

# 2 Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile: fugas de identidad y disidencias de códigos

NELLY RICHARD

El golpe militar de 1973 quiebra la institucionalidad democrática y desata una convulsión múltiple que trastoca la vida histórica y política de la sociedad chilena. El régimen militar de Augusto Pinochet instaura una cultura del miedo y de la violencia que impregna todo el tejido comunitario, obligando los cuerpos y la ciudad a regirse por la prohibición, la exclusión, la persecución y el castigo. *La política* y lo *político* son dos de las categorías más severamente vigiladas y censuradas por el totalitarismo del sistema dictatorial. Bajo tales condiciones de vigilancia y censura, la cultura y el arte se convierten en campos sustitutivos, desplazatorios y compensatorios, que permiten trasladar hacia figuraciones indirectas lo reprimido por el discurso oficial.

En los primeros años de la dictadura, el arte de la cultura militante recurre al repertorio ideológico de la izquierda ortodoxa para evocar-invocar las voces silenciadas, las representaciones mutiladas y los símbolos desintegrados, forjando en torno a estos restos de memoria e identidad los lazos de una comunidad simbólica que debía unir solidariamente a las víctimas de la historia. El folclore, la música popular, el teatro, los murales poblacionales, etc. retratan la identidad sacrificial de un Chile mártir a través de un arte de la denuncia y la protesta, todavía regido por una *épica del meta-significado* (Pueblo, Memoria, Identidad, Resistencia, etc.) que se transmite mediante lenguajes fuertemente referenciales y testimoniales. Hacia fines de los 70, emerge una escena de prácticas neovanguardistas reagrupadas bajo el nombre de Escena de Avanzada<sup>1</sup> que, a diferencia del arte militante, despliega su autorreflexividad crítica en torno a *micro-políticas del signifiante* que hablan, a ras de cuerpos y de superficies, de fragmentación y dispersión, de vaciamientos y estallidos de la historia y de la memoria. La Escena de Avanzada se distingue por sus transgresiones conceptuales, sus quiebres

<sup>1</sup>. Richard, Nelly: *Margins and Institutions; art in Chile since 1973*. Art and Text, Melbourne 1986. Para una relectura crítica del significado político-cultural de la Escena de Avanzada, ver Richard, Nelly: "Lo crítico y lo político en el arte: '¿Quién teme a la neovanguardia?'" . *Revista de Crítica Cultural* n.º 28, Santiago de Chile, junio 2004.

de lenguaje y sus exploraciones de nuevos formatos y géneros (la *performance*, las intervenciones urbanas, la fotografía, el cine y el vídeo, etc.) que batallaron contra el academicismo de las Bellas Artes y la institucionalidad cultural de la dictadura, a la vez que pretendían renovar el léxico artístico y cultural del frente de izquierda. A diferencia del arte militante que se refugiaba en una continuidad de la memoria del pasado roto, la Escena de Avanzada reivindica –antihistoricistamente– el *corte*, el *fragmento* y la *interrupción*, para enfatizar la violenta ruptura de los códigos con que la dictadura militar trastocó los universos de sentido de la sociedad chilena. Por un lado, las obras de la Avanzada retratan sujetos e identidades atravesados por múltiples fuerzas de escisión psíquicas, sociales, sexuales, biográficas cuyo vértigo descentra la monumentalidad heroica del sujeto de la resistencia política que le servía de emblema a la cultura militante y, por otro lado, sus vocabularios artísticos (mayoritariamente fotográficos) participan de una estética del *collage*, del recorte y de la cita, cuyos efectos de desconexión sintáctica perturban las ilusiones de totalidad y de profundidad que mantenía vivas todavía la voluntad de “mensaje” del arte comprometido de la cultura partidaria. El arte de la Escena de Avanzada trabaja desde la separación y la interferencia, desde la *discontinuidad*, tanto en el tratamiento de los materiales y el abordaje de las técnicas como en sus relaciones de significado. Inspiración neovanguardista y corte deconstructivo se conjugaron, inéditamente, en esta escena –la Escena de Avanzada para reconceptualizar el nexo entre arte y política fuera de los caminos trazados por la subordinación ideológica a los repertorios de la izquierda ortodoxa.

