

Intelectuales chilenos y argentinos: exilio, artes visuales, crítica y nuevas epistemes (1976-1986)

Pilar García

A modo de introducción

El presente artículo se enfoca en el periodo de transición de una etapa histórico-política compleja: aquella que demarca el paso del fin de la década del setenta a los años ochenta. En este contexto emerge un nuevo horizonte que ve entre sus expectativas el cambio de paradigma intelectual, social y artístico como una vía de acabar o menguar el avance catastrófico de las Dictaduras militares y sus consecuencias en América Latina. Dichas consecuencias tienen que ver con los “rebotes” de un fenómeno de traslado, exilio y migración forzada de intelectuales hacia Europa. Revisaré cómo se genera un tipo particular, específico, de redes y epistemes dialógicas, por ejemplo, a través de las revistas literarias y cómo surgen términos teóricos que buscaron tocar y modificar lo real e intervenirlo, sin abandonar el campo de las ideas y de lo estético. Así es posible meditar sobre propuestas, terminologías, poses y teorías que sobrevivieron con buenos resultados, otras que se perdieron y quedaron como remanentes históricos, así como aquellas que resurgen y construyen un horizonte monádico. Estas décadas de especial agitación y producción de saberes implicaron recambios generacionales y un nuevo estado en los discursos sobre el arte.

A pesar de que pueda parecer lo contrario, la época que abarca desde fines de los años sesenta hasta fines de la década del setenta reveló una producción intelectual plena. Es una década que, en su amplitud, revela una extrema y a la vez aparente contradicción entre los regímenes sensibles y los regímenes políticos traumáticos. Con ello, la década del ochenta, dentro de su plenitud, aparece, asimismo, como década trunca, o más bien, fisurada: primero hasta el '83, luego hasta el '86, con un año representativo y emblemático como el '89, en una fase histórico-intelectual que no concluye sino hasta 1992 con la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Se propone aquí una aproximación teórica, estética, así como desde los estudios críticos y culturales, a la historiografía, a fin de sopesar quiebres y continuidades en posiciones intelectuales como el postmodernismo, que, en muchos sentidos, buscaba “acabar” o “exterminar” modos residuales de lo estético y de lo político para posicionar nuevos actores, así como para dar lugar a nuevas teorías que permitieran un giro epistémico coherente e inclusivo. Sin perder el carácter crítico erigido por el postmodernismo, la tercera y última etapa de este momento tiene que ver con el fracaso de muchos de dichos proyectos y su reevaluación, en el denominado “Quinto Centenario”, para revivir una cultura propiamente latinoamericana. El artículo revisa la concatenación entre el discurso crítico y narrativo en Chile y Argentina entre 1976 y 1986 en un corpus narrativo, ensayístico, crítico y visual acotado. La pregunta central enfoca la construcción y deconstrucción de una historia intelectual planteando la cuestión de si existen historias intelectuales propiamente latinoamericanas o propiamente europeas, e intentando iluminar el lugar móvil, en cambio y desplazamiento, de las categorías de arte político y de un horizonte estético representativo, probablemente cada vez más uniforme a nivel mundial.

Marco epistemológico de lectura

Anudar el problema de la crítica de arte en la década de los noventa aparece como un tema sumamente productivo, pues (de)muestra una manifestación rica y sostenida durante la década anterior.¹ Es decir, no podríamos entender el decurso de la crítica de los noventa sin el despliegue discursivo, simbólico y experimental de la década anterior. En un sistema historiográfico de estudio y según investigaciones recientes, podríamos decir que, luego del síntoma de una desaparición o confiscación de la crítica (literaria, visual, de artes visuales o de sus entrecruzamientos) durante la década del setenta, la etapa más cruenta de las dictaduras latinoamericanas, este síntoma se manifiesta igualmente en los críticos de la década del ochenta.

1 La década del ochenta es de alguna manera la década de la crítica, momento en que se agencian escrituras, con ello me refiero a una crítica activa, anclada a la visualidad, por sobre todo y al cuerpo, desde la *performance*. Ello implica, también, una ruptura radical con el modelo anterior de la crítica procedente del *boom* y su estatus academicista, la dicotomía entre lo clásico y lo anticlásico, sin abandonar ciertos patrones para inaugurar un nuevo estadio de la postmodernidad y el lugar de la crítica en esta.

