada” al campo no oficial de la producción artística gestada bajo la dictadura, que se caracterizó por una fuerte ruptura con la tradición estética anterior y la corrosión, en general, de los grandes postulados en torno al arte, los géneros, los soportes y el sujeto (Ortúzar, 2007: 116).

Este acercamiento de Ortúzar, que tiene a Raúl Zurita, a Diamela Eltit, a Juan Luis Martínez y al C.A.D.A.¹⁶ como sujetos y objeto de estudio, ubica el desarrollo de esta neovanguardia en la periferia, no solo de la metrópolis, sino también de la historia que enarbolaba la Dictadura: “la neovanguardia se centra en los residuos que la historia oficial iba dejando en los márgenes” (119). Suma a esta descripción la entrada del cuerpo, como material o plataforma de denuncia:

El cuerpo no sólo aparecerá mencionado muy a menudo en las obras de la neovanguardia, sino que también será materia de arte y soporte de arte. Las violencias infligidas por la dictadura sobre los cuerpos a través del presidio, la tortura, la restricción de movimiento, el exilio, el toque de queda, etc. son subvertidas al asumir el cuerpo como soporte de significaciones, de arte, de sentido que se mantiene como un reducto de libertad en pugna, como lo más íntimo que se ve intervenido, pero que también se está defendiendo a sí mismo en el hecho de aparecer y, por tanto, significar. De ahí lo desafiante del gesto (Ortúzar, 2007: 123).

¹⁶ En palabras de Nelly Richard: “Existe un grupo experimental chileno (el grupo CADA) que protagonizó la escena de tal dislocación al realizar una cita limítrofe del arte neovanguardista en el convulsionado paisaje de la dictadura, cuando las transformaciones de la sociedad ya sugerían la rotura de las ideas de totalidad y de totalización que sustentaron la crítica vanguardista a la ideología del sistema artístico y social. [...] El grupo CADA es parte de la escena de arte chileno llamada «escena de avanzada» que se constituyó después de 1977, y cuyo perfil más polémico se debió al radicalismo crítico de sus experimentaciones de lenguajes dirigidas vehementemente contra el sistema-arte. La «escena de avanzada» formaba un campo de propuestas estéticas que compartieron, entre otras marcas, «la exigencia de evidenciar en la obra lucidez analítica aceca [sic] de la condicionalidad social e ideológica de su propia ejercicio), y «una tensa lógica de confrontación entre su status (y su voluntad) de marginalidad y las distintas instancias institucionalizadas»” (*Insubordinación* 37-38). (Las últimas afirmaciones citadas por Richard son extraídas del artículo de Pablo Oyarzún, titulado «Arte en Chile de veinte, treinta años», *Oficial Journal Of the Department of Hispanoamerican Studies*, (University of Georgia-1988).