Dentro de este conjunto –irruptivo y disruptivo– de producciones artísticas, destaca el trabajo de varios artistas mujeres que elaboraron nuevas poéticas y políticas de la imagen. Todas ellas recurrieron a la figura del margen –el margen como *postura enunciativa* y como *recurso táctico* para simbolizar el des-enmarque de prácticas fronterizas, de identidades en crisis de pertenencia y de representación, que se situaban en los bordes de exclusión social y de destitución simbólica a los

que estaban condenados por el sistema dominante. Si bien estas autoras chilenas compartieron los efectos doblemente discriminantes de su condición de *artistas mujeres* y de *artistas contestatarias* bajo el régimen dictatorial chileno, lo interesante de su trabajo radica en haber sabido transitar de la *marginalidad como externalidad al poder* al *margen como cuestionamiento de la simbólica del poder*. Para eso trazaron líneas de fugas, de revueltas y de descentramientos, en el interior de los lenguajes de la represión y la censura oficiales, cifrando en lo “femenino” las potencialidades metafóricas de una desobediencia a los códigos (políticos, sociales, simbólicos, sexuales) que va mucho más allá del simple binarismo de género.

Bien sabemos que no basta con que una obra de arte sea firmada por una mujer, para garantizar que dicha obra produzca significados culturales diferentes y alternativos a los predeterminados por los marcos de significación dominantes. La condición “mujer” es el dato de experiencia socio-biográfico a partir del cual se construye la obra, pero el arte debe ser capaz de transformar ese dato en una *posición de discurso*, en una *manobra de enunciación*, para activar una desestructuración crítica de los ideogramas del poder que configuran la trama de la cultura. En el caso de las obras chilenas aquí mencionadas, lo “femenino” —que no se reduce a la simple identificación de género de sus autoras mujeres designa el “devenir minoritario” (Deleuze-Guattari) de formas de subjetividad que disienten de las identificaciones hegemónicas y que activan el plural contradictorio de la diferencia, en el mundo clausurado del sentido único, de los discursos y de las identidades regimentadas, de las racionalidades ortodoxas, de las consignas programáticas, de las representaciones unívocas, de los dogmas autoritarios.

## Virginia Errázuriz: una poética del resto

El trabajo artístico de V. Errázuriz se caracteriza, desde sus comienzos, por destacar en la obra la simple presencialidad del objeto, de un objeto cualquiera, reducido a su discreta condición de

signo y a las huellas mínimas de su valor-uso.<sup>2</sup> En la década del 60, V. Errázuriz exhibía objetos populares de uso cotidiano, muchas veces seriales (“tapas de bebida Coca Cola o un radiador viejo de automóvil al que se adherían diversos objetos, varios de ellos producto de la emergente industria del plástico Shyf”<sup>3</sup> que hablaban, industrialmente, de la masificación del consumo. Sin embargo, V. Errázuriz evitó siempre la redundancia ilustrativa de la denuncia social contra el fetichismo de la mercancía que, en esa época socialista de la Unidad Popular, solía acompañar el resto de las obras chilenas que participaban de la crítica anti-imperialista. En el contexto de la Unidad Popular, es decir, en un contexto histórico de utopismo revolucionario saturado de discursividad ideológica, la operatoria artística de V. Errázuriz se caracterizaba por limitarse al rescate sígnico de un objeto común, *desprovisto de narratividad épica*. Esta operatoria “anti-contenidista” ya constituía un desmontaje crítico de la enfática voluntad de “mensaje” y de “representación” que guiaba al arte del compromiso de la izquierda que dominaba el contexto artístico y político en el que se insertaba su obra.

Durante los años de la dictadura, V. Errázuriz siguió recurriendo a esta *poética-visual de lo mínimo*, del *desecho*, del resto, como señas extraviadas de un desmantelamiento del sentido que, en alusión a la catástrofe del quiebre dictatorial, des-enfatizan la monumentalidad trascendente de la Historia. La artista combina las piezas sueltas de un inventario de materiales y procedimientos en deliberado estado de desarme, de no-constitución, de precaria resistencia a la solidez de lo finito y de lo definitivo. La obra trabaja indicialmente la significación como un horizonte discon-

2. La obra de Virginia Errázuriz emerge, en los años 60, junto con la de Francisco Brugnoli, como parte de una tendencia que propone la resemantización latinoamericana del pop art internacional, trabajando con lo cotidiano-popular de objetos de uso doméstico y urbano. Estos objetos (que dan cuenta de la modernización técnica a través de su estética de lo serial) acceden a la obra por una simple maniobra de “presentación” que desacraliza el discurso de la “re-presentación” artística.