A la luz de las nuevas políticas de archivo y reconstrucciones del horizonte intelectual, literario y crítico del periodo, podemos ver que sí, efectivamente, existió una producción crítica relevante, de proposiciones constantes y de productividad a mediano plano. Las publicaciones en los exilios tenderían, si bien no a echar por tierra este argumento, sí a ponerlo en contraposición –o en relación especular– con otra notación, a saber, la de que las décadas del setenta y el ochenta constituyen periodos de un fuerte discurso y programa crítico y de una producción crítica altamente relevante, no solo en términos cuantitativos, sino, por sobre todo, en términos cualitativos. Con ello queremos destacar la relevancia de publicaciones, críticas o ensayísticas escritas en exilio, que adoptaron el carácter de “estratégicas” para este periodo, sin dejar de lado el contexto o ambiente prohibitivo o restrictivo de los medios y contextos de publicación de literatura crítica (Cauquelin 2012, 24).

Asimismo, surge otro concepto relevante que se acuña ahora y que tiene que ver con la fuerza reintegradora e intelectual de la década del noventa en torno a una preocupación, no solo por “reconstruir” y “documentar” sectores o momentos de la crítica literaria en los exilios, sino de “reparar” y generar un discurso crítico “alterno” a este y en estrecho diálogo con las dos décadas anteriores. En este sentido, fueron comunes y recurrentes los encuentros, revisiones, publicaciones en torno a una suerte de “reintegro” y “reevaluación” de la cuestión del horizonte de la crítica en los noventa, como crítica o ejercicio crítico autónomo, versus, aquello que ocurrió en las décadas más oscuras de las dictaduras militares que se evalúa, por lo general, según dos tipos de versiones: una que remite a espacios “internos” altamente productivos, cerrados, pero también resguardados por quienes los conformaban, frente a la censura y a ser denunciados o descubiertos² y otra, la segunda opinión, que tiene que ver con la destrucción, la ausencia de toda forma de crítica o de discurso crítico en el espacio público, a excepción, podríamos decir, de manifestaciones barriales, callejeras, de importancia en el continente, como el muralismo y las arpilleras.

Es por ello que se suele hablar de la noción de “apagón cultural”, no solo como un criterio histórico o historiográfico, sino también como criterio metodológico para indicar y también relativizar un corte del espectro crítico de los noventa con respecto a las dos décadas anteriores. Aquellas

2 En este contexto sería importante revisar la función del teatro. Teatros como el Ictus, fundado en 1955 cobran relevancia para leer y situar el momento descrito.

fueron décadas de conflicto, de epistemología crítica, de sentamiento de bases y modelos de ejercicio crítico y de su escritura, que dieron forma y relevancia a modelos historiográficos de investigación en torno al problema de la crítica, la literatura y su relación con otras artes, en la posible configuración de un sistema integrado, indisociable, entre artes visuales, literatura y crítica.

El problema de la crítica de arte, como texto liminar, por cierto, no tiene solo que ver con una revisión histórica de elementos propios de la crítica de arte contraponiéndolos a los elementos, rasgos y horizonte de una crítica propiamente literaria. Con ello queremos decir que en las décadas en cuestión y en la obra particular de estos autores/as y artistas existe el impulso a conformar un horizonte heterogéneo, en el que converjan elementos propios de cada práctica. Se trata de una visión completamente renovada, audaz, propia y altamente estética, un ejercicio de experimentación y de conocimiento, en textos que rozan los límites de lo propiamente literario y que a su vez demuestran un conocimiento y un dominio, así como una propuesta actualizada, en torno al conocimiento de las artes visuales, en su pertinencia histórica y contextual. Eran escrituras reveladoras y renovadoras de un sistema crítico, no solo heterogéneo, sino “nuevo”.

Sabemos la complejidad que reviste el aplicar el estatus de lo “nuevo” respecto de representaciones y obras artísticas. ¿Nuevo respecto de qué? es la primera pregunta que se desprende lógicamente, seguida de la cuestión de cómo las obras desde su materialidad y su ser, su estar allí, muestran determinada situación y “denuncian”. Es así como estos textos literarios, límites entre la crítica y la obra de arte visual, por lo general, alcanzan el estatus de obra de arte. Fuertemente emparentados con el terreno de la visualidad, los textos cobran una particular capacidad crítica y de denuncia, de ser leídos e interpretados como tales. Así son comprendidos por gran parte de la población como mensajes complejos, estetizados o encriptados. El ejercicio crítico de la escritura propiamente literaria, visual o de las artes visuales encuentra un terreno de manifestación propio, sin ser entendida como representación o imaginación en el terreno de lo meramente ficcional, sino como una adecuación, conocimiento y novedad frente a la tradición de la historia del arte y de la renovación política que agencia.