Debo reconocer que luego de estudiar los actos, textos y discursos del C.A.D.A., y sus constituyentes, y engarzando estos conocimientos con la teoría de vanguardia y neovanguardia, me queda muy claro que si este grupo es considerado toda una *neovanguardia*, a esta muy poco le resta de la ética y la furia de las vanguardias históricas y revolucionarias de los 60s. Abiertamente es posible manifestar el carácter conservador de este arte que se contonea para no molestar al poder reinante, aderezando sus discursos y formas. Poco o nada hay del grupo de resistencia antipinochetista que se le arroga o que quiere dejarse entrever. Me resulta en lo sumo forzada e intencionada la investidura de resistencia con la cual varios críticos han arropado a este grupo y a las figuras, principalmente, de Raúl Zurita y Diamela Eltit. Y aun cuando sea de lo más políticamente incorrecto, reconozco que me resultan en lo sumo sospechosas y estratégicas estas prácticas muchas veces artificiales del C.A.D.A. Se me hace evidente la manipulación discursiva y la despolitización y escatología travestidas de arte academizado, como fue la performance de besar vagabundos o quemarse la cara con ácido, en tiempos que la sociedad presenciaba las “performances” de Sebastián Acevedo y de Rodrigo Rojas Denegri, incinerados (Miralles, 2004). Sorprende en este punto la acriticidad de parte importante de académicos que observan en este simbolismo una dura batalla que dio el arte en contra la Dictadura. Ante a esto, es destacable la lucidez de David Miralles, quien en su tesis doctoral resta de épica y autoarrogada transcendencia cultural a este grupo (2004: 121). Si la misma Nelly Richard reconoce que esta insubordinación fue sígnica, productora de códigos que finalmente evitaron ser comprendidos por el poder político militar, precisamente para no tener que enfrentarlo cara a cara. La periferia fue más un escondite que un escenario para esta neovanguardia, la manera de (no) hacer frente al momento histórico que vivían o hacerlo “periféricamente”. A la postre, pudieron incluso haber legitimado aquel poder político con su rebelión sígnica, si hasta a sus guardaespaldas críticos les cuesta contraargumentar lo hermético, teórico e indirecto de su propuesta artística-política (Neustadt: 14). A saber, otra voz lúcida al respecto, la entrega Willy Thayer, en su artículo “El golpe como consumación de la Vanguardia” (2000), el cual apunta que instancias como el C.A.D.A. y la Escena de avanzada *solidarizaron* con la dictadura, inmunizando las micropolíticas de ese academizado discurso, en desfavor de las discusiones estructurales: “[el CADA] mantuvo una complicidad con el corte estructural de la dictadura al reiterar dicho corte en el campo cultural; y mantuvo, discursivamente, proximidad estructural con la vanguardia” (54). Si necesitábamos un ejemplo de clara diferencia de vital discrepancia entre vanguardia y neovanguardia, y de la escisión arte-política, la producción cultural de Chile de fines de los 70s y principios de los 80s nos entrega un material en lo sumo valioso, y en el discurso de

Zurita de 1979¹⁷ es una consumación o reflejo o representación del proyecto de limpieza social que llevaba a cabo la Junta Militar, el proyecto de la luz y de la limpieza, que venía a extirpar la oscuridad y el cáncer marxista de este país.

Apéndice. La “vieja” libertad

Integro una breve y última discusión, la cual vincula la ética con la ideología propia de las vanguardias, asunto pendiente y completamente pertinente a la hora de hacer hincapié precisamente en la ética, que no muchas veces puebla los discursos intelectuales, pero que en parte no menor de artistas deviene práctica vital. Esto, porque el análisis ideológico puede permitir, por ejemplo, desocultar intereses, tensionar las luchas encriptadas, y también reparar en las dinámicas que se mueven con la percepción del mundo. Una ética, entendida como ciertos principios rectores del propio actuar, necesariamente tiene como telón de fondo a una ideología. La pregunta es, qué papel juega esa ideología en la praxis vital y social de un individuo o grupo. Paul Ricoeur, en su libro *Del Texto a la Acción* (2002), más precisamente en el capítulo “Ideología, utopía y política”, muestra cómo el fenómeno ideológico está orientado a la necesidad que tiene un grupo social de darse una imagen de sí mismo, de representarse para sí, y desde ahí, para el mundo. Esto se relaciona con el acto fundacional del grupo y la relación que mantiene con ese hecho. En este contexto la ideología funciona, en primer lugar, como la memoria que recrea constantemente el acto fundacional, para transformarla en el “credo” de cada grupo o intelectual o artista, en su regla de acción, es decir, en su ética. Memoria y ética se vinculan a través de la ideología:

Por eso el fenómeno ideológico comienza muy pronto: pues con la domesticación mediante el recuerdo comienza, ciertamente, el consenso, pero también la convención y la racionalización. En ese momento la ideología ha dejado de ser movilizadora para ser

¹⁷ El texto al que hago referencia es: “He dado por comenzado el Purgatorio de este trabajo en el acto autoexpiatorio de haberme quemado un pedazo de la cara en Mayo de 1975, el comienzo de su verdadero término es la proyección final de la propia vida en la utopía (por el momento) del asumir la vida de todos

como único producto a colectivizar. Así el Mein Kampf se inicia en la máxima soledad y encierro del acto de haberme quemado la mejilla en un baño, concluye en el cumplimiento social de la más grande aspiración colectiva: Asumir la vida en un espacio habitable para todos” (Zurita, 1979: 11). Junto con la crítica que le cuida la espalda a Zurita y que castiga de inocente o malintencionado a quien repare en el “Mein Kampf” de este mini-manifiesto, en tanto resabio fascistoide (arrojado en un muy mal momento); está la crítica lúcida y valiente, como la de David Miralles, que no tiembla al analizar este acto como en armonía con la política conservadora y “de limpieza” impulsada por el régimen de Pinochet.

justificadora o, más bien, continúa siendo movilizadora a condición de ser justificadora (Ricoeur, 2002: 283).

