

PENSAR LA SUPERFICIE INFINITAMENTE PROFUNDA DE LO COTIDIANO

*Sergio Rojas*¹

*Cuando yo volvía, rápido, rápido, rápido,
porque no podía estar en la calle
después del toque de queda,
a veces pasaba por las plazas.
Pero en las plazas estaban encendidas las luces.
Lo primero que vi fue esa paradoja
de ciertos espacios que funcionaban
pero que eran inhabitables
porque había estado de excepción.*

Diamela Eltit

En las páginas que siguen, ensayo una reflexión, esbozada en seis direcciones, en torno al sentido del golpe militar de 1973; seis breves acotaciones, nada más, elaboradas en la distancia de los cuarenta años que han transcurrido desde ese infausto acontecimiento que aún mantiene en vilo el tiempo al que pertenecemos. Lo que nos ocupa aquí es, pues, un pasado que se encuentra enclavado en el corazón del presente.

REPRESENTACIÓN Y CONFLICTO SOCIAL

Reflexionar el proceso al que fue sometida la Universidad de Chile en los años de la dictadura militar de Pinochet, nos pone en situación de pensar las relaciones entre la Universidad y la sociedad en general. Parece obvia la existencia de una relación entre Universidad y sociedad, o mejor dicho, entre la Universidad y *lo social*, pero no resultan tan claros los términos de la misma. ¿Tiene la Universidad alguna tarea esencial que trascienda la producción de profesionales que requieren los procesos de desarrollo económico y tecnológico del país? En abril de 2011 el empresario e ingeniero metalúrgico brasileño Eike Batista, quien es además uno de los multimillonarios más poderosos del mundo, en una conversación con periodistas chilenos, hizo las siguientes afirmaciones: “El mundo va a volver a pertenecer a los ingenieros que buscan eficiencia”; “El 70% de los miembros del PC chino son ingenieros, y a ello se debe el éxito industrial de esa nación, porque planifican

1. Filósofo, Doctor en Literatura, director de Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sus últimos libros publicados son: *Escritura neobarroca*, *El arte agotado* y *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*. Es director del proyecto interdisciplinario de investigación “Archivos: realidades emergentes para reflexionar un mundo inédito”.

a largo plazo”; “Si los proyectos son robustos, suficientes para pagar la cuenta ambiental y social antes de hacerlos, entonces eso es más que suficiente y hay que llevarlos a cabo”². La importancia de la ciencia-técnica, no solo para el desarrollo de la sociedad, sino incluso para su sobrevivencia material, está fuera de cuestión. Pero queda pendiente la pregunta por “el lugar” de las Humanidades, las Artes y las Ciencias Sociales en la relación de la Universidad con la sociedad. El horizonte de sentido de la existencia humana en el seno de lo social no nace de las políticas de Estado, tampoco de la comunicación de los estudios académicos ni de las iniciativas de la empresa privada, sino de la *tensión* permanente entre los elementos sedimentados de una cultura y las experiencias que en el presente alteran los patrones de reconocimiento que la subjetividad elabora para orientarse en la existencia. En la actualidad, los procesos de modernización tienen un impacto profundo y sostenido sobre las sociedades, lo cual implica importantes y aceleradas transformaciones. Medio siglo atrás, las convicciones políticas con perspectiva histórica constituyeron importantes instancias de subjetivación en un tiempo que enfrentaba un clima de inéditas transformaciones sociales. Hoy no sabemos cómo será el mundo en cinco años más, ya sancionado con la prepotencia del sentido común, el denominado “fin de las ideologías”, pero esta incertidumbre se ha “naturalizado”.

El hecho de preguntar por la relación entre la Universidad y lo social pre-comprende a aquella como una institución que de alguna manera se diferencia de lo social. Esta diferencia nace del hecho de que *en la Universidad la sociedad se reflexiona a sí misma*. Tanto la denominada “Universidad profesionalizante” (orientada principalmente por el imperativo modernizador de producir los profesionales que el desarrollo del país necesita), como la Universidad reflexiva y crítica (que interroga desde una perspectiva histórica y propositiva los procesos que exhibe la sociedad en la que ella existe) elaboran visiones de conjunto sobre la sociedad. Ahora bien, ¿en qué medida la vida universitaria, especialmente en su dimensión académica, es permeable a las discusiones y problemas que se alojan en el núcleo del presente? Me refiero a aquello que se denomina *conflictos inéditos*, es decir, acontecimientos que ponen en cuestión los paradigmas culturales que son dominantes en una época. En estas circunstancias, la relación de la Universidad con su entorno social no implica el *ingreso de lo social en la Universidad*. Y entonces esta comienza a definirse como un lugar de reflexión y discusiones fundamentales, antes que como una fuente de soluciones profesionales. En los convulsionados años de la Unidad Popular, eso fue precisamente lo que ocurrió.

En una conversación con el filósofo Pablo Oyarzún, en ese entonces estudiante de Filosofía en el Departamento de Estudios Humanísticos, señaló que si bien el régimen normal de clases estaba radicalmente alterado, las discusiones que se presenciaban en las asambleas eran no solo muy intensas sino también una importante situación de aprendizaje: “En los enfrentamientos políticos podías ver en acción los conceptos y problemas que al mismo tiempo eran asunto de tu estudio en las asignaturas, por ejemplo Aristóteles o Hegel”. Hoy, cuarenta años después, es claro que los reglamentos institu-

2. Artículo “El distendido señor Eike Batista” (periodista: Jessica Marticorena, Río de Janeiro), en *Reportajes del diario La Tercera*, domingo 10 de abril de 2011.

cionales y el celo académico de las disciplinas no pueden contener la irrupción de una sociedad en conflicto en los espacios universitarios.

Lo anterior dispone a la institución universitaria en una compleja relación con las condiciones sociales e históricas de su tiempo, especialmente respecto a lo que se denomina la “política contingente”. En esta reconocemos el conflicto social que resulta de intereses y concepciones que en el terreno de las *representaciones* se disputan los lugares instituidos para el ejercicio del poder. Este punto es absolutamente fundamental para el problema que aquí desarrollamos. La *representación* política es un proceso de subjetivación, que consiste en la subordinación de la facticidad (aquel orden de la existencia constituido por exigencias y necesidades que acechan sobre la dimensión del sentido) al orden del bien como idea —no solo de lo deseable, sino también de acuerdo a un cierto estado de “la verdad”—. Porque no se trata simplemente de comprender la contingencia consignada en los titulares periodísticos, sino de representarse *lo real* mismo y esta misma representación es política, porque articula lo real mediante el reconocimiento de posiciones y fuerzas en conflicto. Se comprende entonces lo real como el lugar de un combate esencial e inagotable entre representaciones. Lo que hoy se denomina “la ideología” ha sido, por lo tanto, un elemento necesario para la experiencia comprensiva del mundo en la subjetividad contemporánea. Como señala Alain Badiou, los grandes proyectos políticos del siglo XX no podrían calificarse hoy —desde un presente que se complace en proyectar sobre su pasado inmediato una desazonada lucidez cínica— como meras “ilusiones”: comprender lo real ha consistido en llegar a reconocer el “conflicto primordial” que lo constituye. En Chile, el estatuto explícitamente político de las representaciones adquirió máxima gravedad durante el período del gobierno popular de Salvador Allende, en que los sujetos colectivos no solo determinaban sus acciones políticas inmediatas en conformidad a determinadas “posiciones”, sino que la propia autocomprensión de la subjetividad exigía reconocer cuál era su lugar en un presente cuyo “conflicto primordial” la cargaba de densidad histórica. El golpe militar de 1973 hizo acontecer de manera insoslayable la *imposibilidad histórica* de la comunidad, como si se hubiese tratado hasta ese momento, paradójicamente, de una historia que había carecido desde siempre de un desenlace que fuese histórico.