3. Brugnoli, Francisco: “Antecedentes públicos”. *Revista de Crítica Cultural* n.º 29/39, Santiago de Chile, noviembre 2004, p. 20.

tinuo e incierto, un horizonte apenas esbozado que no se afirma en nada concluyente y que deja los enlaces entre significante y significado siempre abiertos a la relacionalidad contingente de lo inacabado.

Generalmente, la obra de V. Errázuriz fracciona los planos visuales en los que vagan ciertos restos de significación diseminada, para negarse así a la síntesis reunificadora de un punto de vista general hecho para integrar, completar y dominar. Señales aisladas de una narrativa entrecortada (ampolletas, marcos fotográficos, cerámicos, tarjetas postales, etc.) que evocan residualmente transcurros íntimos, están repartidas en las zonas de menor jerarquía artística de la sala de la galería como son las esquinas y el suelo. Esta des-jerarquización de la mirada del espectador que se encuentra rebajada a la (no) altura del suelo y desviada hacia direcciones contrarias al perspectivismo único y totalizador, cuestiona finamente el supuesto hegemónico de una visión dominante (masculina) que monopoliza el privilegio de la frontalidad y la centralidad para controlar así toda la escena.

El fraccionamiento del campo de visión tiene por correlato la desarticulación narrativa de relatos visuales también rotos en su linealidad, expuestos al vacío de la interrupción: objetos al abandono, geometrías semi-construídas, marcos vaciados, etc. La obra de V. Errázuriz practica el espaciamento, el diferimiento, multiplicando en el interior de las unidades de significación los espacios en blanco, sin llenar. La intermitencia del *hueco* es el recurso de vaciamiento que le impide al sentido rigidizarse en la dogmática de una verdad explicativa. Un objetualismo disperso de lo mínimo y de lo ínfimo usa la contra-retórica del fragmento para dar cuenta de la crisis de totalidad de un mundo de significaciones trizadas. Este objetualismo disperso de lo mínimo y de lo ínfimo, que alude casi a un grado cero de la significación, contrasta eficazmente con su reverso: la fraseología heroica-masculina que guiaba el discurso de la izquierda militante en los combativos años de lucha antidictatorial, con sus categorías y verdades en mayúscula. Aquí lo *tenue* trata de refutar la voz de los discursos que hablan *fuerte*. Lo *suspensivo* pelea contra lo *afirmativo*, en esta práctica del retraimiento y de la subs-

tracción del sentido, de la minimalización de los signos trabajados como huellas residuales de significaciones todas incompletas. Cuando el poder totalitario del régimen militar usa y abusa de la propaganda ideológica para imponer sus verdades como absolutas; cuando la lucha antidictatorial fabrica un arte cuya explicitud referencial y fuerza denunciante tienden a rechazar la ambigüedad y la indeterminación del sentido, el arte de V. Errázuriz tiene la sutileza de modular un resquicio anti-declamativo desde el cual lo “femenino” coloca bajo sospecha la grandilocuencia de las metanarrativas.

## Catalina Parra: rasgar la noticia, herir el poder

Con su exposición de 1977 titulada *Imbunche*<sup>4</sup>, Catalina Parra exhibe una obra que deletrea el tema de la censura en el Chile de la dictadura, con instrumentos que mezclan el pensamiento visual con el arte de la costura. En esos años, el diario *El Mercurio*, un diario cómplice del régimen militar, quería camuflar su operativo de penetración ideológica tras una publicidad supuestamente anodina (“*El Mercurio*, diariamente necesario”) que pretendía incorporar al cotidiano nacional sus falsedades y extorsiones de sentido, naturalizándolas como verdades familiares. La obra *Diariamente* de C. Parra<sup>5</sup> denunció, bajo la forma de un *collage*, cómo el diario *El Mercurio* buscaba convertir su imperio de la mentira oficializada en una rutina invisible. El dia-

4. Parra, Catalina: *Imbunche*. Galería Epoca, Catálogo VISUAL, Santiago de Chile 1977.

5. “Catalina Parra se mudó a Chile a finales de 1972 después de vivir en Alemania durante varios años... El 11 de septiembre de 1973, el general Augusto Pinochet derrocó el gobierno electo, cerró el Congreso y suspendió la Constitución... C. Parra empezó a recoger los eventos diarios en recortes de texto y material fotográfico de *El Mercurio*, el periódico principal de Santiago. Lo que empezó como una estrategia para enfrentar la situación, se convirtió en un proyecto artístico cuando Parra revisó y re-montó ese material en una serie de montajes pequeños que hablaron con una voz política y crítica.” P. Herzberg, Julia: *Run away en Catalina Parra; It’s indisputable*. Catálogo de la exposición presentada en el Jersey City Museum, Nueva York, 25 septiembre a 31 diciembre 2001, p. 11.

