



Obra: Altamar (fragmento) / Laura Etel Briseño.

Creación y crítica artística en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet: La épica artística de la Avanzada

Paulina Soto Riveros
Universidad Libre de Berlín

Resumen

Épica de Avanzada engloba uno de los nichos de producción artística durante la dictadura en Chile (1973-1990). Se estudian algunos hitos artísticos y premisas clave y se analiza la construcción épica del artista que lucha contra una realidad adversa. La patria se encuentra descompuesta, no posee un lenguaje para nominar al trauma. El arte es el único espacio de emancipación social, pero los códigos postestructuralistas que influyen a los artistas son sofisticados y, aunque el artista sea el único poseedor de herramientas de comunicación legítimas, batalla sólo por desarrollar cambios sociales y resistir la dictadura. Quizá por esta razón la hegemonía artística de *la Escena* es notoria hasta hoy, aunque el acento autoritario de su discurso resulte marcado. Revisito especialmente los aportes de Nelly Richard y el grupo Colectivo de Acciones de Arte (CADA) para analizar los problemas actuales.

Palabras clave

Neo-vanguardias, dictadura de Augusto Pinochet, identidades artísticas, postmodernismo, campo cultural, resistencia.



Obra: *Banana dance* (fragmento) / Laura Etel Briseño.

Artistic creation and cultural critique during Pinochet's dictatorship: Escena de Avanzada Epic¹⁸

Abstrac

E*pica de Avanzada* is an artistic movement developed under Augusto Pinochet's Dictatorship (1973-1990). This paper studies some of its artistic highlights and main premises. It also analyses the particular construction of the artist, who fights against an adverse reality. At the midst of a destroyed world, the lonely creator lacks of a language to coin the trauma. Art is the only space for social emancipation. However, the post-structuralists codes that influence artists are too sophisticated and he is the only agent able to recompose the destroyed nation or engage in social change. Maybe for this reason, the art ideology of the Escena is hegemonic until today. Nevertheless it is important to discuss their ideas and the authoritarian aesthetics that they reproduce. We will focus on

¹⁸ Este artículo es parte de una investigación que contó con el apoyo del Fomento del Libro, modalidad investigación: *Crítica literaria chilena actual. Breve historia de debates y polémicas: de la querrela del criollismo hasta el presente*, y de la Beca de Creación Literaria, género ensayo, del Fondo de Fomento del Libro y la Lectura 2009, Chile (Investigador responsable: Vicente Bernaschina).

Nelly Richard's contribution and Collective of Actions in Art (CADA) avanguard group to analyse current problems on arts and culture.

Keywords

Neo-vanguards, Pinochet's dictatorship, artist identity, postmodernism, cultural field, resistance.

Las pinturas de Juan Domingo Dávila, exhibidas en la galería CAL entre el 7 y el 20 de noviembre de 1979, se presentan conflictivas para los cánones de la época. Para Milan Ivelic y Gaspar Galaz (1988), Dávila exhibe los procedimientos analíticos de desestructuración del lenguaje pictórico que son compartidos por los pintores del momento, pero además muestra una proyección del yo íntimo que contamina autobiográficamente toda su propuesta visual. Este desnudamiento del ser que pinta es infrecuente en los artistas chilenos. Su intimidad se abre al ojo público. La identidad sexual de los personajes propuestos —incluida la del artista— se altera violentamente a través del travestismo, el disfraz y el maquillaje.

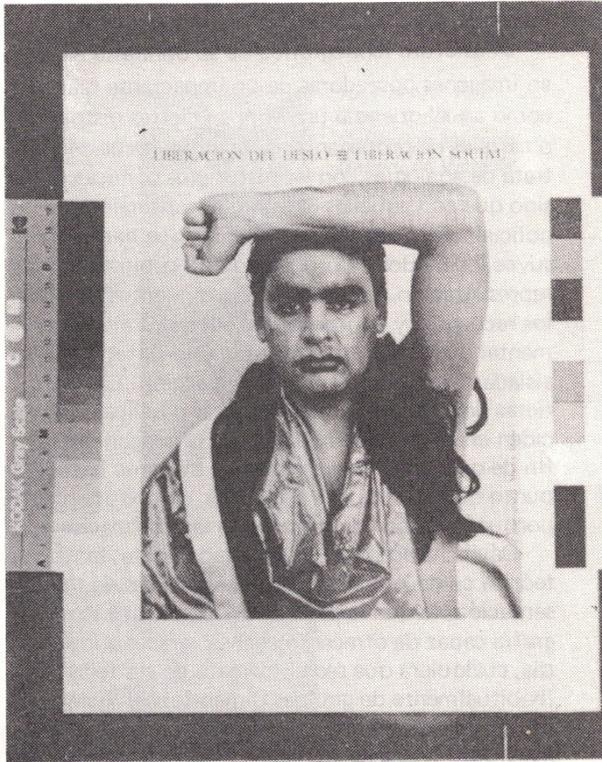
Dávila tematiza relaciones sexuales aberrantes. En su obra, los recursos incluidos integran “poses sexuales, vedadas socialmente [...] estructuran un contexto pictórico que trabaja con la pornografía mostrada en revistas especializadas en el tema” (Dávila, 1988: 317-320). Por ello, dada tal extrañeza, en las circunstancias de la exposición se realiza un foro-debate para discutir la pertinencia artística y política de Dávila de frente al escenario totalitario. No se esperaba, claro, que en el mismo evento se expusieran fotografías del poeta Raúl Zurita con la cara mutilada y untada de semen en una acción de arte titulada: *No puedo más*, propuesta como reacción a la obra de Dávila.¹⁹ El impacto fue ge-

¹⁹ Sobre la acción de arte de Zurita existen múltiples versiones. El mismo poeta se ha encargado de desmitificar algunas de éstas, como la creencia de que el acto masturbatorio se ejecutó en vivo en frente a la obra de Dávila. En cambio, éste ha aseverado que sólo se trató de la exposición de ciertas fotografías en un foro, a propósito de la obra de Dávila. En cuyas fotografías se habría evidenciado las huellas de dicha masturbación con la revelación de la cara del poeta, mutilada y embadurnada de semen. Sin embargo, en otras entrevistas el poeta ha afirmado que lo que se mostró fue un video de esta masturbación.

neral. Yolanda Montecinos —periodista de espectáculos— hace un llamado público por televisión para que se aprese a Zurita por delitos sexuales. Incluso, uno de los titulares de la época sintetizaba al respecto: “Un poeta se masturba en una exposición porno”. Ni siquiera para la crítica de izquierda las expresiones artísticas de Dávila y Zurita se juzgan de forma favorable. Son demasiado herméticas y teóricas; ideas que confluyen en el imaginario crítico sobre las neovanguardias de la época.