En su novela *Jamás el fuego nunca* (2007), Diamela Eltit ha reflexionado sobre la *derrota de la historia*. Un hombre y una mujer, reclusos en una habitación que parece existir fuera del tiempo, reflexionan, recuerdan y sienten lo que fue la historia del siglo XX, en Chile y en el mundo; un período terrible, no solo por lo que en este hubo de muerte y destrucción, sino también de impunidad, cinismo y desmemoria. “Este es un día distinto —reflexiona la protagonista en el presente neoliberal—, de una época carente de marcas, un siglo que no nos pertenece y que, sin embargo, estamos obligados a experimentar y en este siglo parece todo irreal o prescindible, sí, prescindible”³. El pasado comparece en la novela como la memoria de un tiempo que fue protagonizado por ideas en combate, y los cuerpos eran el soporte de esos afanes ilustrados, la encarnación de las ganas que iban a revolucionar el orden dominante, cuerpos totalmente

3. Planeta, 2007, pág. 23.

aptos para las grandes y exigentes tareas que la historia por venir les asignaba. Se trataba para ellos —alegoría de un pasado protagonizado por convicciones— de generar las condiciones revolucionarias para que la historia acaeciera, para que el sentido mismo del devenir se manifestara. Eso es lo que no ocurrió. La modernización del país implementada por la dictadura de Pinochet, con un soporte maestro en las políticas de privatización, promovió en todas las dimensiones la mercantilización de las relaciones entre los individuos: “Sus reformas cambiaron radicalmente la estructura productiva del país y produjeron el despegue en esa área. Las dictaduras en América Latina han fracasado en su gestión económica, mientras que la de Pinochet estableció las condiciones del crecimiento, y sus principales instituciones continúan operando en democracia”⁴.

Desde un principio la dictadura militar no se propuso solo prohibir el ejercicio militante de la política contingente, sino suprimir el “conflicto primordial” (Badiou) que, localizado en la vida cotidiana, hacía posible una interpretación política de esta. Así, la estatura ideológica del conflicto quedaría en el futuro normalizada y reducida a la esfera de los intereses particulares en pugna en el mercado.

Las políticas culturales que se generaron desde el Estado hacia la esfera social, primero en el gobierno de la Unidad Popular y, luego, desde la dictadura militar, exhiben concepciones y acciones inconmensurables entre sí. En el primer caso, la dimensión del capital simbólico del conflicto es fundamental, pues se trataba de producir un imaginario que estuviese en correspondencia con tareas radicalmente transformadoras de las estructuras sociales y económicas del país, en una perspectiva *histórica*. En el segundo caso, en cambio, el objetivo y las estrategias implementadas en el campo de la cultura consistían en “depurar” la esfera de producción simbólica a nivel nacional, de acuerdo a un imperativo marcadamente *identitario*. La misión de la Universidad quedaría así definida, en materia cultural, bajo la administración de los rectores delegados: “El mencionado desafío cultural exige que Chile tome conciencia de su propia identidad histórica expresada en el campo de la cultura, para revitalizar sus manifestaciones conforme a una sólida raíz original y nacionalista”⁵. Esta diferencia es fundamental para entender lo que más arriba apuntamos respecto a políticas culturales inconmensurables entre sí. En el contexto de la Unidad Popular, el origen de las desigualdades sociales y económicas exhibe dimensiones *estructurales* que son de carácter histórico, lo cual señala no solo la magnitud de las transformaciones por venir, sino también su naturaleza: la historia hunde sus raíces en el presente porque todavía está por hacerse. Bajo la dictadura militar, en cambio, la historia se valora más bien como un pasado cuyos acontecimientos —efemérides militares y representaciones costumbristas del centro del país— unen a los chilenos; una línea de tiempo cuyos hitos le otorgan una identidad al pueblo, poniendo las condiciones para asumir en conjunto las tareas que asigna al presente la modernización por venir sobre la base de la unidad nacional. La solución a los problemas sociales

4. Huneus, C., *El régimen de Pinochet*, Santiago de Chile: Sudamericana, 2000, pág. 392.

5. Discurso del rector-delegado en la Inauguración del año académico el 1 de abril de 1977, en *El murmullo de la memoria*. Tomo II, Anales de la Universidad de Chile. Séptima serie, N° 4, Santiago de Chile: Tinta Azul, Ediciones de la Universidad de Chile, 2013, pág. 208.

y económicos estaría precisamente en el *desarrollo* material del país. De esto se sigue el objetivo de una refundación, conforme al cual la dictadura militar concibe y orienta sus acciones en el campo cultural.

Se contraponen, pues, radicalmente, dos formas de considerar la historia: como la expresión del itinerario de un conflicto social producido por condiciones estructurales y cuyas divisiones y pugnas se encargan de modo insoslayable al presente, o como el proceso de constitución de una identidad heredada que une y pacifica en el presente; una historia, pues, que habría de ser aprendida e ilustrada antes que reflexionada y discutida. Esta diferencia será expuesta desde el Gobierno militar como *una lucha entre dos concepciones culturales del mundo*: la cultura marxista y la cultura occidental cristiana⁶. En este sentido, y de modo paradójico, el carácter histórico que la dictadura atribuye a su acción en materia política y económica, opera más bien como una negación y represión de la estatura histórica del presente. Es lo que se expresa, por ejemplo, en la política de *limpieza* del espacio público: “Las autoridades de Gobierno han informado sobre su decisión de llevar a cabo un programa que restaure la imagen de limpieza y orden que en el pasado tuvo la capital de la República. Tal iniciativa no sólo debe recibir el apoyo de la población, sino que incentivar su voluntad de colaboración”⁷. Este pasaje ilustra, al modo de una metáfora material, un aspecto importante de lo que fue la política cultural de la dictadura militar. Se trataba en la práctica de borrar, prohibir, reprimir formas y contenidos de expresión que no estuviesen permitidos y generados *desde el Estado*, y por lo tanto la cultura oficial estaba constituida por íconos establecidos, clichés estéticos, símbolos institucionales. Estos criterios operaban también respecto a lo que se debía eliminar. Consideremos, por ejemplo, el relato que Héctor Pavez hace a René Largo Farías, acerca de lo que ocurrió en la reunión que un grupo de cantautores tuvo con personeros del Gobierno militar a fines de 1973, un encuentro que fue solicitado por estos artistas para dilucidar su inmediato futuro laboral: “Nos dijeron la firme: que iban a ser duros, que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social; que el folklore del norte no era chileno, que la ‘Cantata Santa María’ era un crimen histórico de ‘lesa patria’; que si Ángel [Parra] era inocente, como blanca paloma volaría; que los ‘Quilapayún’ eran responsables de la división de la juventud chilena”⁸. El concepto de *cultura* implícito en las políticas que en estas materias llevó a cabo la dictadura era, pues, paradójico. Por una parte, tiende a reducirse la cultura a la estética de sus *expresiones*, como si la sedimentación significativa de procesos históricos y sociales, que toman cuerpo lingüístico en las artes, fuese en verdad la causa de esos procesos. Por otra parte, se atribuye un desmedido *poder de movilización* social y política

6. Mistral, G., *Política cultural del Gobierno de Chile*, 1975, pág. 23.

7. Diario *El Mercurio*, 15 de septiembre de 1973, citado en Errázuriz, L.H., Leiva Quijada, G., *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*, Santiago de Chile: Editorial Ocho libros, 2012, pág. 15.

8. Largo Farías, R., “La nueva canción chilena”, citado por Bravo Chiappe, G., González Farfán, C., en *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*, Santiago de Chile: LOM Ediciones, pág. 56.

a la sola expresión estética de las ideas: “Chile cambió abrupta y traumáticamente de un escenario de confrontación político-cultural como el que se daba a inicios de los setenta a un golpe estético-militar”⁹.

De todas maneras, es un hecho que, ya en los 80, la estética nacionalista, fundacional y mesiánica difundida desde el Gobierno, cede a la “diversidad” promovida por el mercado neoliberal. “Hacia 1980 el nuevo sistema económico era un hecho, y la aventura de la Unidad Popular, un recuerdo muy lejano. A siete años de un gobierno socialista, las importaciones de bienes de consumo crecían al ritmo del crédito fácil, mientras el desempleo efectivo alcanzaba a un 17 % de la población. Libre mercado en estado de sitio. Consumo, dictadura y muchas pantallas encendidas”¹⁰.

EL DESCONCIERTO ANTE LA HISTORIA: EL TIEMPO DE LO COTIDIANO

Aquello que nombra el rótulo “lo cotidiano” exhibe una red de habitualidades, de protocolos, dinámicas inerciales y anónimos recorridos circulares, agendas que en sus días y horas van consignando tareas tan urgentes en el momento como discontinuas en el tiempo; elementos todos estos que contribuyen a establecer una realidad espacio-temporal que parece ajena al curso de la historia, distante de los *grandes acontecimientos*. Este hecho resulta fundamental para una reflexión acerca de las implicancias que pueden tener el pensamiento desde las Humanidades y las Artes en la esfera de lo cotidiano. En efecto, tan pronto comenzamos examinar esta cuestión, reparamos en un hecho que resulta a la vez insólito y evidente: *lo cotidiano siempre ha estado ahí*, y no puede suspenderse o romperse más allá de la temporalidad inhumana que dura un instante. Se tiende a considerar pre-reflexivamente lo cotidiano como una especie de realidad deficitaria, una frágil superficie de inscripciones fugaces, la delgada escenografía de comportamientos heredados o como la sede natural de un sentido común pleno de evidencias. Visto de esta manera, lo cotidiano pareciera ser una realidad fácil de interrumpir y de alterar. Pero esto es un error. Lo cotidiano es una realidad sólida, densa de intersticios, abundante en secretos cifrados bajo el vaivén de la calma y el bullicio. Lo cotidiano no se contrapone a la alteridad del acontecimiento, sino que su poder consiste precisamente en su capacidad de incorporar la alteridad en su seno, de asimilar la intensidad de lo familiar y *contenerla* bajo su superficie.