rio *El Mercurio* es el símbolo que usa la artista para develar y revelar las tergiversaciones de sentido con las que el discurso oficial silencia y encubre los crímenes de la dictadura. Para eso C. Parra ocupó la imagen impresa de la propaganda editorial del diario como soporte de intervenciones gráficas destinadas a abrir huecos y fisuras en el discurso impostado de los medios de comunicación del régimen militar. Sus intervenciones consistían en producir ciertas grietas de sentido —mediante cortes y perforaciones que rasgan la página impresa de la noticia sacada del diario para desafiar así la fraudulenta construcción del mensaje oficial cuya versión la prensa autodeclaraba homogénea e indestructible. La artista abre en el interior de este mensaje obligado entre líneas rebeldes que permiten tejer otras lecturas clandestinas, semiocultas tras las vendas de gasa que evocan y sugieren protegidamente el tema de la censura. Los materiales y procedimientos quirúrgicos (gasas, vendas y costuras) que intervienen las páginas del diario que exhibe la obra, hablan metafóricamente de heridas y cicatrices, es decir, de una guerra de sentidos entre autoridad y desacato; de una batalla entre palabras e imágenes que abre litigios de interpretación en torno a las “verdades” que la prepotencia del mensaje oficial de la prensa de la dictadura quería declarar inexpugnables.

C. Parra introduce en la obra ciertas manualidades (costuras, tejidos y bordados) que fueron despreciadas por la alta tradición del arte occidental porque iban ligadas a un hacer doméstico y artesanal, es decir, femenino. C. Parra resignifica conceptualmente el valor de la manualidad femenina y popular sacándola de la domesticidad hogareña de lo privado, y confrontándola a la exterioridad del poder económico y social que explota y subvalora la mano de obra femenina. C. Parra le da a la manualidad femenina de la costura la eficacia teórica y política de un recurso minucioso que sirve ahora para mostrar los sub-textos ocultos del discurso público confeccionado a través de la noticia. No sólo la obra visibiliza la tramposa filigrana de lo no-dicho por el discurso oficial sino que le enseña al espectador cómo entremeterse en sus roturas para arrancarle lecturas no programadas, interpretaciones contrarias, significados disi-

dentes. La manualidad cotidiana de lo femenino lleva lo privado (las labores hogareñas) a perforar el ámbito público de la comunicación social manipulada por el poder de los medios. El incierto zigzag de la puntada desconfiada de una mujer artista se enfrenta a la verticalidad de los titulares que dictaminan el rumbo de la política, para descoser sus códigos de manipulación de la opinión pública y para sugerir, con las gasas, tanto lo velado por las primeras planas de la actualidad nacional como las latencias críticas de una contra-lectura de los hechos que sólo espera ser activada por una mano cómplice.

El quehacer manual de C. Parra desafía el campo de fuerzas del poder de los medios desde la fragilidad del respunte y del hilván, de la costura que se desarma. Esta fragilidad del des-armado se opone a la supuesta incontrovertibilidad de las razones oficiales que el discurso autoritario quiere transmitir en bloque. Tipografías y fotografías son lo que la obra fragmenta y reensambla, según los procedimientos de corte y montaje de un pensamiento gráfico que, en la urdimbre del sistema comunicativo, dibuja roturas críticas y brechas de disconformidad que subvierten la lectura uniformada de los medios. C. Parra hace tambalear así la “fuerza de la palabra” que sella el acuerdo excluyente entre lo público y lo socio-masculino bajo un régimen impositivo de verdades obligadas, llevando las habilidades femeninas de la costura a vulnerar la sobredeterminación del decir unívoco del poder oficial.

## Paz Errázuriz: una estética de la periferia

A Paz Errázuriz le ha tocado habitar, durante un largo período militar, una ciudad amurallada y dividida por segmentaciones antagónicas de barrios, clases e ideologías. Los tránsitos fotográficos que realizó P. Errázuriz a lo largo y lo ancho de la ciudad desafiaron este sistema de asignaciones rígidas, al hacer deambular a la fotógrafa por un laberinto de tráfcos prohibidos. Siendo mujer, una primera transgresión consiste en *salir a la calle*: en romper el cerco familiarista de lo privado y de la vida de hogar para exponerse al roce de pasiones sin dueños. Las

múltiples andanzas de P. Errázuriz, que recorre circos, asilos, salones de baile, prostíbulos, gimnasios, hospitales psiquiátricos, etc., evocan la doble connotación del “perdersé en la ciudad” como riesgo y como extravío: largarse a caminar sin rumbo, mezclarse con los perdidos.