Figura 1

Liberación del deseo = Liberación social (Juan Domingo Dávila, 1982)



A diferencia de estas posturas, otros exégetas se cuadraron en defensa de las obras. Por otra parte, los cuadros de Dávila contenían o, mejor dicho, provocaban, una respuesta no teórica sino gestual, que multiplicada colectivamente significaría el derrum-

bar, la “subversión de todo” (Neustadt, 2001: 83). Asertivamente, Zurita intervenía una instancia en la que “se reunían un montón de intelectuales [que], sin observar el verdadero potencial de la obra” discutían de este mundo y del otro (Maldonado, 2011). El poeta, según Fernando Balcells, presenta una crítica al grupo de intelectuales que “habían logrado por un buen trabajo volver [a la obra de Dávila] razonable para el verbo”. Para Balcells, con Dávila se está lejos del arte predeterminado teóricamente. La profusión y la violencia de sus imágenes, eróticas o perversas, constituye un universo cargado de sentidos que posibilita la liberación de fantasías, lecturas teóricas diversas y la respuesta inmediata y directamente corporal de los espectadores.

El comportamiento sexual y autoexpiatorio de Zurita “nos recuerda el destino vital de todo arte y de toda lectura de arte”.

[Con su gesto], devuelve su amplitud al lenguaje como semiosis corporal y recuerda [...] su naturaleza animal previa al sapiens. Así desarrolla un acto de ruptura con la ideología espontánea que organiza nuestras vidas. Este es un desafío a la decencia. A su vez, antepone las huellas de su cuerpo a la palabra y logra reinstaurarlo en su jerarquía: pertenece a un estadio anterior al intelecto (Balcells, 1980: 80).

La pretensión central de la intervención es interpretar artísticamente la obra para superar los códigos normativos de la institución museal. En el acto simbólico de ir más allá del lenguaje intelectual del foro, se desafía el coeficiente político-social del mismo y se materializa una reacción claramente humana.

Para quien conoce los avatares de la esfera artística chilena de la época y la censura que enfrenta, chocante como parezca, el gesto de Zurita no resulta extraño. El poeta forma parte, junto a otros y otras, colectivos e iniciativas, de los movimientos vanguardistas de la época. Integra la denominada Escena de Avanzada, concepto acuñado por Nelly Richard para agrupar y analizar disímiles colectivos de creadores surgidos en la época.

En la época, Raúl Zurita, Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, ya fundan (1989) uno de los colectivos más recordados: el Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Sus



acciones de arte expresan el deseo de un cambio socio-político y se fundan en el propósito de intervenir el espacio urbano santiaguino con imágenes que cuestionen las condiciones de vida del Chile dictatorial. La interdisciplinariedad e hibridación de soportes artísticos los caracteriza. Estos creadores producen propuestas abiertas a la ciudad con una fuerte autorreflexión respecto de los lenguajes del arte y la conexión política que deben tener con la realidad dictatorial. Pero, como ya se sugiere en la performance de Zurita, las coyunturas históricas de violencia, combatidas por la misma Escena de Avanzada, influyen en que sus perspectivas crítico-artísticas desarrollan una problemática postura autoritaria del quehacer artístico, sobre todo por la vigencia de sus idearios en la actualidad y en vistas a su propio intento de ligarse a lo social. Por ejemplo, simbólicamente el reclamo de Zurita y su acción de arte insinúan que los otros intelectuales y sus aproximaciones críticas y no-artísticas se encuentran escindidos de las perspectivas emotivo-políticas que es necesario movilizar. Además, la *performance* emplaza en primer lugar al lenguaje artístico como discurso de potencialidad política y moviliza hacia un nivel inferior la crítica del lenguaje no-artístico o académico: ¿cuáles son los significados y consecuencias de esta épica artística en el contexto de las políticas sociales de la Escena de Avanzada? ¿Son socavadas las propuestas antitotalizantes de la Escena por el lugar de preeminencia política en que se emplaza al arte?

Existe consenso de que la Escena de Avanzada cae en un sesgo autoritario, pero como explica Soledad Bianchi: surge como fruto de “tiempos guerreros”. La dictadura se unge como iniciadora tajante de otro momento histórico. Se proclama que el golpe de Estado interrumpe y rompe la continuidad de la historia de Chile.

No hay tiempo para tolerancia y no se permitían debates, desacuerdos, disidencia. Prima una sola palabra. La neovanguardia, escena de avanzada, escena de escritura o nueva escena se privilegia con pasión. El discurso neovanguardista es sinónimo de calidad e innovación indiscutibles. El compromiso de los artistas es fervoroso y genuino, pero silencia —casi totalmente— otros lenguajes y formas de expresión menos experimentales (Bianchi, 1995: 10).

Los autores dicen oponerse a la gran poesía chilena: Mistral, Huidobro, De Rokha o Neruda. Pero, en palabras de Adriana Valdés, este autismo de la Escena no es responsabilidad de los creadores sino del medio cultural. En un contexto no primermundista: "ciertas escrituras que quisieran ser contestatarias [...] terminan por no tener existencia frente a aquellos a quienes buscan oponerse; [pasan a moverse en un] reducto" (Valdes, 1996: 40-41). En ese entonces, además, la vida social y cultural se encuentra devastada. La experiencia del horror es inexpressable.

Para Nelly Richard, el campo léxico social es insuficiente para nominarlo:

[La Escena nace] del desafío de tener que darle nombres a fracciones de experiencias no verbalizables en el idioma que sobrevivió a la catástrofe del sentido [...], está la lengua de la impostura hablada por el poder oficial (Richard, 1994: 14).

Por el otro lado, la misma Nelly afirma que está el molde ideológico del arte militante de la cultura partidaria y el discurso de las ciencias sociales con su formato de investigación. Las poéticas de la crisis no podían ser subsumidas en un racionalismo ajeno a la remecida de los sentidos desatada. La historia se encuentra desarticulada y rota la organicidad social del sujeto. En este contexto:

Todo deberá ser reinventado, comenzando por la textura intercomunicativa del lenguaje que... ya no sabe cómo nombrar los restos. No hay lenguaje al que recurrir. Mantenerse en una gramática opuesta a la del dictador habría reproducido la palabra autoritaria sin atentar contra la gramática del orden dualista de la construcción maniquea del sentido. En esa zona de catástrofe y analfabetización experiencial, el artista entrega un alfabeto de la sobrevivencia (Richard, 1994: 14).