En septiembre de 1973, el edificio de La Moneda en Santiago de Chile aún humeaba después del bombardeo aéreo, y la cotidianeidad ya se había recompuesto, con la incertidumbre y el horror adentro. Lo cotidiano es en este caso la insuperable disimulación de la *falta de mundo*. El historiador Luis Corvalán señala: “Lo que se conformó a partir

9. Errázuriz, L.H., Leiva Quijada, G., op. cit., pág. 11.

10. Contardo, Ó., García, M., *La era ochentera. Tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*, Santiago de Chile: Ediciones B, 2009, pág. 13.

del 11 de septiembre de 1973 fue un poder ilimitado, total y altamente centralizado”¹¹. Paradójicamente, ese poder *ilimitado* produce el cierre de lo cotidiano sobre sí mismo y el enclaustramiento de la ciudadanía en esa esfera separada radicalmente de las instancias de debate y decisión política. La noción de “democracia protegida” que el régimen militar puso en circulación posteriormente corresponde a una *cotidianidad sobreprotegida*: todo se hace cotidiano, “lo político” viene a ser algo de lo cual solo se sabe de oídas.

A partir de septiembre de 1973 el país fue conducido hacia las fronteras del lenguaje, no por el arte y la literatura, sino concretamente por un proceso histórico cuya narración comenzaba a diseminarse, hasta la gigantesca incertidumbre que es hoy. El país se reinventó, iniciando un proceso de modernización que llega hasta la actualidad, y los fragmentos del horror llegan también —todavía— hasta las orillas del presente. Ese horror no va quedando en el “pasado” —como si se tratara de un tiempo que se alejase de los sobrevivientes con cada día que pasa—, sino que permanece alojado en el espesor de una cotidianidad-país que nos desconcierta cada vez que escarbamos en ella.

Al tratar de “la historia” se impone naturalmente la idea de que su asunto son los acontecimientos, con hechos, y en ello se asume que no todos los hechos son históricos, porque no todos participan de la misma densidad de sentido. Se trata, pues, de la *significación* del devenir, la que si bien se puede encarnar en un acontecimiento, no está sujeta a las condiciones particulares y contingentes que hicieron fácticamente posible ese acontecimiento concreto. El significado *trasciende* la puntualidad de las manifestaciones que sirven a su realización. Sin embargo, esta misma diferencia, entre el significado y la materialidad de los hechos, abre el problema de la construcción de la historia, es decir, de la historia como relato, como narración que se trama desde un sujeto que elabora y cuenta la historia.

¿Cuál es el tiempo en el que acaecen los acontecimientos históricos? Se tiende a pensar que el acontecimiento propiamente histórico no se circunscribe al coto de lo cotidiano, tiempo este último acotado a una escala individual de percepción (del testigo, del cronista, del periodista, incluso del protagonista), demasiado circunscrito a límites materiales de facticidad. ¿A qué se debe esta especie de marginalidad del tiempo cotidiano en relación a las terribles e iluminadas jornadas de la historia? No se pone en cuestión la naturaleza histórica del presente, sino la posibilidad de una adecuada comprensión que sea contemporánea a su objeto. De aquí que la televisión de entretenimiento viene a “solucionar” la inminente catástrofe del sentido que acecha en lo cotidiano: “En las telenovelas, la vida social suele reducirse a relaciones interpersonales, intra e interfamiliares; los conflictos son exclusivamente los de la pasión y del parentesco; la estructura de los roles y actores sociales es estrictamente maniquea y los personajes son meros ‘tipos ideales’ que representan arquetipos morales (‘buenos’ y ‘malos’; ‘ricos’ y ‘pobres’), todo lo cual repercute en la consabida exageración sentimental que permite calificar al género como ‘cebollero’”¹².

11. Corvalán Márquez, L., *Del anticapitalismo al neoliberalismo en Chile*, Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2002, pág. 284.

12. Durán Escobar, S., *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*, Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2012, pág. 87.

Fernand Braudel elaboró la crítica más radical a la temporalidad evanescente de los acontecimientos que tienen lugar en la escala individual de percepción: “Por lo que a mí respecta, me gustaría encerrarlo [al acontecimiento], aprisionarlo, en la corta duración: el acontecimiento es explosivo, tonante. Echa tanto humo que llena la conciencia de los contemporáneos; pero apenas dura, apenas se advierte su llama”¹³. La característica del tiempo corto es la *intensidad*, que se ofrece a los sentidos; e incluso la idea del “gran acontecimiento” también nace de esta especie de escenografía o drama histórico. En abril de 1986 la televisión chilena transformó en un acontecimiento de dimensiones históricas el paso del cometa Halley: “Había que unir del modo más convincente posible lo que pasaba en el cielo con lo que sucedía a diario en la tierra. Y allí en el Valle del Elqui es donde más se puede dar eso”¹⁴. Veinte años después Francisco Javier Cuadra, en ese entonces secretario general de Gobierno, señaló en una entrevista en *The Clinic*: “Nos fuimos a la agenda cultural y en el capítulo ciencia figuraba el Cometa Halley y lo tomamos y lo potenciamos comunicacionalmente, eso es todo. No inventamos el Cometa Halley”¹⁵.

No se trata simplemente de desentenderse del tiempo individual, sino de corregir una abstracción de la cual resulta la figura del *héroe*. Es decir, si el héroe en tanto individuo excepcional es una abstracción, esta proviene de esa otra abstracción que es la *experiencia* que tiene lugar en los estrechos y circunscritos límites de la individualidad. Braudel sostiene que tales límites son trascendidos incluso en la experiencia individual: “Todos tenemos la sensación, más allá de nuestra propia vida, de una historia de masa cuyo poder y cuyo empuje son, bien es verdad, más fáciles de percibir que sus leyes o su duración”¹⁶. Esta observación *fenomenológica* sugiere que el individuo presente que en sentido estricto no es él quien como *sujeto* hace la historia, sino que existiría una temporalidad no individual, la de un colectivo mucho mayor, protagonista de un tiempo que trasciende los límites del ahora cotidiano y que se define por la *duración*, en contraste con la puntualidad abstracta de la experiencia estrictamente individual. La *lentitud* parece ser la esencia del tiempo.

La “explosividad” del acontecimiento no es sino su excesiva *visibilidad*. Esta no consiste solo en la materia del acontecimiento (una marcha, un incendio, un bombardeo, la ceremoniosa firma de un tratado, etcétera), sino en el hecho de que los acontecimientos, *aislados en su facticidad*, son relacionados en una segunda instancia por una actividad narrativa que inscribe en los hechos las voluntades, los deseos y los intereses *de los individuos*. El gran acontecimiento se hunde en la vida cotidiana, es cierto, pero *destruyéndola*, irrumpiendo en ella con la fuerza de una explosión. Entonces, el concepto de larga

13. Braudel, F., “La larga duración”, en *La historia y las ciencias sociales*, Madrid: Alianza, 1986, págs. 64-65. Más adelante señala: “La ciencia social casi tiene horror del acontecimiento. No sin razón: el tiempo corto es la más caprichosa, la más engañosa de las duraciones”, pág. 66.

14. Director de “Encuentro con el Cosmos”, Yussef Daruich en revista *Vea*, 17 al 23 de abril de 1986, citado por Durán Escobar, S., en *Rie cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*, op. cit., pág. 44.