La ciudad bajo arresto militar se vio obligada a obedecer el discurso de “orden y paz” que instauró el doble eje de *represión* y de *modernización* de la dictadura; una dictadura que combinó perversamente la cruel violencia del exterminio físico e ideológico con el obsceno desate consumista de la implantación del mercado neoliberal en Chile. P. Errázuriz se propone resquebrajar este revestimiento formal de una ciudad en “orden y paz”, delatando las huellas de miseria humana y degradación social, de caos psíquico y arruinamiento corporal, de humillación moral y aniquilamiento biográfico, que sobrevivieron a penas al operativo militar de destrucción y refundación nacionales. La cámara de P. Errázuriz atraviesa los extramuros de la ciudad para exhibir la pobreza y la indigencia, las carencias y las penurias, pero sin nunca caer ni en el anecdotismo romántico ni en el pintoresquismo folclórico de lo “marginal” debido al extremo control visual que ejerce, vigilantemente, su arquitectura fotográfica del despojo.

Entre los sujetos que favorece su estética de la periferia, están todos aquellos que se resisten a la integración disciplinaria como, por ejemplo, los travestis, que, en el libro *La Manzana de Adán*,<sup>6</sup> lucen —como fantástico escape sus artificios del disimulo y de la simulación. La miseria de los travestis pobres organiza el trasfondo de privaciones diurnas sobre el cual se recorta, por contraste, el derroche exhibicionista de la pasión cos-

<sup>6</sup>. Errázuriz, Paz / Donoso, Claudia: *La manzana de Adán*. Zona Editorial, Santiago 1990.

Dice Andrés Piña en su introducción al libro (p. 4): “*La manzana de Adán* fue elaborado por la periodista Claudia Donoso y la fotógrafa Paz Errázuriz, entre 1982 y 1987. Seguimiento de larga duración basada en el contacto, este libro recoge la historia de una convivencia entre las autoras y una familia de homosexuales prostitutos... El seguimiento transcurrió en un período de dictadura militar, elemento que pone de relieve todavía más a un tema situado en un confin de precariedad extrema, para, desde ahí, dar cuenta de una parte de la historia chilena reciente. Talca y Santiago, el prostíbulo y la cárcel, son los lugares por los que transitan estos protagonistas, en constante mudanza de residencia, nombre, ropaje, sexo y pareja.”

mética que despliegan en la noche. Se trata de travestis prostitutas que combinan el *sexo como necesidad* (el intercambio pagado del cuerpo que se oferta como mercancía en la prostitución) con *el sexo como fantasía* (la comedia de los pareceres vía el suplemento decorativo del maquillaje: el teatro del engaño y de la seducción).

Esta mirada fotográfica de P. Errázuriz sobre los travestis y su ambivalencia genérico-sexual, apunta hacia un trucaje de la identidad que socava el doble ordenamiento de la masculinidad y la femineidad reglamentarias. Mientras el discurso militarista y patriarcalista de la dictadura militar forjaba la cadena de un rígido “deber ser”, el travestismo juega con lo fluctuante y reversible de marcas teatralizadas que des-naturalizan propiedades y esencias. La locura disimétrica del travesti chileno, de la “loca”, que retrata P. Errázuriz en su obra, hace una mueca de identidad que carnavaliza la uniformación (militar) de los cuerpos y de los géneros con su arte del doblaje y de la contorsión sexuales.

Sería demasiado simple decir que P. Errázuriz fotografía a personajes fuera de lo normal: enanos, locos, travestis, etc. El conflicto tácito entre *norma* (normalidad / sanidad / legalidad / moralidad) e *infracción* (anormalidad / insanidad / ilegalidad / inmoralidad), reviste formas siempre intersticiales, oblicuas y furtivas. Existe la flotante ambigüedad de un “quizás”, de un “tal vez”, que opera como inductor de las sospechas en torno a los índices sociales que catalogan habitualmente la normalidad y la anormalidad. En la obra de P. Errázuriz, prolifera sordamente un ínfimo margen disociativo que hace dudar que la cámara haya capturado tal cual la identidad y/o la diferencia de cada uno. Lo “femenino” se encarga aquí de hacer cundir la perversidad semántica de la duda en las imágenes fotografiadas, para romper la certeza de las apariencias que parecería condenar cada identidad y cada diferencia a calzar uniformemente consigno misma, sin un diferimiento interno capaz de hacer tambalear lo preasignado por los enrolamientos de categorías fijas que distribuye el sistema.