Para ello, procede a desestructurar los marcos de los géneros y las disciplinas de la tradición canónica y abrir el trabajo creativo más allá de las fronteras de la especialización artística y académica (Richard, 2007: 16-17). Una de las primeras acciones de arte de CADA: *Inversión de Escena* (1979), cubre con una amplia



tela blanca el frontis del museo de Bellas Artes como símbolo de subversión de su hegemonía. En cambio, su cometido es unir arte y vida. El CADA tiene por lema; “Todo hombre que expanda sus horizontes de vida es un artista”. Sin importar el contexto de censura y autocensura que se vive, los artistas buscan empatizar con la experiencia del trauma y los desajustes síquicos propiciados. Para ello, el proyecto contra-autoritario de la Escena de Avanzada, parte por un cuestionamiento de las identidades dictatoriales impuestas. Desafían “la tiranía de los procedimientos [dictatoriales] de enrolamiento social y sexual que obligan a las identidades a permanecer iguales a sí mismas según el modelo socialmente prescrito” (Richard 1995: 80). Y recurren, particularmente, a los procedimientos reconstructores heredados del post-estructuralismo. Usan la cita, el recorte, el montaje y el *collage* para poner en marcha un ejercicio combinatorio y redistributivo del texto de la cultura. El fin es desarticular el sistema de conocimiento que prescribe la cultura dominante; reconjurar la heterogeneidad de las fuentes de información y la discontinuidad de los marcos de referencias y así elevar un otro portador de diferencia contra las sistematizaciones de enunciados cerrados y censuradores (Richard, 1994: 11). La obra *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), de Lotty Rosenfeld —integrante del CADA—, es un ejemplo paradigmático. La obra evidencia los lineamientos críticos conceptuales de la Escena.

Si bien, la intervención y el video que Rosenfeld construye sobre ella, presenta cierta opacidad conceptual, promueve el desacato al pretender modificar el paisaje y la percepción del transeúnte frente a la ciudad regulada. La acción de arte consiste en pegar tiras de género blanco de manera perpendicular sobre las líneas discontinuas de una calle de Santiago (Av. Manquehue Norte entre Cerro Colorado y Av. Presidente Riesco). Las líneas van formando una secuencia de grandes cruces blancas que se repiten a lo largo de una milla para transformar el paisaje urbano y promover en el espectador una conciencia crítica sobre la situación política chilena. El video de la acción de arte es proyectado en la misma calle un tiempo después y simboliza la representa-

ción imaginaria de la dura realidad del estado de sitio. La misma configuración de la realidad es rearticulada por el régimen. No vemos las maneras ocultas en las que el poder organiza nuestras experiencias cotidianas. Rosenfeld las muestra a través estrategias de superposición de fragmentos. Las imágenes expuestas son constructos manipulados, desde el video y la fotografía, que al final de cuentas —haciendo un guiño a la intervención dictatorial de los medios de comunicación— se vuelven más reales que la realidad misma.

Figura 2

Una milla de cruces sobre el pavimento (1979) de Lotty Rosenfeld



Fuente: *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Santiago de Chile: Ediciones CADA (1980).
Fotografía de Rony Goldschmidt.

Rosenfeld, además, publica un libro —de un tiraje de sólo 500 copias— que presenta algunas de las fotografías acompaña-



das de un texto poético escrito por Diamela Eltit y María Eugenia Brito. En *Congestionamientos* las páginas de la izquierda reiteran la misma fotografía: Lotty Rosenfeld, absorta en su trabajo, agachada, pegando las tiras de género blanco sobre el pavimento. A su lado, sólo su mochila y un tarro de pegamento; bajo ella, el pavimento ocupa la mitad de la fotografía, y detrás de ella (ocupando la otra mitad) se aprecia un paisaje que parece ser un sitio eriazó. A lo largo de todo el volumen, en las páginas de la derecha, se representan verbalmente las experiencias de una autora que atestigüa sobre el repetitivo gesto de Rosenfeld. El tono del hablante es sufriente, expresa las múltiples transformaciones que suceden en el paisaje, en Rosenfeld e incluso en el propio cuerpo de quien escribe.

El yo, que gramaticalmente parece ser de género neutro, se convierte en una voz femenina a través de la repetición del gesto: “yo la vi haciendo las cruces / permanentemente encorvada yo pude mirar el entorno”. Dado al encabalgamiento entre los dos versos, el participio encorvada, que debe concordar en género y número con el sujeto de la acción, determina genéricamente tanto a la que hace los gestos como a la que la sigue. El espejo que se forma entre ambos actos (la oración podría ser tanto: ella permanentemente encorvada haciendo las cruces, como: yo permanentemente encorvada viendo, enfatiza el poder subversivo de un gesto no masculino para desafiar las señales del poder autoritario. A través de sus versos, la hablante transforma la ciudad: “Presencí el amanecer en una calle diferente y sentí / que de alguna forma el placer tomó bordes de coincidencia / entre mi cuerpo y mi mente. [...] Eso no era un sitio eriazó”.

Yo la vi haciendo las cruces
desde su inicio primordial yo vi su cuerpo dolorosamente
encorvado
hasta tocar el suelo que vendado se transfiguraba.
La seguí de cerca repitiendo su gesto en mi cuerpo
noté con atenta percepción su cansancio y así perfectamente
consciente multipliqué los signos y sus posibilidades.
[...]

Creación y crítica artística en Chile durante la dictadura... Paulina Soto Riveros

Yo la vi haciendo las cruces
permanentemente encorvada yo pude mirar el entorno
presencí el amanecer en una calle diferente y sentí
[...]
que de alguna forma el placer tomaba bordes de coincidencia
entre mi cuerpo y mi mente.
Yo vi a Lotty Rosenfeld siendo traspasada por luz natural
apenas con su cansado y manchado cuerpo irse.
Eso no era un sitio eriazo (Rosenfeld, 1980: 7).

Las cruces van adquiriendo distintos sentidos y connotaciones, dependiendo si el texto se refiere a lugares, materiales, prácticas semióticas u otras identidades: “Yo vi esa calle, yo estuve allí por el espacio [...] / yo digo que fui capaz de verlo todo o casi todo / cruz a cruz en su incesante transfiguración / en el espacio multiplicado por ese signo más” (Rosenfeld, 1980: 49-51). De hecho, el poema está dividido en once partes —prólogo, cuerpo cinematográfico, el espacio inaugurado, el pavimento de Santiago, cinematografías, cuerpos, escenario corporal, trayectorias, una identidad *otra*, gestos: no, no fui feliz, y epílogo— y cada una de ellas desarrolla una característica distinta de la instalación. El propósito, entonces, es mostrar sensaciones y actos insospechados de frente al régimen autoritario y transmitir una actitud desafiante frente a él. María Eugenia Brito —analizando la instalación— destaca la capacidad de la artista de conjurar espacios y ámbitos sociales alternativos. La distribución discursiva de la ciudad se construye a través de una red de puntos ciegos mediante los cuales el sistema constantemente reinscribe su dominio sobre los sujetos que la habitan.