Lo anterior da paso a una segunda característica de la ideología, en relación a la acción de un grupo: es dinámica. El fenómeno ideológico se constituye en motor movilizador para el proyecto grupal o individual, lo justifica y lo propulsa. Desde esta perspectiva, para el filósofo francés, la ideología es también esquemática, estructural. Afirma:

Este carácter codificado de la ideología es inherente a su función justificadora; su capacidad de transformación sólo es preservada a condición de que las ideas que vehiculiza se conviertan en opiniones, (...) De este modo todo puede llegar a ser ideológico: la ética, la religión, la filosofía (Ricoeur, 2002: 283).

A partir de una autoimagen determinada, ya desde lo ideológico, un grupo o un individuo representa su propio camino vital, y esta imagen, de modo retroactivo, determina el acto autointerpretativo. En otras palabras, mi modo de existencia, mi *ética* de vida, mi manera de leer al mundo, está establecida en último término, por la autopercepción que construyo, ideológicamente, desde mí mismo y/o desde mi grupo de referencia y pertenencia. En conclusión, no son solo los *declarados* aquellos enemigos de los que debemos estar alerta, la experiencia académica y crítica abre un enorme forado en la ética desplegada en dictadura que se proyecta diáfana en plena democracia, donde los poderes que presumían los uniformes fue la alegoría de la perversión de quienes se cuadraron con la transición *democrática*, articulando mecanismos y discursos que establecieron a perpetuidad relaciones estratégicas entre el poder político y cultural; y donde el arte, el pensamiento y la escritura se olvidan de ser espacios fecundos de disidencia, pero también de contienda y de discurso político. En otras palabras, si el escritor/intelectual entra en el campo político por el mero hecho de escribir, esto no supone ni necesita de los mecanismos que lo lleven a sacar partido de su condición política-intelectual. Es la escritura —y por sí sola— el principal y más eficaz trabajo de un escritor dentro de la sociedad (Said, 2006), con esta cita no quiero circunscribir a los escritores a un determinado y encasillado espacio, sino hacer énfasis en que lo político de las prácticas de la literatura ya son de sí su propia razón de ser. Escritura que debe mantener “abiertas las vivificantes comunicaciones entre arte y sociedad”, y cuya autonomía no sea en lo posible de la sociedad, para sí, sino de los poderes tanto culturales, académicos, políticos y económicos. Una libertad “vieja” que honra una tradición occidental, una tradición de ruptura, la tradición de independencia

intelectual, de la libertad de pensamiento, de valentía, acción y expresión. Al respecto, cito un fragmento de un texto que es antesala de *Rebelión en la granja*, de George Orwell, escrita en 1945, aunque lo leí por primera vez en el libro *Los derechos de la inteligencia* de Edison Otero. Escribe Orwell:

Conozco todos los argumentos que se esgrimen contra la libertad de expresión y de pensamiento, argumentos que sostienen que no «debe» o que no «puede» existir. Yo, sencillamente, respondo a todos ellos diciéndoles que no me convencen y que nuestra civilización está basada en la coexistencia de criterios opuestos desde hace más de 400 años [...] Si yo tuviera que escoger un texto para justificarme a mí mismo elegiría una frase de Milton que dice así: «Por las conocidas normas de la vieja libertad». La palabra vieja subraya el hecho de que la libertad intelectual es una tradición profundamente arraigada sin la cual nuestra cultura occidental dudosamente podría existir. Muchos intelectuales han dado la espalda a esta tradición, aceptando el principio de que una obra deberá ser publicada o prohibida, loada o condenada, no por sus méritos sino según su oportunidad ideológica o política. Y otros, que no comparten este punto de vista, lo aceptan, sin embargo, por cobardía (Orwell en Otero, 1985: 15).