## Lotty Rosenfeld: torcer la semiótica del poder

Como una “acción de arte”, define su trabajo Lotty Rosenfeld que, en 1979, se inicia en una calle de Santiago de Chile, bajo el título *Una milla de cruces en el pavimento*. El trabajo consiste simplemente en alterar las marcas trazadas en el pavimento que lo dividen como eje de calzada; en cruzar esas marcas ya trazadas por el orden con una franja blanca (una venda de género) cuyo eje perpendicular se superpone a la vertical en señal de desacato a la autoridad que asigna una dirección y un sentido obligados. A partir de una extrema economía de los medios, L. Rosenfeld desobedece la semiótica del orden alterando uno de los sub-sistemas de marcas que regulan arbitrariamente los espacios de circulación. Atrevidamente, L. Rosenfeld rechazó la impositiva linealidad del camino unívocamente trazado por los mecanismos de control social. Al cruzar la marca, la artista transforma el signo en un signo +, reinventando así una relación con los signos que, en lugar de ser fija e invariable, fuera plural y multiplicativa. Las rectas en el pavimento –las señales hechas para encaminar el tránsito en una dirección obligada eran la metáfora de todo lo que, en nombre del orden impuesto por la dictadura, iba normando los hábitos, disciplinando la mente, sometiendo los cuerpos a una pauta coercitiva. El acto de transgredir un subsistema de tránsito en un país enteramente marcado por la prohibición, iba mucho más allá de lo que denota la cruz en el pavimento: “desde su gesto de intervención a las líneas divisorias de pistas de tránsito en las avenidas de Santiago donde inscribió su emblemático signo +, se puso en marca (literal y simbólicamente) un modo específico de interrogar los mandatos y producir un estallido en la apariencia de naturalidad que portan las diversas ordenanzas... Los signos tras los que se organiza la circulación –de bienes, de sujetos, de políticas, de violencia han constituido la sede más relevante del trabajo visual de Lotty Rosenfeld que se pensó callejero, ciudadano y rebelde... en los momentos en que el espacio público se encontraba ocupado por el invasivo régimen militar.”<sup>7</sup>

<sup>7</sup>. Eltit, Diamela: “Arde Troya” en *Lotty Rosenfeld: Moción de orden*. Catálogo de la Exposición *Moción de orden* del Museo Nacional de Bellas Artes. Ocho Libro Editores, Santiago 2003, p. 52.

Extensivamente, el gesto de L. Rosenfeld iba contagiando su potencial metafórico al conjunto de las sintaxis de poder y obediencia que se grafican diversamente en el paisaje social. Alterando un simple tramo de la circulación cotidiana en una ciudad militarizada, L. Rosenfeld fue capaz de llamar la atención sobre la relación entre *sistemas comunicativos, técnicas de reproducción del orden social y uniformación de sujetos dóciles*, para luego llamar a los transeúntes a inventar sus propias tácticas de despiste.

Posteriormente, L. Rosenfeld llevó su trabajo de la cruz a intervenir los límites, las fronteras, que dividen el territorio. El túnel “Cristo Redentor” en la frontera chilena-argentina y la frontera entre la RFA y la RDA en el Allied Checkpoint de Berlín fueron soportes geográficos de dos “acciones de arte” (1983) que la llevaron a colarse en los límites estratégicos de delimitación y juntura donde las comunidades nacionales y políticas se abren o bien se cierran hacia la diferencia. Bajo la estrategia de un movimiento que consiste en cruzar el límite con el cuerpo humano para formar imaginariamente una cruz con la frontera, el arte de L. Rosenfeld dibuja así una zona de suspensión e intermitencia que cuestiona las lógicas de delimitación y segregación político-nacionales de las identidades.