Lo que el trabajo de Rosenfeld hace, al cruzar las líneas de la calle, es proponer una matriz alternativa que cuestiona, niega y desacata el recorrido impuesto por el código dominante. Por algunos minutos, ella cancela todo movimiento, inutiliza los signos de la circulación para abrir en ellos un nuevo paraje en que se hace presente una actividad renovadora que atraviesa las vías comunes de codificación-decodificación para desmontar el vértigo (Brito, 1986: 46-47).



En este procedimiento, la intensificación del cuerpo y sus pulsiones como forma de liberación y subversión es clave. El cuerpo es el límite estratégico que, en las dimensiones más recónditas de lo cotidiano, el autoritarismo buscaría traspasar para difundir miedos y censuras (Richard, 2007: 15). El autor considera que Rosenfeld, en concordancia con la contingencia política, postula un sujeto cotidiano —marginal y femenino— inserto en una red material de comportamientos domesticados que necesitan ser desafiados para cambiar la distribución de esa misma vida cotidiana. Considera que este gesto es el de una mujer que:

Al insertarse en un conjunto de organización sígnico para desorganizar ese conjunto (para perturbar la quietud y eficiencia de un sistema al que ese gesto de mujer le ha robado su transparencia), [...] se venga de lo represor de una tradición que ha marginado a la mujer de la producción del sentido e invalidado su participación en el universo simbólico (Richard, 2007: 15).

Dibujar una cruz y un signo más en el espacio público de la ciudad, en el contexto de la dictadura chilena, significa “abrir un espacio anfibológico en el que la vida y la muerte aparecen simultáneamente para luchar contra el olvido” (Richard, 1986: 25). En definitiva, el cuerpo, y especialmente el cuerpo disidente, femenino, domesticado, es el emblema central de lucha.

Brito lo describe como la “zona de barricada”, puesto que revela su insatisfacción y su horror aparece como símbolo de transgresión (Brito, 1994: 13): “[Es] un doble del pensamiento, tomado por la neurosis o bien parcelado en pulsiones fragmentarias, muchas de ellas letales, en otras, animado por un impulso de restauración”. El emplazamiento del cuerpo persigue la liberación de singularidades reprimidas y pulsiones que habitan aún la subjetividad del orden ciudadano. Por un lado, tal como explica Richard (1986:18): “[el cuerpo es una] zona sacrificial del dolor que se auto-inflinge una herida para solidarizar con los históricamente mutilados en una misma cicatriz redentora”.

Por otro lado, al reintensificar el deseo individual y colectivo, el deseo abre *líneas de fuga* en los bloques de identidad y

conductas normadas. La elección del cuerpo y de la ciudad como “materiales artísticamente desobedientes pretendió asignarles un valor de automodelaje crítico a zonas de la cotidianidad social que la dictadura había querido convertir en escenario de autocensura y microrepresión” (Richard, 2007: 18). Por ello, en la época florece el arte de la *performance* que, en tiempos de censura, libera márgenes de subjetivación disidentes para alterar momentáneamente el orden ciudadano y su encuadre. A su vez, el cuerpo se vuelve garante de una fecundidad genética, re-fundacional. El cuerpo, en estas acciones de arte, siempre se encuentra rodeado de un escenario erizado. Resucita en un limbo. Una barrera desvanece el pasado pre-golpista. De hecho, nace en un Chile fantasmagórico. De allí la insistencia en escenificar teatralmente el desposeimiento nacional en las obras. No existe ningún tipo de vida social, política ni ética en el terreno representado. En el país se vivía la “muerte del sentido, la pérdida cultural del yo, la sutura apenas regenerada de los vacíos entre espacios, ritmos y cadencias en los que un significante va a reemplazar a otro hasta llegar al desfallecimiento de la última letra” (Richard, 2007: 18-19).

En estos idearios, el lenguaje fascista es el lenguaje paradigmático, y bajo él subsume toda lengua social e intelectual alternativa. Incluso el discurso de izquierda viene a ser sólo el *diamétrico reverso* de la épica totalitaria. Por eso, la labor del artista no es fácil; los creadores ligan su proceso exploratorio artístico a la emergencia de singularidades no-categorizables, incesantes, imposibles. La diferencia subjetiva —en concordancia a los postulados postestructuralistas— debe oponerse a toda presunción de figuraciones preestablecidas y esenciales.

En el campo semántico en general, las palabras y los símbolos no resumen lo que significan plenamente y sólo pueden ser definidos mediante nuevas palabras. El significado es siempre pospuesto en la utilización y exposición de cualquier signo. Desplazado a través de una cadena infinita de significantes. No hay, entonces, más que un diferir infinito de la identidad (Derrida, 1982: 17). Todo sujeto desborda la representación, las oposiciones binarias y jerarquías que establecen significados en una



cultura. Los creadores deben crear un sistema comunicativo y cognoscente *suigeneris*, para ello trabajan desde el margen —el lugar de la disidencia—, el espacio aislado de las instituciones y el poder, que garantiza la posibilidad de re-crear en el espacio de los signos un tramado urbano, desligado de la codificación impuesta por el orden represor. Desde ese lugar marginal, la nueva literatura trata recomponer un orden simbólico de otro: transgredir la ley vigente.

Para los escritores de la época, cercanos a la producción del CADA, esta transgresión “operará como motor de deseo de la mano que escribe. Los creadores escriben a hurtadillas [...] históricamente, desde la borradura de su propio contorno” (Brito, 1994: 16). El artista se instala como garante de la producción y reproducción de pulsiones libertarias. En la época, Soledad Fariña titula a una de sus obra *El primer libro* y la crítica señala que, a través de la lectura de la misma, se enfrenta a un “proceso de gestación y nacimiento de una palabra nueva, inédita, que emerge desde la nada, desde antes de toda escritura y todo signo. La poeta, emulando el gesto genésico, oficia el rito de creación de la escritura” (Olea, 1998: 52). La obra de Eugenia Brito procede con parámetros de experimentación similares, y la misma Brito reconoce al “habla y cuerpo como fragmentos, como retazos, que, en el goce del gesto escritural, propician una nueva condición de existencia” (Olea, 1998: 52). De hecho, el propio cuerpo de la escritora, dada “la índole privada de su aparición, responderá al domesticado cuerpo nacional, uniformado. [Pero mediante el] despertar corpóreo” (Olea, 1998: 170), potenciado por el artista, se recompondría el cuerpo tumefacto del sujeto común, que habita el terreno eriazo de Chile. El lenguaje del artista tiene la facultad de vindicar la subjetividad, entidad homogeneizada por el poder, y —por ello— en la crítica de Avanzada abundan las descripciones de tal prerrogativa.