Imagen 1. Naturaleza Muerta, Nicanor Parra, 2006.

En términos teóricos, entre las principales referencias a un sistema crítico de las artes visuales para la época moderna se encuentra el tratado *El Discurso de la Academia* de Friedrich Schelling (2004 [1807]) y, para la época contemporánea, el ensayo de Walter Benjamin en torno a la crítica de arte en el Romanticismo (2002 [1980]). Ambas constituyen apuestas teóricas y metodológicas para un acercamiento disciplinario a este cruce que incorpora también visiones y metodologías epistemológicas e integradoras provenientes de las propias artes visuales, de los fundamentos y directrices de las vanguardias artísticas y desde la crítica como fenómeno propio de la literatura.

El nuevo arte crítico: los “colectivos de arte” en Chile y el “siluetazo” en Argentina

Desde las aportaciones de una teoría de la historia del arte y dentro de ella una teoría de la cultura, el poder identificar una teoría de la obra de arte, en sí, que pueda estar vinculada a sus determinaciones críticas y contex-

tos dictatoriales, cabe destacar que habría una relación, ineludible, entre teoría y crítica. A saber, entre la producción de discursos sobre el arte, la obra de arte en sí y los registros de la propia producción artística, lo que correspondería y conllevaría a nuevas descripciones, segmentaciones y a la creación de nuevos modelos de designación y referencia en los momentos históricos mencionados. Podríamos añadir que se trata de modelos dados por las propias obras, que reflejan y representan, al mismo tiempo, un panorama discontinuo, es decir, presencias relativamente aisladas en un contexto común.

Así, habría una determinación de nuevas formas de arte, tales como las del grupo italiano “Arte povera”, la “Tribu no” y el grupo C.A.D.A. en Chile, o los colectivos barriales de Argentina, en cuanto formas referidas a otros formatos de descripción, expresión y representación de las obras o de la noción de arte. Según Peter Bürger, la obra de arte orgánica se caracterizaría por la unidad de sus partes y por ser una obra simbólica. Esta se diferencia de la obra alegórica, la cual implicaría, según el criterio regidor del fragmento, la composición y constitución de una obra inorgánica: “Las únicas obras que cuentan hoy son aquellas que ya no son obras”, señala el autor (Bürger 1997 [1974], 111). Si bien podríamos decir que hay un registro orgánico dentro de lo inorgánico o al revés en estas “nuevas” obras, en donde el criterio de lo nuevo se ve constantemente recargado y corresponde a uno de los criterios sobre los cuales vale la pena revisar y detenerse, incluso, como cualidad constitutiva y “productiva” de las obras,³ lo nuevo rompe con las formas “orgánicas” del arte, de la obra y de la práctica artística misma. Este es el caso de la obra del poeta vanguardista y artista visual chileno Juan Luis Martínez, cuyas publicaciones entran todas en la categoría de “libro-objeto”, dando paso a otro criterio de lo “orgánico” de la obra.

En este sentido, el problema de la historia de la crítica y del criticismo ha estado siempre emparentado con la distinción entre crítica de arte y crítica literaria. En nuestro contexto de estudio esto suscita múltiples preguntas y cuestiones de tipo central. Primero, la imposibilidad de remitirse

3 Según P. Macherey: “Conocer las condiciones de una producción no es reducir el proceso de esta producción a no ser más que el desarrollo de un germen en el cual todo el movimiento de lo posible estaría anticipado de una vez por todas, en una génesis que solo es la imagen invertida de un análisis. Es, al contrario, poner en evidencia el proceso real de su constitución: mostrar como una verdadera diversidad de elementos compone la obra y le da su consistencia” (Macherey 1974, 52-53). Al respecto, vale la pena revisar la discusión que plantea P. Bürger en el capítulo III, punto 1 de su *Teoría de la vanguardia*.

a una prehistoria del género, que permita reconstruir una continuidad o centralidad del problema. Dicha “ruptura” en función del género se suscita en el periodo de la neovanguardia y no necesariamente antes.