La señal de la cruz fue también llamada por L. Rosenfeld a intervenir otro espacio estratégico: la Bolsa de Comercio de Santiago, en 1982. L. Rosenfeld exhibió el registro vídeo de sus anteriores trazados de la cruz filmados en el pavimento en una de las pantallas de los monitores destinados por la Bolsa de Comercio a transmitir el curso de las fluctuaciones bursátiles. El desobediente trazado de la cruz y su aritmética de la transgresión, introdujeron bruscamente la sorpresa del arte, el desconcierto del quiebre artístico, en el orden acumulativo de los balances financieros y su rutina de pactos comerciales. “Arte” y “mujer” fueron los términos que desajustaron lo económicamente controlado, con sus desbordes imaginarios y simbólicos de algo que excede y transgrede la racionalidad de los cálculos y las utilidades. “Arte y “mujer” infringieron los reglas de los tráficos masculinos del intercambio económico violando su lógica capitalista, haciendo saltar sus intercambios pactados en torno al valor y a la plus-

valía, desde el estallido de un gesto +, es decir, de un gesto *de más*, que lleva lo *sobrante* a desafiar el utilitarismo del sistema.

## Diamela Eltit: de la cicatriz al maquillaje

En el borde híbrido entre literatura y *performance*, entre acción de arte y registro-vídeo, entre intervención urbana y borrador cinematográfico, la escritora Diamela Eltit desplazó fuera de la página impresa del libro (la de su novela *Lumpérica*<sup>8</sup> ciertos excedentes gestuales y rituales de un trabajo con el cuerpo que consistió en auto-inflingirse cortes y quemaduras en los brazos y las piernas. Así marcada por el dolor, D. Eltit eligió una zona marginal de la ciudad de Santiago para leer en el interior de un prostíbulo fragmentos de su novela. Interrumpió así bruscamente la rutina prostibularia de un lugar tradicionalmente marcado por el intercambio de las mujeres entre hombres con una *performance* literaria que tenía por misión saber des-clasificar los géneros tanto textuales como sexuales. Su lectura poética cargada de un imaginario erótico quebró la lógica (masculina) del comercio de los cuerpos pagados, con el *don* de una palabra suntuaria y desenfrenada. Esta palabra de escritora rebasó el límite entre el cuerpo, la ficción y la sexualidad; entre el dolor y el placer; entre el dinero (la subordinación mercantil del cuerpo femenino a los códigos masculinos) y la pasión gratuita por el arte (el amor al arte desatado –lujosamente por una mujer creadora).

Con el corte neovanguardista de la textualidad de *Lumpérica*, D. Eltit inaugura solitariamente la secuencia de una nueva narrativa post-golpe

<sup>8</sup>. Dice E. Brito: “Es Diamela Eltit quien, desde el género novelesco, genera una brusca transgresión a los modelos dominantes. D. Eltit se instala como la única mujer en 1983 en la ‘nueva escena’ literaria chilena. La política literaria de D. Eltit es bastante revolucionaria en el medio si bien tiene sus antecedentes en los movimientos literarios del post-Boom, en la plástica, el cine y el vídeo contemporáneos. Dicha política consiste en crear nuevas posiciones a través de una figura protagonista de la mujer para concebir la ficción desde un verosímil otro que integra zonas o áreas poco integradas en la cultura chilena.” Brito, Eugenia: *Campos minados, literatura post-golpe en Chile*. Editorial Cuarto, Santiago 1990, pp. 167-177.

bajo la dictadura militar. La orfandad institucional de su palabra a la intemperie (literariamente desafiada) eligió vagar de soporte en soporte de la escritura al arte, del arte a la calle, de la calle al cine antes de volverse finalmente libro publicado como un modo de serle estéticamente fiel a una pulsión errante de des-identidad, de transfugacidad.

Las marcas que la autora graficó en su propia carne con los tajos y las quemaduras designaban el cuerpo como una zona de práctica automortificatoria que, en el Chile de la dictadura, trazaba una dolorosa analogía con la brutalidad física de la violencia militar. Estos cortes y quemaduras que la autora se auto-infligió llevaron el arte, en esos tiempos de tortura, a hacerse *corporalmente* solidario de las víctimas de la dictadura mediante la réplica de un común estigma de maltrato. En la tradición primitiva de los sacrificios comunitarios, el daño autoinferido con los tajos y las quemaduras ritualizaba aquella violencia que el arte busca exorcizar. Pero el rebuscamiento teórico del gesto de D. Eltit va mucho más allá de una mera sintomatología del dolor. Cuando ella reincorpora la imagen fotográfica de sus brazos y piernas cortados y quemados a las páginas impresas de su novela *Lumpérica*, la autora se da el lujo de cotejarlos una y otra vez con las metáforas del maquillaje, de la cicatriz, del arabesco cutáneo, adornado por la cosmética tal como el texto poético adorna la realidad cruda transfigurándola en alegoría. La imagen fotográfica del cuerpo y del texto que re-tocan la herida primera conjuga suplemento y femineidad para burlar cualquier realismo primario del cuerpo natural como fuente metafísica. La cicatriz como artificio cosmético, como suplemento decorativo, es el equivalente de la palabra barroca que, en la novela *Lumpérica*, sobre-actúa las torsiones del lenguaje para llevar las construcciones de sentido y de identidad hacia su límite más exuberante y feroz a la vez. La palabra literaria y la cicatriz fotográfica recurren ambas a la *pose* para teatralizar los sobregiros del “yo” que una femineidad transgresiva modela como su anti-convención: “Yo poso con mis cicatrices como síntoma de exclusión, como ruptura del modelo. Pero así me reconozco como un lugar otro, superponiendo al mismo cuerpo dañado, los signos propiciados por el sistema: ropa, maquillaje, etc. que