La escritura de la poeta Guadalupe Santacruz, por ejemplo, es capaz de recomponer y sanar un cuerpo eriazo, expatriado, abandonado, desolado. La proeza es suya, pues la narradora atraviesa su propio paisaje corporal devastado, como experiencia de

recomposición, construyendo en la escritura una escena de cita, de repoblamiento de un cuerpo erizado; cuerpo expatriado, abandonado, desolado. Es decir, un:

Cuerpo torturado y confrontado a su máxima oscuridad como experiencia de recuperación y re-construcción. En definitiva, su escritura practica el gesto de la religación con el ser, como experiencia de un yo herido que al final ofrece un sujeto sanado (Olea, 1998: 90).

Ahora, dado el desarrollo contracultural de estos procedimientos, los artistas tendrían el mérito de haber opuesto, al lenguaje del poder, un margen de pulsión vital en resistencia a la retórica dictatorial. Usan el recurso de la voluntad benjaminiana y forjan conceptos inútiles para los fines del fascismo. Dado que sus objetivos no pueden ser subsumidos a meras ambiciones de poder, invalidan los códigos competitivos y jerárquicos de la dictadura. En este sentido, Adriana Valdés (en Richard, 1994: 16) destaca que:

[Ciertas obras] estaban hechas para ser inasimilables por cualquier sistema cultural "oficial": eran obras que planteaban algo no aprovechable ni recuperable por la lógica totalitaria, algo inservible que no entraba en el sistema de intercambio de la economía, en la circulación dentro de ese sistema, ni aún bajo la especie de signos explícitos de disidencia.

El artista de Avanzada es un corruptor del orden autoritario y portavoz a través del cuerpo, del margen disidente y ya sea en el goce o en el sufrimiento quien incorpora lentamente un imaginario pasional para identificar sus potestades. Tanto en *Una milla de cruces*, como en los *performance* y poemarios de Raúl Zurita (desde *Purgatorio* de 1979 hasta *INRI* de 2003), se contempla un viacrucis del artista, quien padece los tormentos del autoritarismo en busca de la religación de los sujetos con la palabra, la cultura y el mundo. Raúl Zurita —en 1979, tiempos de plena actividad de CADA— ya se había quemado la cara, entre otras acciones de automutilación, pero las estaciones de su proceso creativo no llegaban hasta ahí. Escribe *Mein Kampf* como un proceso purgador de la lengua autoritaria.



Ese es el itinerario —dice el poeta en revista CAL— de la práctica que propongo. He dado por comenzado el Purgatorio (1979) de este trabajo en el acto autoexpiatorio de haberme quemado un pedazo de la cara en mayo de 1975, el comienzo de su verdadero término es la proyección final de la propia vida en la utopía (por el momento) del asumir la vida de todos como un único producto a colectivizar. Sólo así puede optarse por un vehículo alternativo de “nominación, de clarificación y de propaganda del trabajo y del proyecto de vida” (Zurita, 1979: 10-11).

Mein Kampf —tras su experiencia *purgatorio* postmilitante— representa su vida, entendida como soporte y producto del arte. En la siguiente etapa —de su vida y obra— busca la elaboración de estructuras que tratan de definir, desde el arte, modos viables de la realidad y, desde allí, el viaje ha de concluir en la proyección de una nueva experiencia de vida humana y de cuya realización colectiva, un espacio social concreto, dependerá la consumación final y el término de este trabajo. Esto implica:

Asumir la construcción de un nuevo modelo social como lugar físico de cumplimiento de la obra, incorporada a la producción del área mundial en que cada uno erigirá su propia experiencia y la de los otros, como el único producto de arte que merece ser colectivizado (Zurita, 1979: 11).

Ese último recorrido de la obra —en palabras de Zurita— será titulado Paraíso. Diamela Eltit, quizás una de los integrantes más cercanas a Zurita dentro de CADA en la época, incurre en prácticas similares. El dolor —explica la escritora— permite ubicar su pluma en las pulsiones y sufrimientos marginales. Luego de describir sus heridas-acciones de arte, advierte que su acción no es simplemente un discurso sobre arte sino que se quiere más, se quiere vida. Sus cicatrices, explica en lo que viene a ser su manifiesto de la época, son una línea de fuga, un espacio para verse despojados de los dictados del lugar común. Son una invitación a un arte que amplía los horizontes de vida. Como Zurita, Eltit dice rehusarse a supremacías morales. Cada cual debe erigir su propio sentido de experiencia colectiva. Así, simbólicamente el texto se asemeja al gesto con que besa sonriente a un *homeless* en una

performance. Reconoce que posa sus cicatrices como símbolo de exclusión pero también admite que se ve como un lugar otro. Ahora, lo quiera o no, la misma Eltit reconoce en sus acciones mutilantes un acto expiatorio: “Re-crearse, es aminorar la culpa del intruso” (Eltit, 1987: 40). Intentar resituar su obra —que sin duda tiene una fe social—, pero sólo puede hacerlo mediante el sacrificio. A pesar de que su excepcionalidad y su exclusividad se dice no excluyente y busca superar la homogeneidad significativa impuesta por las narrativas del sacrificio cristiano, el placer sufriente revela sus investiduras redentoras:

Si yo misma tuve una herida y hoy tengo y arrastro mi propia cicatriz.

Ya no me acuerdo cuánto ni cómo me dolía, pero por la cicatriz sé que me dolía.

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, etcétera, que puestos en contradicción, no resuelven sino evidencian la dicotomía que, para hablar en términos de identidad, articulan el cuerpo como irreverencia frente a la apariencia y a la sumisión al modelo.

Aunque digo, que éste no es asunto sólo de arte como lugar distinto y de privilegio, no es para obtener un discurso de arte que ejerzo mi gesto (Eltit, 1982: 6).