En la década del ochenta la crítica y el arte crítico se diferenció muy bien de la letra convencional, en cuanto “letra” vinculada al poder, a la alta cultura, a los sistemas clásicos y a los formatos tradicionales de la escritura y con ello de la crítica. Es por eso que desde fines de los ochenta el escenario crítico se caracterizó por una “invasión”, una posición parasitaria de la crítica dentro del sistema crítico mismo, tildado de convencional y dentro del macro y suntuoso sistema literario, ligado al mercado y a lógicas capitalistas manipuladoras de las ideologías fascistas y de izquierdas. Esto es algo interesante y también una problemática en sí misma. El problema de la relación y la evidente divergencia entre la crítica de arte y la crítica literaria surge en los siglos XVII y XVIII y está presente hasta por lo menos entrado el siglo XIX. Esta divergencia se construye como continuidad, por un lado, bajo modelos retóricos y poéticos y, por otro, bajo modelos de una filosofía del arte a regañadientes y espurio. Sin embargo, esta correlación antagónica (y agónica) funcionó de esta manera, incluso, hasta las vanguardias, cuando el sentido crítico y rupturista tenía una función, un sentido y un sistema de contraste, oposición y reacción.

La identificación de este proceso va a determinar la crítica de arte sobre todo en función de sus rupturas y discontinuidades. Si tuviéramos que señalar dos repertorios o referencias que muestran este panorama para la época que nos ocupa, habría que señalar las obras de las chilenas Nelly Richard (2000) y Adriana Valdés (1996) o las obras de las argentinas Beatriz Sarlo (2006) y de Andrea Giunta (2001). En ellas, el crítico —y habría que destacar, las críticas— construyen aparatos libidinales, eruditos, sofisticados, con un ojo avizor y un arrojo crítico que es el conocimiento y re-conocimiento, como diría Richard, de sus contextos, como propios de las críticas y como propios de las obras, los “fenómenos” también allí y por ellas descritos (Richard 2000, 42), cuyo paralelo lo constituye la obra de Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, del año 1993.

Por su parte, la crítica de arte en los exilios constituye un tema autónomo y relevante por sí mismo. Supone una transformación de los discursos sobre el arte, sobre la cultura y de la teoría misma. En la medida en que las obras “por sí mismas” buscan transformar o modificar dichos sistemas, emergiendo como manifestaciones —o representaciones— que tienden a desaparecer, socavan su continuidad o presentan, dentro de sus propios

formatos, modelos y mecanismos de autodestrucción o desaparición, en lo referido a la posteridad o una representación de esta. Llama altamente la atención el carácter efímero de su impacto, tal como se expresa en la *performance* del Colectivo de Acciones de Arte “NO+” en los Tajamares del Río Mapocho, así como en la entrega de cajas de leche en camiones al interior de las poblaciones. Podríamos decir que ambas acciones se refieren a la expresión máxima del *now* del postmodernismo: la obra de arte postmoderna ocurre en el efecto *shockeante* e iluminador del *now* y el efecto de tiempo que provoca. En el caso de “NO+”, eran lienzos puestos y posteriormente quitados, ¿para que los registre una cámara fotográfica?, ¿para que sean vistos por los transeúntes “una sola vez”, o para ser vistos de continuo y que queden como un registro o una pátina en su “inconsciente óptico”, como lo hace la publicidad?

La inserción de la crítica en el contexto de la producción postdictatorial de las revistas literarias, tiene que ver directamente con transitar un espacio que el arte identifica como vacante, a la vez lábil y contradictorio, habitado por discursos, tal y como lo representa la obra de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld *El padre mío*.

Podríamos hablar de nuevos sistemas de representación en la esfera pública, en términos de Jürgen Habermas, en donde razón práctica y razón comunicativa manifiestan un quiebre radical, una separación epistémica, para mostrar algo “otro”, no solo en el plano de la sensibilidad o de la experiencia, sino también en el plano de los contenidos abstractos o referenciales (Habermas 2011 [1962], 189). El sistema representacional se va a describir como fisurado, deteriorado, fracturado, desde el punto de vista de la razón práctica y comunicativa habermasiana los espacios de la recepción y de la crítica se encuentran fraccionados, disminuidos o destruidos. Sin embargo, si tenemos en cuenta las publicaciones *Literatura Chilena en el Exilio*, *Literatura y Libros de la Época*, *Araucaria de Chile* o *Trilce*, la noción de razón práctica se muestra en una doble faz, completamente escindida y por otro lado, abierta y desafiante desde un nuevo horizonte complejo, en la crítica desde los exilios y desde el nuevo horizonte cultural que proponen las revistas literarias.