puestos en contradicción, no resuelven sino evidencian... el cuerpo como irreverencia frente a la apariencia... Por eso he quemado y cortado mis brazos y mis piernas. No para el dolor sino para el placer. Como instancia inaugural, en el cuerpo que yo misma he transformado con mis propias manos en su diferencia, produciendo en mi carne los más audaces brillos.”<sup>9</sup>

El trabajo con el cuerpo de D. Eltit grabó el dolor físico en la superficie tajeada y quemada de su cuerpo, en correlato simbólico con el daño causado a toda la comunidad nacional por un régimen de violencia militar. Pero más allá de este signo de equiparación victimal entre dos identidades igualmente lastimadas (la individual y la colectiva), D. Eltit movilizó la imagen pasiva –convencional de lo femenino en un devenir performativo del “yo” que transformó lo *destrutivo* en *autoconstructivo* y en *deconstructivo*. Este forzamiento extremo de las marcas políticas y sexuales impresas en el cuerpo muestra cómo la fantasía creativa de una mujer en torno a la pose estética llevó la *seducción* a toparse con la *sedición*.

La dictadura militar en Chile se impuso a través de un feroz control sobre los *cuerpos* (los cuerpos de quienes eran portadores de identidades sospechosas, ideológicamente adversas, dentro del rígido sistema de amigos/enemigos fanáticamente trazado por la violencia totalitaria) y sobre los *lenguajes* (sobre las formas de ponerle nombre a la experiencia y de comunicar sus sentidos). El arte crítico-experimental de fines de los 70 en Chile trabajó agudamente sobre la materialidad simbólica de los cuerpos, sobre la figuración discursiva de las palabras y las imágenes que el régimen militar condenaba a la exclusión para sacar de sus zonas más oscurecidas ciertas partículas de energía rebeldes que se negaran a la condena dictatorial. Varias son las mujeres que se insertaron audazmente en esta empresa de crítica ideológico-cultural que usó el arte como una mediación estética capaz de llevar la percepción y la conciencia hacia

<sup>9</sup> Eltit, Diamela: *Socavada de sed*. Diario *Ruptura* del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte), Santiago, agosto 1982.

tumultuosos bordes de revuelta y discrepancia. Los trabajos de las artistas mujeres que mencioné en este texto se dedicaron a: 1) desafiar las morales del sentido único regidas por un binarismo simple de la afirmación / negación, desde lo múltiple contradictorio de las paradojas, las ambigüedades y las indeterminaciones; 2) orientar la mirada hacia sujetos e identificaciones (sociales, políticos, simbólicos, genérico-sexuales, etc.) cuyo *no-lugar* o cuyo *entre-lugar* se sirve de lo descentrado y lo heterogéneo para hacer girar la identidad hacia direcciones torcidas que desvían el sistema de convenciones dominantes. Esas prácticas, firmadas por autoras mujeres, no podrían ser consideradas como “femeninas” en tanto no se proponen expresar una propiedad-esencia universal ni reflejar los atributos de un “ser mujer” de origen. Tampoco son directamente “feministas” en cuanto no ilustran un modelo de conciencia ni un programa de acción cuya “verdad” anti-patriarcal quedara consignada como una verdad ya dada, anterior y exterior a la realización discursiva de la obra misma. En estas obras chilenas realizadas bajo dictadura, lo “femenino” y lo “feminista” son articulaciones de discurso que usan el significante “mujer” para intersectarse estratégicamente con otras líneas de fuga simbólica y condensar así la energía refractaria de todo aquello que se rebela contra las codificaciones represivas del poder.