Como dispositivo estratégico: margen, cuerpo y deseo, son conceptos propicios a interrogar identidades, permitir la circulación de disidencias y nuevas singularidades. Pero el deseo no es, en estas ocasiones, una arma subversiva (piénsese en el contrapunto de Francisco Casas, Pedro Lemebel, o el mismo Dávila en la época); de hecho alcanza caracteres sacrificiales. El deseo, en estas obras, es el lugar de la culpa y detona una purgación que se propone revelar escenarios, realidades y flujos de poder. La magnitud del poder es demasiado inabarcable, omnipotente y requiere esta redención. Esta extraña liberación permitiría la iluminación del



verbo. Pero de este modo, la Escena clausura —en vez de abrir— el diálogo con las realidades sociales que pretendía, paradójicamente, vincularse. En realidad, en el proyecto explícito de estos grupos de abandonar la institución artística y ligarse a la vida, la preeminencia discursiva recae en el campo estético, pues menos atención se les presta a las realidades sociales, colectivas y agrupaciones que sobreviven durante la dictadura con diversos ejercicios colectivos de resistencia. Por ejemplo, toda vez que se menciona el espacio de la resistencia de izquierda, en un texto tan emblemático como *Márgenes e instituciones* de Nelly Richard —y que reúne las premisas de la Avanzada—, lo sigue el epíteto de ortodoxa. Esto aún al tratarse del legado cultural democrático de Salvador Allende. Así, esta retórica artística se construye como un intento de unión con una vida que remite a un universo alternativo, deseado por la inspiración del artista. Poblado de cuerpos reinados de pura descomposición. En este mismo sentido son interesantes las observaciones que realiza Waldo Rojas, refiriéndose a las actividades del Taller de Escritores de la Universidad Católica (entre 1969) y el golpe de Estado. Para él, el clima político y la polarización que se produjo dentro de las sesiones durante el gobierno de la Unidad Popular, fueron una necesaria cristalización de un clima que se venía dando durante los años sesenta. Por eso, la fecha del [año 19]73 no parece una frontera natural sino más bien un corte convencional para analizar ciertos procesos que no cortan verticalmente el conjunto de la vida cultural, espiritual o política. Porque el 73 no se puede ver como un cambio de capítulo, es una fecha y, tal vez, por una especie de prejuicio historicista, uno tiende a acordarle a esa ruptura institucional, fundamentos, valores y proyecciones que no tiene.

En lo que consta a su aproximación a la vida, son las aspiraciones artísticas de los creadores en sí mismas las que, en buena medida, son transferidas al ámbito de la realidad social. El discurso de la Escena reproduce la noción de un sujeto fragmentado, porque así también construye una deseada otredad y la prerrogativa de recomponer los trozos de un mundo derruido. Esta redención, por tanto, se instituye como una tecnología

que reproduce una noción esencialista de sujeto, marcado por la noción foucaultiana de deseo y resistencia, sujeta a amplia crítica por Gayatri Spivak. Éste es un sujeto índice de un estado natural pre-cultural, feminizado y aislado del poder que elimina la noción dialógica de la cultura y la ideología.¹

Todo el espesor disidente de su discurso es el margen. Su retórica exógena a la cultura oficial se manifiesta en los deseos y pulsiones de sujetos carentes de bienes materiales, aislados, periféricos. Sólo deseantes: aislados de todo poder, incluso de la cultura popular. Así, tal como sugiere Rodrigo Cánovas (1987: 21), el asunto de este posicionamiento mesiánico del arte es que su ejercicio de proposición de utopías resulte autoexcluyente. El

¹ La crítica de Gayatri Spivak —a Michel Foucault y Jacques Derrida— es esencial en este punto. Spivak revela cómo ciertas retóricas que subsumen la posibilidad de una constitución del sujeto subalterno a su constitución como sujetos deseantes, iría en desmedro de la expresión efectiva de su subalternidad. Michel Foucault, de acuerdo a la teórica, formula una teoría del poder que, en un movimiento análogo a la retórica del margen, reivindica el lugar del deseo subalterno; pero, a través del acento en su otredad, el tipo de sujeto que se articula resulta de una transferencia idealista de categorías como la del deseo. Lo que no se toma en consideración es el ámbito de la ideología donde se mueven los sujetos. Más concretamente, Spivak explica que dichos autores erigen un cuestionable tríada —poder / deseo / interés— en que sostienen la posibilidad de expresión de este sujeto, acusando una sobrevaloración de las prerrogativas del deseo que aparecería siempre como *no engaño*. Esta sobrevaloración resta importancia al objeto de ese deseo, omisión que no es menor puesto que ese objeto es el que permite juzgar si el interés se corresponde con el marco de relaciones más amplio, donde los sujetos se encuentran insertos. La relación entre ambos: deseo y objeto, permite incorporar la ideología, que se encuentra en la base de la comprensión del interés. La retórica del margen-deseo, tal como grafica Spivak, cancela toda posibilidad de una lucha ideológica. En los términos de este análisis: al identificar deseo con marginalidad social se lleva a cabo una reducción de la potencialidad política de los sujetos. Se desactiva el margen de lo político: la escisión recurrente entre el en sí y el para sí, que no es espontáneo y que para la crítica requiere de una mediación intelectual que lo haga posible. El riesgo de no comprender esa escisión es ejercer violencia epistemológica contra los subalternos, al suponer en sus actos de habla discursos que ellos quieren oír. Esta violencia que se intensifica en historias y regiones ubicadas fuera de Europa (Zapata, 2011). Para otras críticas actuales sobre la noción del margen en Nelly Richard y sus relaciones con el postmodernismo, véase el artículo de Pino-Ojeda, Walescka (1999). Crítica cultural y marginalidad: Una lectura al trabajo de Nelly Richard. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25 (29): 249-263; y el capítulo sobre la revista de *Crítica Cultural* en el libro de Hernán, Vidal (1998). *Tres argumentaciones posmodernistas en Chile: Revista de Crítica Cultural*, José Joaquín Brunner, Marco Antonio de la Parra. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones.



margen, en las palabras de Pablo Oyarzun, se vive como una utopía externa siempre aislada e incorruptible, pues: “[Se contempla para ese margen una acepción y una economía [...] en última instancia, unilateral: como exterioridad respecto de un centro” (Oyarzun 1987: 49) libre —en toda ocasión— de las instituciones de la metrópoli. A través de esta dinámica polarizante, el único lenguaje crítico en la sociedad es el de los creadores y su lengua.

Como resultado el terreno de emergencia que es Chile —efectivamente, en ese momento—, parece un universo en el cual la mera posibilidad de una recomposición de ciertos procesos democráticos es puesta en duda. Por sí mismo, el ser humano se encuentra incapacitado para llevar a cabo la operación reconstructiva practicada por los artistas. La cantidad de veces que aparece repetida la palabra *cuerpo tumefacto* en la producción literaria y crítica de esta generación lo prueba. El sujeto no-artista es una unidad devenida irreconstruible que los artistas sólo conjuran. *Paradójicamente* el problema es que la retórica del margen y del deseo se asemeja de forma peligrosa al régimen de disciplina *versus* desacato del estado de excepción. Parece sublimar la norma de obediencia casi animal que, según Giorgio Agamben, desde la Primera Guerra Mundial es la norma más que la excepción en los gobiernos modernos. Creer en la insubordinación —como único principio político— implica estar domesticado por la noción la *nuda vida*: la noción de un estadio original bárbaro del ser humano. La política autoritaria de nuestros tiempos al unir ley y violencia (*nomos* y *anomia*), ha generado la ficción de este ser humano al natural, que es por *esencia* asocial y apolítico. Pero este mismo es una producción específica del poder y no un dato natural (Agamben, 2003: 18).