Así como lo despliega Orwell, la libertad está inmediatamente en contraposición de la cobardía y del espíritu institucional. Se infiere que esta libertad debería ser la ideología central de ética que hemos aquí tratado, ya que debido a ello, posee un alto costo que debe pagar, porque la libertad, y lo dice Orwell en la misma introducción, es el derecho de decirles a los demás lo que no quieren oír, y no callarse ni invisibilizarse tras signos ambiguos y martirizados. Esto entra en sintonía con gran parte de las reflexiones aquí suscitadas, que engarzan responsabilidad social y política y escritura, por ejemplo, que vivan al arte, al pensamiento a dar una pelea de peso pesado al fascismo, tanto de derechas como de izquierdas. Y donde el escritor/intelectual, en palabras de José Carlos Mariátegui (2008), renuncie a ser imparcial o agnóstico, y trasvase toda su pasión e ideas políticas a sus textos, a sus actos públicos y al discurso mediático. En síntesis, éticamente, es imposible una armonía genuina entre arte e institución.

Conclusiones

*El intelectual que afirma escribir únicamente para sí
o por puro afán de aprender o de hacer ciencia abstracta
no se le puede ni se le debe creer*
Edward Said

Llama la atención el divorcio del escritor/intelectual durante los años de la Junta Militar, quien muchas veces no volvió a regenerar sus vínculos con la sociedad chilena (salvo notables aunque contados casos). Y no juzgo la no incitación de una nueva vanguardia, sino el no honrar la politicidad de una escritura, el enorme y fatal material con el que nos relacionamos. Llama la atención la estética tibieza con la que se mueven gran parte de los discursos y ficciones que habitan el imaginario cultural democrático chileno, como uno de los tantos hijos deformes y legítimos de la dictadura. La ambigüedad productiva de no acusar, ni revisar ni apuntar una sola palabra que pueda jugar en contra a nivel profesional, eso me llama la atención. La fastuosidad crítica para vanagloriar gestos y autores que *no* se batieron a muerte ni salieron a lanzarle una miserable piedra el fascismo, pero que han recibido los réditos de una actitud que más que desafiante ha sido del todo institucionalizada. Llama la atención la articulación de un discurso común de literatura *nada* combativa, que pasados los años se ha querido resignificar en bastión intelectual antipinochetista, digo esto porque, ciertamente, *no* hubo una orgánica¹⁸ que propulsara una resistencia feroz en la literatura contra Pinochet ni desde la SECH ni desde del C.A.D.A., ni de la Escena de Avanzada. Todo lo visible en términos culturales eligió el camino del expresionismo abstracto y academicista (como el de los cultores financiados por la CIA). Porque donde realmente se dio pelea, diaria y peligrosa, fueron en las revistas y panfletos, que a modo de Lira popular materializaron una resistencia política, sin un objetivo claro más que el de ejercer presión a través de la libre y osada expresión. Poemas en libelos que intentaron colarse por las rendijas estructurales del poder político, haciendo de la poesía un canal de comunicación “de mano en mano”, incontrolable y conformado por elementos fungibles que restan de idealismo y racionalidad a un proceso de producción, mientras circulan por la periferia y centro de las ciudades.¹⁹ Aquellos escritores que se arriesgaron a

¹⁸ En una entrevista, Martín Cerda señala “Pero, claro, una cosa es decirle no a la dictadura, pero el no (¿desde dónde? ¿desde la nostalgia de lo que tuvimos?) no implica un proyecto, y es eso lo que no veo, que los escritores tengan un proyecto en el que, de algún modo, puedan caber todos ellos. Dicen no a la dictadura, pero hasta su caída, ¿y después?... Cada cual para su lado. Creo que esa es nuestra gran falla [como generación]” (Conversación publicada en *Araucaria*, N° 36, 1986, Madrid).

¹⁹ El libro *Revistas y publicaciones literarias en dictadura (1973-1990)* de Tomás Eloy lleva a cabo una recuperación de las experiencias y materiales asociados a la producción en papel de literatura no-oficial, como