15. Citado por Durán Escobar, S., op. cit., pág. 45.

16. Braudel, F., “La larga duración” [Annales E.S.C., n° 4, oct-dic. 1958], en op. cit., pág. 84.

duración no se diferencia simplemente de lo cotidiano como si fuese independiente de este, sino que remite lo cotidiano a la historia, en la medida en que la gravedad histórica no radica en la particularidad de los acontecimientos, sino en los *procesos*. Allí en donde el acontecimiento se hace grande, rompe con una determinada representación del tiempo cotidiano, hundiéndose en la actualidad como *discontinuidad pura*. Es decir, el “gran acontecimiento” parece definirse por su escala supraindividual, en ese mismo sentido, para sus contemporáneos carece de otro contenido que no sea esa pura *negatividad*. El documental *El hombre de la foto*, de María José Martínez y Gonzalo Ramírez, relata la historia de la fotografía que David Burnett hizo de David Céspedes, estando este detenido en el Estadio Nacional. El rostro de Céspedes llegó a transformarse en el símbolo de un país aterrado y desconcertado bajo la dictadura, pero nadie sabía la identidad del retratado. La imagen ilustraba portadas de discos, de libros, afiches, mientras el anónimo “protagonista” y su familia permanecieron ajenos a todo ello en su sencilla cotidianeidad. Fue así hasta que un nieto reconoció al “tata” en la portada de un libro, en una céntrica librería de Santiago.

Durante el año 2000 el artista visual Rodrigo Bruna desarrolló el proyecto de instalaciones Redoméstica. Trabajó con cuatro “casos” de personas que padecieron en carne propia, con resultado de muerte o desaparición, la violencia represiva de los organismos de seguridad de la dictadura militar en Chile. Estas cuatro personas eran dueñas de casa, sin filiación política y las circunstancias criminales de sus muertes se encuentran consignadas en el *Informe Rettig*. Las personas desaparecen bajo sus propios nombres y datos personales, requeridos por el procedimiento del informe. Porque los nombres se refieren a aquellos que *nunca aparecen en la historia*, ni siquiera como derrotados. Emperatriz Villagra (38 años) fue secuestrada cuando llevaba, como todos los días, el almuerzo a su marido en el trabajo; Adriana Dote (27 años) fue baleada desde un helicóptero cuando se encontraba lavando ropa en el interior de su hogar; Sonia Norambuena (34 años) fue baleada en la calle cuando regresaba de hacer compras en el almacén; Lila Valdenegro (48 años), modista, fue secuestrada desde su hogar, la casa fue allanada y saqueada. Debido precisamente a esa pretensión de fidelidad a los hechos, el informe pone las condiciones para la reconstrucción de lo nimio, haciendo posible un cierto *pathos* de lo insignificante, un interés por lo intrascendente. ¿Qué había cocinado Emperatriz para su marido ese día en que fue secuestrada? ¿Qué ropa lavaba Adriana cuando dispararon desde el helicóptero sobre su casa? ¿Qué había comprado Sonia en el almacén cuando fue baleada? ¿En qué prenda de vestir trabajaba Lila cuando entraron sus raptos en la casa? ¿No ocurre acaso que toda mirada excesivamente atenta y concentrada en los detalles es también, por lo mismo, una mirada *distráida*? Esta es la mirada que, provocada por el horror que subyace a la higiene procedimental del informe, busca los retazos de historias cuya materialidad yace oculta por la trágica gloria del sentido. Entonces, la infinitud de detalles, que son el cuerpo mismo del acontecimiento en su facticidad irreductible, hacen del acontecimiento una ausencia, que solo puede ser recordado como un hecho de lenguaje.

La estatura histórica del acontecimiento moderno se hace visible en el espectáculo de la ruina arquitectónica, de aquí el carácter siniestramente emblemático del Palacio La

Moneda que, tras el bombardeo aéreo del 11 de septiembre de 1973, permanecerá ardiendo *en blanco y negro* en la memoria de la mayoría de los chilenos, hasta el día de hoy. La destrucción arquitectónica opera como una metáfora de que el futuro no comienza a continuación de lo que había, sino que se hace lugar en el presente, como catástrofe del pasado. El acontecimiento histórico desborda los límites que la escala humana de percepción dispone para su inscripción, precisamente porque se trata del *desenlace de un proceso*, entonces su manifestación destruye la “línea de tiempo” en donde lo nuevo debía ser inscrito. La línea de tiempo, con las jerarquías que la constituyen (acontecimientos principales, secundarios, contexto, etc.), opera como una línea de *contención* de la historia, la que intermitentemente se rompe trayendo a la conciencia de los individuos la diferencia antes / después, como diferencia que porta todo lo que hay de *terrible* en las fuerzas que hacen la historia.

En cierto modo, el tiempo vivido por un individuo es tan breve que los dramas históricos no tienen tiempo de alojarse en él. Ocurre sin embargo que de pronto la historia emerge en los límites de la existencia individual, pero lo hace al modo de una catástrofe, alterando y destruyendo los hábitos, las convicciones, los circuitos cotidianos, las agendas con sus acotadas urgencias. Es lo que ocurrió el 11 de septiembre de 1973.

EL GIRO ARCHIVÍSTICO

El archivo es el soporte para una reunión heteróclita de fragmentos, noticias, mensajes, que generan sentidos posibles al modo de una gigantesca proliferación significativa, neobarroca. El cuerpo irrepresentable del archivo recupera las potencialidades de sentidos que no pueden administrarse de acuerdo a un patrón jerárquico discursivo, porque exceden las formas de percepción y comprensión unificadoras del sujeto del saber. El archivo almacena para la *generación del futuro*. No consiste en una consagración nostálgica del pasado ni en el atesoramiento de un patrimonio identitario, lo que en ambos casos nos remite a lo irrecuperable, sino que, por el contrario, propone un potencial rizomático de significaciones, reservado en la materialidad de los documentos.

Hubo un tiempo en que la conmemoración del Golpe militar abundaba en crónicas, testimonios, memorias, etcétera. Actualmente tiene lugar una especie de “giro archivístico”. Este viene a diseminar los relatos en un cuerpo de documentos que prolifera sin solución de continuidad. El tiempo encapsulado narrativamente en procesos de sentido, ahora se deconstruye por obra de una materialidad archivística que genera la expectativa de poder reconstruir el “así sucedió” de los hechos, un orden de cosas en que se textualiza una memoria ahora des-sujetada. Germina la conjetura de que no solo “nada tiene toda la verdad” en el plano de las interpretaciones, sino de que *nadie tiene toda la memoria* de aquellos años. La relación que cada individuo tiene y conserva con el “pasado” ahora se devela hecha de escenas, diálogos y noticias que no dejan de ser trabajadas por el tiempo.

Lo anterior nos plantea la siguiente cuestión: en qué medida la realidad emergente de los archivos en el contexto actual post-humanista genera, por una parte, la expecta-

tiva de reelaborar la historia desde lugares múltiples, protagonizados en cada caso por grupos minoritarios; pero, por otra, paradójicamente, el “giro archivístico” parece anunciar al mismo tiempo el agotamiento de toda forma de sujeto. Refiero con el término “post-humanista” a la crisis o agotamiento de las grandes ideas de la modernidad, heredadas del patrón ilustrado de comprensión del mundo cuyo fundamento es la *idea de sujeto* (hoy en las artes —cine, literatura, artes visuales— el archivo ya opera como una estrategia deconstructiva). Conceptos fundamentales como individuo, Historia, Humanidad, mundo y experiencia parecen haber ingresado en un proceso de agotamiento en el que circulan *entrecomillados*, porque han devenido progresivamente nombres improprios ante una realidad de magnitudes técnicas, económicas y militares inéditas. Simultáneamente *emergen hoy los archivos por doquier*, no solo como dispositivos de clasificación y almacenamiento de datos (procedimiento este todavía inscrito en las estrategias de un dominio moderno desde la idea de sujeto), sino como instancias de diseminación de la escala humanista de comprensión de lo real, como superficies de *escritura* que cifran *significaciones sin mundo*. ¿Sobreviven los conceptos de *sujeto y relato* —inherentes a una elaboración del devenir temporal en clave de *emancipación*— a la inédita emergencia de los archivos hoy?

Como ha señalado el joven historiador del arte Sebastián Vidal: “La universidad, durante los primeros años de la democracia, favoreció el fortalecimiento de los discursos más que la revisión documental de ellos (...) Debía existir un nuevo piso de enunciados sólidos para exorcizar los fantasmas de la universidad bajo la dictadura. Sin embargo, aquel lento proceso, como es de suponer, generó ciertos vacíos, nombres no inscritos y piezas ausentes de lectura”¹⁷. La interpretación de investigación parecen aquí corresponder a tiempos diferentes. La articulación comprensiva de los hechos en base a un relato y la diseminación archivística parecen implicar operaciones que se tensionan entre sí en relación a la figura del sujeto del saber. La archivística, más que una transformación en las jerarquías establecidas, trae consigo el acceso a una dimensión aún no jerarquizada de lo real, una escala de la facticidad en que los acontecimientos están siempre como “saliéndose del tema”.