Como la *nuda vida*, el margen es —en este contexto—, un índice de la deconstrucción del sujeto político llevada a cabo en los contextos de excepción. De hecho, es elocuente la asimilación de esta opresión en la escena. De la mano de las largas descripciones del estado síquico y moral, legado por el autoritarismo, la violencia y la tortura, existe una ausencia de cuestionamiento sobre la medida en que la desarticulación del sujeto no es sólo eco

de la experiencia del trauma sino de una retórica totalitaria que vuelve a repositionar al arte en su lugar trascendente. Un lugar cimentado por el romanticismo en el que el creador es siempre capaz de ver realidades que se escapan a la visión del transeúnte anónimo.²

Si bien, la relación entre arte y vida propuesta por las neovanguardias bajo la dictadura chilena guarda un claro ímpetu social, tiende a la subordinación de una otredad no artística. Explícita e implícitamente se subrayaba repetidamente el privilegio de la obras de arte como los únicos agentes del periodo dictatorial. Son éstas las que logran, mediante la convocación del fragmento y el margen —en las sombras de la mirada panóptica del dictador— interrumpir el discurso totalitario y patriarcal de Pinochet.³

² Respecto al estado de excepción, Agamben llama la atención sobre la fuerza mitológica de este procedimiento enfatizando su falsedad, en vistas de que “en cuanto nos movamos en el espacio y retrocedamos en el tiempo, no encontramos jamás —ni siquiera en las condiciones más primitivas— un hombre sin lenguaje y sin cultura. Ni el niño es nuda vida; al contrario, vive en una especie de corte bizantina en la cual cada acto está siempre ya revestido de sus formas ceremoniales” (Agamben, 2003: 18). Dentro de esta denuncia de la catástrofe y la caída de los grandes relatos en la crítica posmoderna o postestructural de la Escena de Avanzada, es interesante notar que no todos los que compartían dicha perspectiva teórica se ubicaban en la misma posición. Un ejemplo decidor aparece en una conferencia dictada por Patricio Marchant en 1990 sobre Gabriela Mistral, en La Morada titulada: *Desolación. La cuestión del nombre de Salvador Allende* (1989/1990). En ella, Marchant —quien fue discípulo de Derrida— se refiere a la consideración de Lyotard respecto a las consecuencias de Auschwitz y la posterior caída o fracaso de los grandes relatos. A su parecer, es necesario dejar Auschwitz a los europeos y notar cómo la catástrofe chilena, entendida efectivamente como catástrofe y no un paréntesis en la historia, no significó una caída de los grandes relatos sino su parálisis. Parálisis que se prolonga peligrosamente en la permanencia y continuidad de las políticas de Pinochet en los gobiernos que dicen asegurar la transición a la democracia (Marchant, 1989: 222-223).

³ Un claro ejemplo de esta preeminencia del arte en la acción política se puede observar en el estudio realizado por el mismo Raúl Zurita —titulado *Literatura, lenguaje y sociedad* (1973-1982), y publicado en 1983 por los cuadernos de trabajo del Centro de Investigación y Expresión Cultural y Artística (CENECA)—, en el que se manifiesta que una de las pocas maneras para apreciar con certeza las transformaciones que ha provocado el autoritarismo en el país, ya sea en los sujetos, en la colectividad o en la cultura, es a través de un análisis cercano de la poca literatura que se produjo en esos diez años. Sólo en ella es posible apreciar con claridad hasta qué punto la represión se interioriza, provocando autocensuras y mala conciencia en todos los ciudadanos. Aunque también de qué formas fue la misma literatura la que promovió posibilidades distintas para que aflorara lo no dicho, o lo imprevisto por los aparatos represores.



No obstante, el objetivo difícilmente se lleva a cabo, el artista claramente no se libra de la ficción libertaria de la Avanzada, sino que reproduce mitologías inmemoriales relativas al creador. El mismo Zurita —años más tarde de sus ejercicios épicos— manifiesta que una de las pocas vías para apreciar con certeza las transformaciones que provoca el autoritarismo en el país, ya sea en los sujetos, en la colectividad o en la cultura, es a través de un análisis cercano de la poca literatura que se produjo en esos años. En ella es posible apreciar con claridad hasta qué punto la represión se interioriza, provocando autocensuras y mala consciencia en todos los ciudadanos. Pero también —agrega— de qué forma es la misma literatura la que promovió posibilidades distintas para que aflorara lo no dicho o lo imprevisto por los aparatos represores. En este sentido, en el caso de la Escena, la agenda no nace sólo de una posición postraumática. Nelly Richard lo admite, al señalar que su objetivo también era:

Reinventar un lector indómito, “des-gregarizado”, un lector enfrentado a signos “comunicables pero nunca demasiado procesables”, a signos que guardaran en su interior una memoria lingüística de los choques nacidos de tantas desarmaduras de sentido. Son estos choques los que armaron resistencia y sublevamiento en el interior de la palabra, generando una memoria del trauma, solidaria de los accidentes y contrahechuras de su grafía de palabra dañada (Richard, 1994: 14).

De hecho, actualmente el problema no es sólo los postulados de la Escena sino la aproximación a lo no dicho. Esto es, la idea de un artista que debe enfrentarse gallardo a un autoritarismo unívoco —que es central hasta hoy—, parte de la escena chilena cultural actual, con la hegemonía neoliberal, que reemplaza la dictadura y el imaginario inabarcable del poder dictatorial. Hasta hoy, un poder que impide que los creadores vean las diversas realidades de la cultura popular, dado que el sujeto se ha mercantilizado, y de su mano aminora su ímpetu político-crítico, el *ethos* redentor del artista se mantiene. Esto, a pesar de que coarta la posibilidad de constitución de un sujeto político al naturalizar la exclusión del subalterno. Todavía en estos postulados, la utopía

es un objetivo factible de ser seguido sólo por los artistas. A su vez, a través de estas ideas —en ocasiones afectadas por la denominada postmodernidad— el sujeto deviene despojado de identidad. Su personalidad o sus características son algo artificiosas. No son un contrato con el que los seres humanos elegimos comulgar por ciertas razones, ya que no todas las identidades son de por sí negativas. El sujeto es puro deseo ausente o margen de pulsiones. Es necesario que el mundo artístico recuerde que, como ocurre en la Escena, es el mismo campo artístico el responsable de desarrollar maniobras de poder que inciden en la marginalización del lector del terreno. El ejemplo marginalizante de la escena es certero. El individuo, el lector o el espectador, se debe erigir como un sujeto que pueda dialogar con esas maniobras para reivindicarlas o debatirlas, para decidirse por la reproducción o la no reproducción de su marginalidad; para ello debe leer las formas en que la representación artística se enfrenta a la historia, debe reconocer sus ficciones y fines escondidos o al menos descubrirlos.