combatir el fascismo no fueron muchos, pero es emblemática la creación y distribución de folletines a la que se arriesgó por años el poeta Erwin Díaz, sin la necesidad de pedir permiso a las autoridades para ejercer literatura.²⁰ Toda una investigación merece semejante atrevimiento que, sin tener una clase social onerosa, ni la elite en sus espaldas, ni la intención de generar un arte hermético, fluyeron y se diluyeron entre los intersticios de la violencia y de la persecución. Llama la atención el poder de la elite en la cultura chilena, transformada posteriormente en el todavía creciente fascismo “progresista” que se instaló en dictadura y que se ha propagado en las instituciones productoras de conocimiento hasta ahora; la discursividad neomarxista que no permite las disidencias y que puede ser tan reaccionaria como los objetos a los que históricamente ha disparado, como la dictadura o la misma CIA. Llama la atención la validación de fenómenos como la violencia dentro de la academia, el acoso sexual, la violencia de género, los ilustrados informantes, hasta el plagio, pero sobre todo el fulminante clasismo en universidades públicas y tradicionales. Perversión que opera desde la institución más ortodoxa y una de las más cercanas al Régimen Militar, como la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, hasta la institución considerada más progresista, como la Universidad de Chile. Mafias de todos colores que parecieran atesorar los modus operandi dictatoriales y cuya validación pasa por aglutinar masa crítica de izquierda para que sean parte de esta grasa que a la postre conservará el tan anhelado statu quo. Por supuesto que llama la atención que la insurgencia enarbolada por estos intelectuales-funcionarios habite únicamente comedidos sus papers y que se diluya en toda otra acción pública. Sobre todo llama la atención, porque en Chile durante la década del sesenta, el marxismo se había popularizado a tal nivel, que dejó de ser el recurrente discurso y herramienta del intelectual o de los gremios y partidos de izquierdas (Moulián, 1983: 73-74). Llama la atención la falta de autorreflexión de las humanidades en Chile, que a la vez que abandonan proyectos críticos-políticos serios, que alimenten feraces problematizaciones y bajen al mundo de los seres humanos para meter el dedo en la llaga, en el culo del poder, articulen duros epítetos contra personeros de su tirria, muchas veces muertos, o levanten panegíricos cuya producción sustenta su razón de ser intelectual, como cuerpo pegado a una sonda. Contubernio o pacto con izada bandera blanca que valida hoy por hoy el trabajo cultural, a la vez que lo vacía. Llama la atención las mafias académicas de estos progresistas sectores, el espíritu de la inteligencia militar

el Taller-Revista y posterior Editorial Aumen; además de otras manifestaciones, como la del cantautor Nano Acevedo, quien en julio de 1975 es capaz de montar la peña “Doña Javiera”, la cual fue un verdadero espacio de resistencia y de expresión musical.

²⁰ En el libro *CADA DÍA: la creación de un arte social* de Robert Neustadt (2001) queda registro de las cartas que el C.A.D.A. enviaba a la Dirección de Aeronáutica, a la Municipalidad de la Reina y de San Miguel para obtener —siempre en el nombre del “arte chileno”— una autorización oficial y así desarrollar su transgresor y subversivo arte.

criolla que los habita con espantosa naturalidad y que ya es parte del paisaje y espíritu académico chilensis. Y si bien, insisto, no habitamos un tiempo donde una CIA desjarretada opera a sus anchas ni el de una dictadura explícita, la intelectualidad pareciera seguir cooptada por el poder y para el poder. En Chile, por ejemplo, es muy difícil ver a académicos o a escritores blandiendo peligrosos discursos en los medios, haciéndose de una palabra capaz de enfrentar sin ápice de duda al poder. Sin dudas hay gestos, que me animo a rescatar, como la actitud desafiante de Baradit o hasta hace poco la valentía indómita de Pedro Lemebel o la palabra escasa pero dura de Armando Uribe. Sin embargo, queda muy en deuda la ética inherente al intelectual, que es el tema de este breve ensayo y también del libro *Representaciones del intelectual* (2007) de Edward Said, y aplicando algunos conceptos saidistas, el intelectual lo que debería hacer no es sino actuar en permanente cuestionamiento, sospecha y resistencia a las estructuras dominantes. Su escritura más que militante, debería buscar la disidencia, no por un capricho filosófico, sino como urgencia de autonomía intelectual. Llama la atención, por último, que sean hasta los escritores/intelectuales jóvenes que entren en ese sucio e inútil juego. Hace muy poco me enteré del financiamiento de un proyecto que pretendía replicar el vuelo de Zurita en Nueva York, entiendo que con fondos de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Tal noticia me conmovió, porque fue posible todavía ver en esa idea todos los resabios hegemónicos, acrílicos y epigonales travestidos de progresismo e intelectualidad. En vez de alzar un discurso u obra o texto que diera fe de la homofobia de quienes gobiernan la UC, de la galaxia de anquilosamiento moral en la cual orbitan —plagados de prejuicios— aquellos que tienen al mando a la institución más exitosa del país, y que es mi propia alma mater. En vez de alzar un vuelo sobre la Casa Central de la UC y lanzar cientos de libelos cuya palabra explicita la violencia de género en las disposiciones contractuales de esta universidad, donde se impide realizar o realizarse libremente un aborto, incluso cuando está en riesgo la vida de la madre, incluso cuando ya es completamente legal. En fin, escribir para la sociedad (pero cuánto cuesta eso), y ya no nunca más para la elite, ni mucho menos para solo para sí.