La progresiva referencia al archivo como programa de producción en el arte contemporáneo responde a la necesidad de reflexionar la crisis del humanismo a la que nos enfrentan los procesos históricos que se suceden desde el siglo XX hasta hoy. Acontecimientos y procesos que han puesto concretamente en entredicho la posibilidad de elaborar una historia que, al modo de una narración, permitiera comprender lo que ha sido el devenir de los pueblos. Las poéticas archivísticas no corresponden simplemente a una puesta al día de las artes visuales en relación a las tecnologías de redes y el clima de la globalización. El interés por el archivo es más bien fruto de la experiencia contemporánea de que *el pasado no pasa*. Si *el presente es el desenlace no deseado del pasado*, si el pasado se hunde en sus propios fragmentos y testimonios como la imposibilidad de haber podido conquistar el futuro que proyectaba, porque nunca pudo anticipar las

17. Vidal, S., *En el principio. Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012, pág. 38.

consecuencias de su *realización*, entonces ese pasado alojado como “aún no” en el corazón del presente es aquello a lo denominamos *contemporáneo*. El archivo es una especie de metáfora del presente, antes que una alegoría del pasado; un presente en el que todo adquiere la materialidad del *documento*, en acumulaciones sin autor.

Se trata en cierto modo de la memoria inapropiable de una Nación. Entonces, el Museo como archivo no es un suplemento destinado a “impedir el olvido”, no intenta conservar una memoria como si se tratara de un conjunto de “recuerdos”. El asunto es una memoria que desborda la capacidad de recordar, porque existe una radical incommensurabilidad entre el presente y esa memoria que es de todos y de nadie. Este es el problema fundamental: ¿cómo hacer lugar a una memoria que no tiene lugar, a lo que debido al exceso que *contiene*, nunca podría tener lugar? En suma: ¿cómo hacer lugar a esa imposibilidad?

En junio del 2012 la directora de la DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos), publicó en el diario *El Mercurio* una carta en la que señalaba que: “A la luz de la contingencia que vivimos hoy, sería una gran contribución que el museo explicara los hechos anteriores al golpe, pues pondría una nota de atención sobre los límites, la necesidad de cuidar las formas y los procedimientos democráticos. En 2013 se cumplen 40 años del golpe militar. Sería un gesto de profundo sentido democrático que el museo convocase a un grupo de historiadores de todas las tendencias a participar de una investigación que recogiese un ciclo histórico mayor”. Aunque la carta demanda dar lugar a una polémica entre historiadores (propuestos implícitamente como profesionales de la verdad historiográfica), apela a una cierta pacificación bajo la creencia en la anterioridad de una realidad-verdad que tiene lugar más allá del plano significativo de la polémica. Desde la perspectiva de los problemas que nuestro proyecto propone, la carta de la polémica puso de manifiesto otro problema mucho más complejo: la contraposición entre memoria e historia. Varios autores han abordado la cuestión (LaCapra, Lanzman, Ankersmit, Deótte). La figura del trauma permite caracterizar un tipo de *conciencia histórica* que surge del desencuentro entre los relatos que animaron el pasado y las que posteriormente fueron sus consecuencias. El presente se piensa a sí mismo como inscrito en una historia que aún espera ser narrada, porque el “fracaso” del pasado mantiene aún en vilo al presente. Ante la pregunta acerca del origen del trauma colectivo, Ankersmit responde: “Ocurrió una disociación del pasado por lo que el pasado en sí mismo se convirtió en un potencial objeto de investigación. Al mismo tiempo, la naturaleza de este pasado fue definitiva en términos de discrepancia entre las intenciones y las consecuencias”¹⁸. Este tipo de conciencia histórica es propia de la modernidad y surge de la experiencia de aquella discrepancia entre la perspectiva del pasado y la del presente. El presente se nos ofrece, pues, como una consecuencia no deseada del pasado. Pero, debido precisamente a ese desencuentro, el presente ha nacido de aquello que ha trascendido al pasado, en cuanto que ha trascendido incluso sus intenciones: ha nacido el presente del hundimiento del pasado. De aquí entonces que la pregunta por la condición histórica del presente comprende a la pregunta por el dolor que anida en el pasado.

18. *Experiencia histórica sublime*, pág. 177.

EL “SHOCK” DEL LOGOS FILOSÓFICO

Respecto a lo que en 1973, antes del golpe, ocurría en la Universidad con la filosofía como disciplina, Iván Jaksic señala: “La filosofía chilena había llegado a un punto de división entre aquellos que creían que la filosofía tenía el derecho y la capacidad de orientar a la sociedad y aquellos que sostenían que los acontecimientos sociales debían proveer el fundamento del pensamiento filosófico, aun a costa de rechazar los atesorados principios de la racionalidad”¹⁹. Es decir, las diferencias entre ambas posiciones se establecían respecto a cómo entender el sentido del límite que distingue sin separar el espacio social y el espacio universitario. Para unos es la filosofía la que debía cruzar el límite discursivamente, dirigiéndose hacia la sociedad conflictuada. Esto suponía, por cierto, la naturaleza esencialmente racional de los conflictos, de manera que los sujetos en pugna podrían orientar o reorientar sus posiciones. Para otros, en cambio, era la filosofía universitaria la que debía dejarse intervenir por el conflicto social, lo que implicaba que este era de índole esencialmente social y político. Dicho de otra manera, desde esta segunda perspectiva, el conflicto era irreductible, pero esto no se debía a la “irracionalidad” de sus protagonistas, sino a que la gravedad del conflicto era en lo fundamental de una índole no argumentativa sino propiamente *histórica*. A juicio de Juan Rivano, por ejemplo, “los criterios materialistas que surgían del estudio de los acontecimientos contemporáneos hacía obsoleta e inútil la perspectiva de una racionalidad en la historia humana”²⁰. En contraste con este diagnóstico filosófico exigido por la contingencia del momento, Pablo Oyarzún nos relata una de las imágenes que ha quedado en su memoria, registrada desde una escala cotidiana de percepción, aun después de cuarenta años: “Me acuerdo del ‘chico Martínez’, dirigente estudiantil y militante del PC, siempre vestía exactamente igual, siempre pronunciaba encendidos discursos en las asambleas, sus intervenciones terminaban siempre con unos tipos tratando de pegarle”.

Lo cierto es que una vez acaecido el Golpe militar en septiembre de 1973, la actividad de la filosofía como disciplina decayó significativamente en la Universidad. Es claro que esto se debió, en buena medida, al hecho de que ya en los primeros meses de la dictadura aproximadamente un 35% de los académicos en el país fue expulsado de la Universidad. Pero es también importante considerar que la filosofía desde la Universidad se sumió en un sostenido silencio como disciplina.

Ese silencio se debió a que la dictadura en Chile no solo le ocurrió a quienes se dedicaban a la filosofía, sino a la filosofía misma. En mayo de 1978, una entrevista en la revista *Hoy* “reveló el estado de shock, la confusión y la falta de un objetivo común entre los filósofos no oficialistas”²¹. El lugar de la filosofía queda entonces institucionalmente “disponible” para la retórica oficialista del fundamento. Es así como en el discurso que el rector delegado Agustín Toro Dávila pronuncia en la inauguración del II Congreso

19. Jaksic, I., *Rebeldes académicos. La filosofía chilena desde la Independencia hasta 1989*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013, pág. 277.

20. *Ibid.*, pág. 275.

21. *Ibid.*, pág. 288.

Nacional de Filosofía, señala: “Se trata, en general, de encontrar en nuestra tradición e historia —y en los grandes postulados de la civilización cristiana occidental— la inspiración y guía necesarias para despertar un sentimiento de unidad nacional en torno al propósito de construir una sociedad más justa, más cristiana, donde haya un adecuado equilibrio entre los derechos y los deberes humanos”²². Esto no significa el cese la actividad filosófica en Chile, sino su desplazamiento hacia el exterior de los muros universitarios. Es decir, la reflexión filosófica sale de la Universidad respondiendo a sus propias exigencias, y lo que le ocurrirá en esa especie de exilio es una condición fundamental respecto a algunos aspectos de condición de la disciplina en la actualidad en Chile.