Bibliografía consultada

- Agamben, G. (2003). *Estado de excepción*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Balcells, F. (1980). J.D. Dávila: La ofensiva liberalidad. En: Milan Ivelic y Gaspar Galaz, *Chile, arte actual*. La Bicicleta, 6 (marzo-abril).
- Bianchi, S. (1995). *La memoria, modelo para armar grupos literarios de la década de los sesenta*.
- Brito, E. (1994). *Campos minados*. [Literatura post-golpe en Chile]. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Brito, E. (1986). La economía dramática de la ciudad. En: María Eugenia Brito (et al.), *Desacato*. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor.
- Cánovas, R. (1987). Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente. En: Nelly Richard (ed.), *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*. Santiago, Chile: FLACSO.
- Derrida, J. (1982). *Différance. Margins of Philosophy*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Eltit, D. (1986). Desacato: sobre la obra de Lotty Rosenfeld. En: María Eugenia Brito (et al.), *Desacatos*. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor.
- Eltit, D. (1982). *Socavada de sed. Documento de arte ruptura*. Santiago, Chile: Ediciones CADA.
- Fortuño, S. (2007). *Más que una cara bonita*. Recuperado el 26 de enero de 2011. Disponible en: <http://sergiofortuno.blogspot.com/2007/07/el-soplo-de-zurita.htm>.
- Maldonado, S. (2006). Reportaje a Raúl Zurita. En: Lakúma Pusáki, *El fuego en el agua*. Recuperado el 26 de enero de 2011. Disponible en: http://www.poesias.cl/reportaje_zurita.htm.
- Marchant, P. (1989). Desolación. La cuestión del nombre de Salvador Allende. En: *Escritura y temblor*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Neustadt, R. (2001). *Cada día: la creación de un arte social*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Oyarzún, P. (1987). Crítica sobre el libro *Márgenes e instituciones*, de Nelly Richard. En: Nelly Richard (ed.), *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*. Santiago, Chile: FLACSO.
- Richard, N. (1986). Una resta de sentido. En: María Eugenia Brito (et al.), *Desacato Santiago*. Chile: Francisco Zegers Editor.
- Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Ivelic, M. y Gaspar G. (1988). *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Olea, R. (1998). *Lengua víbora: Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Zapata, C. (2005). *Michelle Foucault, los intelectuales y la representación. A propósito*

Creación y crítica artística en Chile durante la dictadura... Paulina Soto Riveros

de los intelectuales indígenas. Recuperado el 27 de enero de 2011. Disponible en Revista Cyber Humanitatis: En: http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D16159%2526SCID%253D16162%2526ISID%253D576,00.html.

Zurita, R. (2000). Nota previa. En: *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago. Chile: Andres Bello.

Valdes, Adriana (1996). *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.

Zurita, R. (1979). *Dossier literatura: crítica literaria*. Santiago, Chile: CAL 2.

Zurita, Raúl (1983). *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1982)*. Santiago de Chile: CENECA.

Entrevistas

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Santiago, Chile.

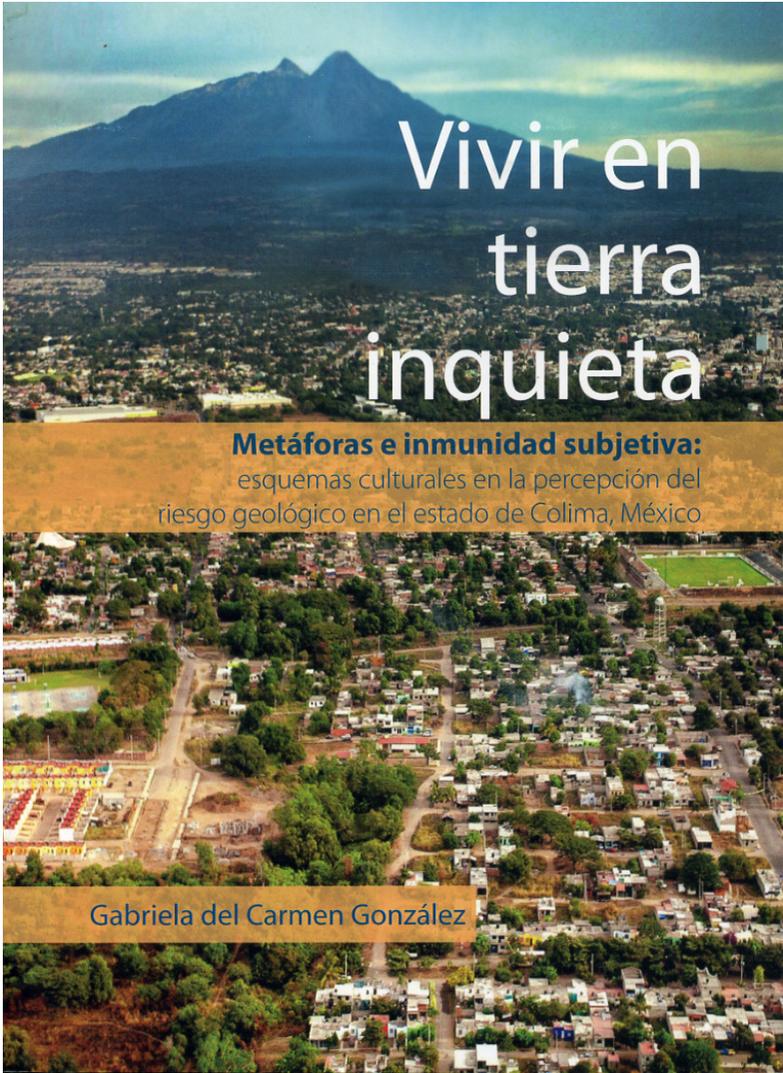
Recepción: Marzo 15 de 2016

Aceptación: Mayo 30 de 2016

Paulina Soto Riveros

Correo electrónico: paulinasotoriveros@gmail.com

Chilena. Doctora en estudios lationamericanos por la Universidad Libre de Berlín. Fue instructora en Washington University in Saint Louis y en la Universidad Adolfo Ibáñez y profesora visitante del magíster en género y cultura de la Facultad de Filosofía y Humanidades en la Universidad de Chile. Su investigación involucra los estudios de género y culturas en el mundo colonial y la contemporaneidad. Ha realizado estudios en archivos inquisitoriales de Nueva España, entre otras pesquisas.



Vivir en tierra inquieta

Metáforas e inmunidad subjetiva:
esquemas culturales en la percepción del riesgo geológico en el estado de Colima, México

Gabriela del Carmen González