Bibliografía

Alonso Marchante, José Luis (2014). *Menéndez. Rey de la Patagonia*. Santiago: Catalonia.

Auerbach, Erich (2002). *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. Ciudad de México: FCE.

- Bolaño, Roberto (1976). "El estridentismo". En *Plural*, 61, pp. 48-50.
- Barthes, Roland. *Mitologías* (2002). Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI, 2011.
- Bürger, Peter. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Del Río, Víctor (2006). "El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno". En Hernández Sánchez, D.; Notario Ruiz, A., Pinto, J. M.; Piñero Moral, R. y del Río, V. *Octavas falsas. Materiales de arte y estética 2*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. (2001). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2001.
- Donoso, Karen (2015). "Políticas culturales en la dictadura cívico-militar chilena.1973-1989". Descargable en <<http://usach.academia.edu/KarenEstherDonosoFritz>>
- Faúndez, Tania (2008). "Alberto Kupel: Una "Neo" Vanguardia Latinoamericana". En File: http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2008/ar-faundez_t/pdfAmont/ar-faundez_t.pdf
- Foster, Hal (2001). *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- González, Yanko (2002). "Que los Viejos se Vayan a Sus Casas. Juventud y Vanguardia en América Latina". En Feixa, C; Costa, C; Saura, J. R (Eds.). *Movimientos Juveniles. De la globalización a la antiglobalización*. Barcelona: Ariel, pp. 59-91.
- Mariátegui, José Carlos (2008). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Santiago: Quimantú.
- Miralles, David. "Poéticas de la Posmodernidad: literatura chilena neovanguardista durante la Dictadura militar (1973-1990)". En file: http://www.archivochile.com/tesis/09a_narrpoe/09a_narrpoe00004.pdf
- Muriel, Felipe (2008). "La Neovanguardia poética en España". En J. M. Díez Borque (ed.), *Imagen en el verso: Del Siglo de Oro al siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Neustadt, Robert. (2001). *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio.

- Ortúzar, Macarena (2007). “Estéticas del residuo en el Chile del postgolpe. Walter Benjamin y la escena de avanzada”. *Acta Poética*, N° 28 (1-2).
- Otero, Edison (1985). *Los derechos de la inteligencia*. Santiago: Instituto Chileno de Estudios Humanísticos.
- Rancière, Jacques. (2007a). *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____. (2007b). *Estética y política: las paradojas del arte político*. Arte y política. Argentina, Brasil, Chile y España. Disponible en <http://www.ucm.es/info/arteptk/textos.html>
- Ricoeur, Paul. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. Ciudad de México: FCE.
- Ruíz-Caro, A. (2001). “El papel de la OPEP en el comportamiento del mercado petrolero internacional”. *Serie Recursos Naturales e Infraestructura*, No. 21, CEPAL.
- Said, Edward (2007). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Debate.
- _____. (2006). *Humanismo y crítica democrática*. Barcelona: Debate.
- _____. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate.
- Stonor Saunders, Frances (2013). *La CIA y la Guerra fría cultural*. Barcelona: Debate.
- Thayer, Willy (2010). “El Golpe como consumación de la Vanguardia” En *Revista Extremo Occidente*, N°2. Santiago: Editorial Arcis.
- Videla de Rivero, Gloria (2011). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930*. Documentos, 3ª ed. correg. y aument., Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Zurita, Raúl (1979). *Purgatorio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Know your enemy: Breve reflexión sobre la ética...
NIBALDO ACERO