Lo que determina la inscripción biográfica de un individuo en un período de la historia —cuyo horizonte de sentido por definición ha de excederlo— no es simplemente una cierta contemporaneidad cronológica con hechos que hoy se juzgan como relevantes, sino ante todo *una cierta ceguera*. Es el tiempo en que se padece una exigencia de comprensión, el intento por orientarse en un tiempo cuyo espacio público es hostil al pensamiento. “En noviembre de 1980, un artículo de la revista *Hoy* concluía que más de la mitad de los programas de televisión producidos en Chile correspondía a concursos”²³. Entonces el sujeto reconoce como “su tiempo” precisamente ese período en el que no terminaba de hallarse, en el que era permanentemente asediado por una extrañeza fundamental pero también muy cotidiana. La condición de aquella confusión era que el sujeto nunca deja de hacerse representaciones de lo real, y esto era ya un dato fundamental para quienes se encontraban en la práctica filosófica, a saber, la progresiva conciencia de no ser sujetos de sus propios procesos de constitución de subjetividad. El poder no cesa de producir representaciones *en* el sujeto. Por supuesto que esto estaba desde hacía mucho en el trato bibliográfico con la filosofía, pero ahora era constituyente de un clima país.

En Chile la dictadura constituyó en ese tiempo nuestra cotidianeidad como ciudadanos, y eso es lo que hoy nos resulta difícil pensar, pues el terror y el extrañamiento, con los que hoy tendemos a caracterizar esos años, parecen corresponder a la idea de que el tiempo de la dictadura era la catástrofe de toda representación posible. Es cierto, el terror nos remite a lo irrepresentable, pero, como decíamos más arriba, *el poder no deja de producir representaciones*, y en ese sentido no deja de producir subjetividad. Suprimida la libre circulación de las ideas, el tiempo de la dictadura generó un clima de densa reflexividad, como si el solo ejercicio de pensar un texto, de discutir en una sala de clases en el transcurso de un seminario, de desarrollar un trabajo especulativo por escrito, de asistir a una película ajena al circuito comercial de la época, comportasen ya una actividad crítica.

En febrero de 1980, en la ciudad de Coquimbo, un grupo de artistas, cantautores y poetas organizan un ciclo de cine. Durante el intermedio, uno de los organizadores se queja entre sus compañeros de que hay en la sala “un tipo que se ríe demasiado”. Entonces hubo que hacerle presente a nuestro amigo, excesivamente comprometido con

22. *Ibíd.*, pág. 291.

23. Contardo, Ó., García, M., op. cit., pág. 24.

el logos crítico, que se trataba de un ciclo de películas de Chaplin y que no todos los espectadores iban a considerarlas como documentos sobre el poder, aunque se tratara de *El gran dictador*. Es decir, si estamos viendo el cine de Chaplin, alguien tiene que reírse en la sala. Con todo, esta anécdota señala la importancia que progresivamente comenzaban a tener las artes para el trabajo de la reflexión que carecía de recursos para pensar la *experiencia* del presente.

La filosofía se desarrollaba, pues, para algunos, en correspondencia con una especie de intimidad fracturada, a partir de esa *experiencia cotidiana del límite y la prohibición*, la dictadura empujaba a los individuos hacia la reflexión y el lenguaje. Jaksic señala que “la producción filosófica fuera de las universidades creció, a pesar de la escasez de medios para publicar ensayos que tuvieran relación con la filosofía”²⁴.

Lo anterior es fundamental para comprender la importancia que progresivamente comenzaba a tener el arte para una reflexión filosófica que carecía de recursos para pensar la *experiencia* de su tiempo. Porque no se trataba simplemente de disciplinar epistemológicamente esa experiencia, sino de dar cuenta de esa alteración radical del sujeto moderno que en ella era posible reconocer. Y en este contexto, parecía que el arte ponía en obra precisamente eso que sumía al discurso filosófico en el silencio. El arte hacía posible una *relación con la inmediatez*: la reflexión encontraba en el arte la posibilidad de un discurso estético que se desarrollaba *desde la misma catástrofe del sujeto moderno*. En efecto, la dictadura era un acontecimiento en el lenguaje de la representación, y por lo tanto se hacía cada vez más claro que el lenguaje en el arte no era simplemente un “medio de comunicación” (y esto implica también la puesta en cuestión de la obra de arte como medio de conocimiento o de pedagogía popular), ni un recurso disponible para las representaciones, porque en los recursos representacionales yacen silenciadas, anónimas, otras posibilidades, ahogadas en el orden signifiante del signo. Lo que estaba ocurriendo en el arte generaba expectativas con respecto a aquella alteración de la reflexión domiciliaria que mencionaba más arriba. Los individuos tenían en dictadura la experiencia histórica, concreta y siniestra de la alteración radical del sujeto que ya se anunciaba desde Nietzsche, y antes, como desenlace de la modernidad. La reflexión sobre los procesos de producción y circulación artísticos va adquiriendo densidad discursiva en diálogo con las ciencias sociales.

En los años 80 comienza entre los jóvenes universitarios un interés filosófico por la reflexión “estética” en torno al poder y a su “performatividad”. Especial convocatoria tiene el denominado “nuevo cine alemán” de Herzog, Fassbinder, Schlöndorff y Wenders; el kaskiano film *Brasil* (1985) de Terry Gilliam; también lo ciclos del cine de Chaplin son verdaderos rituales; el teatro de Juan Radrigán se ve y se lee; la obra *Pedro y el capitán* de Benedetti recorre Chile; se releen las novelas de las distopías futuristas, especialmente *1984* de G. Orwell; hay un gran interés por novelas como *El otoño del patriarca* de García Márquez o *Conversación en la catedral* de Vargas Llosa, que rompen el verosímil narrativo; se vuelve sobre la literatura y el teatro de Sartre y su reflexión sobre la libertad, etc. Porque en ese contexto, la *necesidad de comprender*, de articular algún tipo de discurso se

24. Jaksic, I., op. cit., pág. 289.

hace fundamental. Se relee a Kafka y comienza a llegar la obra literaria y antropológica de Elias Canetti, en especial su obra *Masa y poder* (un libro de 1960 pero traducido en 1981 con ocasión de concedérsele el Premio Nobel). Era una época en la que se generaban intensas conversaciones en grupos pequeños, un tiempo en que se multiplican talleres de discusión de toda índole. La dictadura empujaba a los ciudadanos *hacia el lenguaje*. En un grupo informal de estudiantes, por ejemplo, reunidos para leer la *Crítica de la razón pura* de Kant, se respiraba un aire de disidencia.

Un caso singular lo constituyó el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Entre sus profesores había representantes de distintas tendencias políticas, pero ningún militante. Pablo Oyarzún recuerda que el 10 de septiembre de 1973 se inscribió en el registro de propiedad intelectual el número inaugural de lo que iba a ser la revista del Departamento, iniciativa que, por cierto, no llegó a ver publicado ese primer número. El nombre de la revista era *Umbral*. Posteriormente, ya en dictadura y bajo una represión y censura hoy difícil de recordar en toda su magnitud, se publica la revista *Manuscritos*, de la que salió solo un número. Hoy aún se encuentran ocasionalmente ejemplares de este en el Persa de Franklin, los que, según comenta Óscar Contardo, “se trafican como una rareza entre los estudiantes de literatura”.

Oyarzún nos hace presente que un seminario memorable, entre los que se realizaron durante la dictadura en el Departamento de Estudios Humanísticos, fue el que dictaron Ronald Kay y Enrique Lihn acerca de la obra poética de Arthur Rimbaud, poco después del Golpe militar. Participaron en ese seminario, entre otros, Raúl Zurita, Adriana Valdés, Diamela Eltit, Eugenia Brito. “La gente —nos cuenta Oyarzún— sentía que en el hecho de discutir acerca de un poema de Rimbaud se le iba la vida. Lo que pasaba era que, dado el contexto de dictadura, se ponía mucho en juego en esas escenas, incluso la identidad misma, porque veníamos de un lugar en donde la identidad se había puesto en juego”. Pero el mismo Oyarzún precisa que este “estilo” de trabajo y de exigente reflexión venía de un tiempo anterior al Golpe militar, desde un contexto de radical inestabilidad, en donde “en dos o tres meses podías cambiar de identidad política”.

LA POLÍTICA EN LA ÉPOCA DE LA TÉCNICA

El énfasis que las políticas culturales dictadas por el Gobierno militar pusieron en el valor *per se* de la “unidad nacional”, como una condición de base antes que como un fin, se relaciona directamente con su concepción del conflicto social como producto de una “ideología foránea”: el marxismo. Esta circunstancia es fundamental para comprender tanto la idea de cultura, en los inicios del Gobierno dictatorial, como la importancia grandilocuente que este le asignó. En el prólogo al documento oficial de 1975 se señala: “La actividad cultural chilena requiere de un proceso de revisión de las bases sobre las cuales se ha desarrollado y, para ser más exactos, de una reformulación integral de dichas bases”²⁵. Esta concepción de la cultura, entendida como algo que puede ser in-

25. Mistral, G., op. cit., pág. 9.

tervenido orgánicamente en sus “bases”, es precisamente lo que le permitía al Gobierno definir —bajo el nombre genérico de “marxismo”— aquello que culturalmente debía ser rechazado. En noviembre de 1974 el general de Brigada Raúl Rodríguez Pulgar, Rector-delegado de la Universidad de Chile, envió un mensaje a la Comunidad Universitaria del país a través de los diarios de circulación nacional, en el que señalaba: “Esta Universidad —no debemos olvidarlo— fue uno de los blancos predilectos del marxismo y no podía ser de otra manera ya que ella constituye un poderoso medio de influencia ideológica por su carácter nacional y por la incontenible acción multiplicadora que produce la educación”²⁶.

Se establece una relación casi directa entre los términos “marxismo”, “cultura (del resentimiento)” e “ideología”, asignándose a las artes un rol político fundamental a partir de los clichés asociados a estas nociones. El elemento fundamental aquí no es tanto la “confianza” en el poder movilizador de las ideas, sino más bien una precomprensión del conflicto social como siendo este necesariamente el producto de un proceso de alienación ideológica. La condena se focaliza entonces en la *transmisión de las ideas*: “Al cabo de pocos años, la gran mayoría de los profesores, intelectuales y artistas, formaban una verdadera cofradía en que sus intereses, su popularidad, sus expectativas personales y su existencia como personajes considerados y notorios, se debían, en parte fundamental, no tanto a su capacidad, sino, sobre todo, a su grado de acatamiento y vasallaje del marxismo”²⁷. Considerada la situación en la distancia de cuarenta años, la idea de un control centralizado y total sobre la población contrasta con una situación de generalizada inestabilidad económica y social que se vivía en el país, especialmente hacia el último tiempo del gobierno de la Unidad Popular. Como apunta Carlos Huneeus: “La inseguridad económica y el malestar con la gestión del Gobierno de la Unidad Popular de gran parte de la población, ayudaron a que el régimen autoritario contara con un importante respaldo civil”²⁸. Sin embargo, algo había en el clima de aquellos años, en la conciencia de estar asistiendo a la inminencia de un cambio epocal, en aquellas circunstancias social y políticamente muy difíciles, en que la historia parecía irrumpir en la cotidianeidad de las personas, que la idea de un “plan maestro” parecía surgir de modo casi “natural”.

En ocasiones la realidad fue pensada desde proyectos —hoy memorables, literalmente objetos de estudios de postgrado en Chile y el mundo— que no se subordinaban simplemente a condiciones previamente existentes. Un pensamiento en cierto sentido emancipado del cálculo, que *no nacía para subordinarse* a la realidad, porque esta era precisamente lo que debía ser cambiado. Un pensamiento que entra en contradicción con la realidad misma, ¿no es esto acaso lo que se denomina un pensamiento *revolucionario*? Este pensamiento, portador de un coeficiente inédito de futuro, subyace por ejemplo al proyecto de realizaciones habitacionales de la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU), entre los años 1966 y 1976. Esa empresa de la razón que ensaya estatura histórica, animada por la voluntad de poner a la realidad en correspondencia

26. *El murmullo de la memoria*, op. cit., pág. 180.

27. Mistral, G., op. cit., pág. 32.

28. Huneeus, C., op. cit., pág. 389.

con una idea, no puede sino desbordar la particularidad de los intereses políticos y los conceptos teóricos. “Durante el gobierno de la Unidad Popular, la necesidad política de construir en la subjetividad de los sectores populares convicciones sobre el advenimiento de un nuevo orden social y urbano, que también los alcanzaba en el plano de la producción del espacio habitacional y de la ocupación y uso social del espacio público ciudadano, constituyó un problema nuevo para la práctica del Diseño Urbano en la esfera pública”²⁹. Se plantea, pues, el problema de la *realización* de una idea en su máxima gravedad, porque no se trata de subordinar el concepto a la realidad, sino de la subsunción de esta en una idea (aspecto según Hegel esencial al desenlace de la modernidad y fuente de sus mayores extrañamientos). A mediados de los 60, según la investigación que aquí citamos, el énfasis en los proyectos arquitectónicos se desplaza hacia los *planes* urbanísticos. El plan es a la realización lo que el proyecto al concepto.

Parafraseando a Leopoldo Zea, podría decirse que pedir modernización en estas latitudes significaba preguntarse “¿qué hora es en el mundo?”. El imperativo de la modernización implicaba “no debemos perder (más) tiempo”, nuestro presente ya es pasado: *habitamos en un tiempo perdido*, nuestras existencias transcurren en una época que no hace historia en la perspectiva del progreso a nivel mundial. Ahora bien, el atraso tiene que ver fundamentalmente con variables socioeconómicas, con desigualdades sociales que se habían hecho evidentes y que significan una fractura en el tejido social de la Nación, y también, desde la perspectiva de Estados Unidos, un potencial foco de inestabilidad política. De aquí que, por ejemplo, durante los años 60, los procesos modernizadores en Chile, y en América Latina en general, están relacionados de manera muy importante con la denominada Alianza para el Progreso, destinada a impedir que proliferara el fenómeno revolucionario cubano en el continente.

Lo esencial al proceso de modernización, por lo tanto, desde una perspectiva sociopolítica, no era solo el progreso material de la Nación, sino ante todo el desarrollo de procesos de *integración*. En el período que va de 1966 a 1976, esos procesos exigen una conducción centralizada, *una mirada total* sobre la realidad, buscando poner en sintonía los diversos sectores sociales. Se ha dicho tantas veces que la modernización trae aparejados los riesgos de una *desintegración* de la comunidad y, cuestión importante por esos años, también el riesgo de perder o debilitar una supuesta identidad histórica. Es decir, se percibe una tensión entre *integración modernizadora* y *desintegración histórica*. Desde la CORMU se concibe un rol cultural para la arquitectura del período, pues esta no debía ser pensada solo como ingeniería de la vivienda, sino también como articuladores de una comunidad en pleno proceso de radical transformación del paisaje urbano. “La arquitectura debía proveer la ‘geometría moral’ del proceso que daría lugar a las nuevas formas de institucionalización del ser, estar y tener en la realidad social. No se trataba entonces de la estetización arquitectónica dócil a las necesidades privatistas de la maquinaria del negocio inmobiliario, sino de una arquitectura pro-urbana, de objetos arquitectónicos tipologizados que actuarían como unidades estructurales armonizadas, al servicio de la producción de un socio-paisaje de ciudad, o de su promesa: estructuras

29. *Ibid.*, pág. 158.

de especialidad transicionales entre el espacio público y privado, abiertas y vastas; maximizantes del dominio público; sistema estético organizado como narrativa de relacionamiento entre arquitectura y comunidad, entre ciudad y democracia³⁰. Un “encargo” de semejante magnitud ética, estética y política no se le puede hacer a la arquitectura, ni siquiera al urbanismo. Es una “tarea” epocal que desborda cualquier disciplina, también a aquellas que se han pensado a sí mismas desde una radical vocación de totalidad. Es decir, se trata de la idea de que el ciudadano *habita la ciudad*, y no solo la casa, la villa o el barrio. Esto está en sintonía, por cierto, con la idea un protagonismo en la construcción de la historia: “La CORMU como signo de los tiempos, como fantasmagoría de una época, como sedimentación topológica de los sueños y de la deseabilidad cultural de una subjetividad emergente. Un escenario para la tragedia republicana. El escenario del principio del fin de la revolución³¹.”

Otro caso:

En 1971 se inicia el desarrollo de un proyecto que consistió en intentar articular la cibernética y la tecnología con los procesos de modernización en Chile, todo ello con el objetivo de hacer posible una total centralización de la información económica y la toma de decisiones en tiempo real desde los organismos competentes del Gobierno. Ese proyecto se conoce como *Synco*. El autor de este fue el ciberneta británico Stafford Beer, quien trabajó en Chile durante más de dos años, junto a ingenieros y diseñadores chilenos, para dar realidad a dicha idea. “La Máquina de la Libertad [como denominó Sttanford Beer a su proyecto en una presentación que realizó en 1970], un aparato para la toma decisiones distribuida que conectaba en tiempo real salas de control por medio de canales de flujo de información, era una propuesta que estaba esperando a que un Gobierno se arriesgara, creyera en ella y la implementara³².” *Synco* fue prontamente desacreditado, tanto en Chile como desde el extranjero, atribuyendo su origen a la voluntad de crear un control de la población implementando tecnológicamente la figura de un “gran hermano” de tipo orwelliano. Era este un imaginario de ciencia ficción, en el que se expresaban los temores futuristas respecto a un dominio total sobre la población, implementado desde el Estado por el Gobierno. Se habría generado una especie de *totalitarismo imaginado*, en el que la vigilancia y el control parecen tener un paradójico fin en sí mismo. Pero esta tecnología no podía validarse sociopolíticamente, ya por el hecho de que la idea misma del proyecto resultaba radicalmente extraña al sentido común, y por lo tanto era comprendida y tergiversada como una violencia tecnológica sobre la vida cotidiana: “La tensión que existe entre la autonomía individual y el bienestar del organismo colectivo dentro del modelo de Beer es muy similar a la lucha ideológica que se dio en el contexto del socialismo democrático de Chile³³.”

30. *Ibid.*, pág. 321.

31. Raposo, A., Valencia, M., Raposo, G., *Memoria e historia de las realizaciones habitacionales de la corporación de mejoramiento urbano de Santiago 1966-1976*, Santiago de Chile: Escuela de Arquitectura de la Universidad Central, pág. 385.

32. Medina, E., *Revolucionarios cibernéticos. Tecnología y política en el Chile de Salvador Allende* (Traducción de José Miguel Neira), Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2013, pág. 71.

33. *Ibid.*, pág. 77.

El hecho de que sus críticos hayan estado especialmente preocupados acerca de si Synco hacía posibles procedimientos totalitarios de control social, expresaba la incertidumbre y los malos entendidos que provocaban la naciente conciencia de lo que podía llegar a significar *la política en la era de la técnica*. Hoy sabemos que esta cuestión llegó para quedarse.

Como sabemos, la dictadura militar ensayó con éxito ese gran experimento social hoy denominado neoliberalismo, un experimento que se naturalizó como expresión desideologizada de la propia “naturaleza humana”. En efecto, “en el contexto de la privatización del Estado y de la acelerada disminución de sus funciones regulativas, las relaciones de mercado pasaron a regir a plenitud la economía. Aunque, paradójicamente, se trataba de un mercado fuertemente protegido por el poder político, es decir, por la dictadura, que era su garante y sin el cual no habría podido ni imponerse ni funcionar”³⁴.

LAS ARTES, ESPACIO PÚBLICO Y PROHIBICIÓN

El golpe de Estado en septiembre de 1973 acontece en un contexto de máxima intensidad ideológica, en que los procesos sociales, políticos e históricos en Chile cruzaban todos los ámbitos de la vida ciudadana. En ese tiempo convulsionado que caracteriza al país durante el gobierno de la Unidad Popular, el *ámbito de la representación* constituye el terreno fundamental para un conflicto ideológico que comprendía no solo diferencias radicales en materias sociales y económicas, sino también diferentes *concepciones de la historia* y del rol de los sujetos en el presente. Es claro que en ese contexto las artes tuvieron un protagonismo fundamental, tanto dentro como, especialmente, fuera de los espacios universitarios. En el *Manifiesto de los Cineastas por la Unidad Popular*, leemos: “Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, REVOLUCIONARIA”³⁵.

La dictadura militar se propuso desde un comienzo acabar con la bullente actividad artística y cultural en la que se expresaban ideas y deseos que tenían a la sociedad y la historia como su asunto: “El arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas, sino que con la verdad del que lo creó, y esa verdad tendrá que ser reflejo del ambiente de decencia, de honestidad, del concepto de destino trascendente que anima a un pueblo que sabe que su meta futura es hacer de Chile una sociedad integrada y justa, participativa y próspera”³⁶. Se trataba de eliminar en la producción artística todo signo de diferencia y a todo sujeto de lenguaje que diera cuerpo a representaciones divergentes; en suma, el conflicto en todas sus formas de expresión debía ser erradicado.

34. Corvalán Márquez, L., op. cit., pág. 327.

35. Apéndice al libro *Excéntricos y astutos*, de Carlos Flores Delpino, Santiago de Chile: Ediciones Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 2007, pág. 84.

36. Mistral, G., op. cit., pág. 40.

En este marco se emprendió también la tarea de “despolitizar” la Universidad y disciplinarla conforme a imperativos nacionalistas. La Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile fue allanada; prácticamente la totalidad de los miembros de la Compañía del Teatro Nacional fueron despedidos; casi la mitad de los estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile abandonan la Universidad; se exige un impuesto del 22% sobre el ingreso bruto por venta de entradas para cualquier espectáculo; etc.

Durante la dictadura la censura y la autocensura operan en el espacio público pero, como sabemos, el dolor ha conducido siempre a los seres humanos *hacia el lenguaje*, para dar un cuerpo expresivo no solo a sus padecimientos y angustias, sino también a los anhelos de un *tiempo diferente*. Acerca del teatro en dictadura, por ejemplo, Luis Pradenas comenta: “Más allá o más acá de la estética teatral, el valor de la función social de este teatro se define por el solo hecho de existir y trascender los límites de lo prohibido; estar reunidos en un teatro puede entonces significar un acto de ‘resistencia cultural’: abrir posibles e imposibles sentidos a la vida”³⁷.

Aunque los intentos por reflexionar la situación del país desde las artes nunca estuvieron del todo ausentes en la Universidad, importantes iniciativas artísticas se gestan *fuera de los espacios universitarios*, proyectos y acciones que hoy constituyen hitos en lo que fue la historia de las artes en el Chile de aquellos años. De una parte, el tratamiento “oficial” del imaginario social se desarrolla en función de la seguridad y el mercado, expandiéndose de manera inédita el campo de acción de la televisión; de otra parte, una cultura “subterránea” prolifera en talleres, peñas, compañías artísticas independientes, iniciativas editoriales, etc.

Un capítulo aparte se inaugura posteriormente con la denominada “movida *underground*”. Un fenómeno en lo esencial capitalino, que se desarrolla a mediados de los 80, cuando todavía bajo dictadura comienza a manifestarse entre los jóvenes el *malestar en la modernización*. Una profunda desazón que, ante la falta de referentes ideológicos, conduce a los individuos a ensayar producciones culturales cuyo principio estético es la *diversidad*. Se trataba de las primeras manifestaciones culturales de rechazo de toda forma de representación instituida: “¿Cuántas veces nos intentaron linchar por llevar los pelos fucsia o aros en las orejas? Ya casi ni me acuerdo, pero fueron muchas; los de izquierda creían que éramos de derecha y los de derecha creían que éramos comunistas. Para otros, simplemente éramos maricones o ‘colipatos’, y por ello debíamos pagar; así de limítrofe era el pensamiento de nuestros compatriotas; mientras que para nosotros todo eso era fascismo: feo, retrógrado y aburrido hasta decir basta”³⁸. La historia de este malestar está aún en proceso.

¿Cuál es la situación actual de las artes, cuarenta años después del Golpe militar y transcurridos veintitrés años desde el fin de la dictadura, habiendo sido sometido el país a procesos de “modernización” cuyo itinerario exhibe tanto éxitos económicos

37. Pradenas, L., *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI – XX*, Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006, pág. 416.

38. Miguel Conejeros en *Los Pinochet Boys (1984-1987)*, Santiago de Chile: Midia Comunicación, 2008, pág. 26.

como paradojas políticas y altos índices de desigualdad? *Chile es hoy un país difícil para los chilenos*. Es un hecho que el mercado y ciertos criterios de circulación y visibilidad internacional constituyen en general una fuerte condicionante para la producción y promoción de las artes. Es necesario, entonces, preguntarse si acaso la *condición universitaria* de las artes en la Universidad de Chile hace una diferencia. Nuestra institución se encuentra hoy sometida a la tarea de alcanzar la total acreditación de sus programas, una indexación de sus publicaciones en las primeras categorías, índices de visibilidad que la destaquen respecto a la competencia, etc. Estas tareas son actualmente, por cierto, insoslayables. Nuestra pregunta: ¿cuál es el lugar de las artes, las ciencias sociales y las humanidades en la Universidad que hoy estamos construyendo? Acaso el campo de producción y reflexión en estas áreas sea hoy un lugar fundamental —no el único, por cierto— desde donde pensar la relación de la Universidad *pública* con la cuestión social. Especialmente considerando que, como hemos aprendido a lo largo de cuarenta años, los protocolos de la institución y el celo de las disciplinas no pueden contener el ingreso del conflicto, cuando este exhibe la fuerza de lo inédito.