La razón comunicativa, por su parte, nos muestra que los criterios de la violencia son aquello que priman y que el paso a un terreno subjetivo es casi radical e inmediato. Por un lado, la razón es transformada por una subjetivación intensa que deja ver fenómenos de trauma histórico, de violencia sistémica y simbólica. Se habla en el contexto chileno de un suelo

cultural que sufre las consecuencias del exilio y de la crítica, así como de los sistemas de represión. Un suelo cultural inexistente que debe ser armado, rearmado y reformulado, desde una crítica de los exilios. Por otro lado, la materialidad de las obras está sometida a la desaparición –así como los cuerpos– lo que, contradictoriamente, las convierte en el *non plus ultra* de la materialidad.



Imagen 2. Cortesía Cecilia Vicuña y Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong y Seúl.
© Cecilia Vicuña.

En el caso argentino, podemos identificar una manifestación tan profunda como presente a lo largo del tiempo, en el denominado “siluetazo”:

La realización de siluetas es la más recordada de las prácticas artístico-políticas que proporcionaron una potente visualidad en el espacio público de Buenos Aires y muchas otras ciudades del país a las reivindicaciones del movimiento de derechos humanos en los primeros años de la década del ochenta. Consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar “la presencia de la ausencia”. La de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar. [...]

El siluetazo –como se conoce esa y las dos jornadas semejantes que le siguieron en diciembre de 1983 y marzo de 1984– señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con la

demanda de un movimiento social y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, en un improvisado taller e inmenso taller al aire libre que duró hasta la media noche, de cientos de manifestantes que pintaron, pusieron el cuerpo para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del dispositivo policial imperante. En medio de una ciudad hostil y represiva, se liberó un espacio (temporal) de creación colectiva que se puede pensar como una redefinición tanto de la práctica artística como de la práctica política. En ese sentido, cabe preguntarse por los modos en que esta y otras experiencias fueron leídas, resistidas o apropiadas ya sea como formas artísticas o como dispositivos específicos en la lucha por los derechos humanos (Longoni 2008, 8).

En este sentido y bajo dicho contexto de producción restringido, cambiado, determinado, vemos que las formas y fenómenos de la crítica, cambian, se transforman, se manifiestan y de otro modo, a pesar de que continúan su existencia, de forma precaria y de forma alienada, en muchos casos. En este sentido, vale la pena revisar las formas y los modelos que adopta la crítica y su aparente y posible ampliación, en cuanto crítica de arte y crítica literaria y práctica crítica o ejercicio crítico autónomo y autárquico, que se sostiene o que tienden a sostenerse por sí mismo y desde sí mismo, en una configuración de la figura del autor, del crítico y de la práctica crítica misma, en sus variantes y bajo este nuevo contexto. Como ocurre con el caso de los textos de arte de Enrique Lihn.

Esta nueva determinación y el nuevo espacio determinado que supone, nos instala en una cortapisa y construye el modelo de la forma o de la resistencia crítica. De esta manera, vemos que, por un lado, existe una ruptura en la práctica crítica para el periodo y de otro, nos damos cuenta que se instala el problema de los legados, de las muchas o múltiples continuidades, así como el problema contradictorio de las comunidades, o de la idea de comunidad (crítica, artística).

Sería, por tanto, pertinente preguntarnos en torno a una crisis epistémica para este momento y referido, únicamente, a la crítica, entre la visualidad, la crítica de/desde las artes visuales como denuncia y la crítica literaria como un espacio otro, seguro, o relativamente seguro, de denuncia y de representación compleja. Con lo cual habría que señalar el nivel extremo y de denuncia que revestían las obras de artes visuales y cómo estas, en cuanto género, o dispositivo (Déotte 2012, 108) emigran al terreno de la instalación y de la *performance* y por qué.

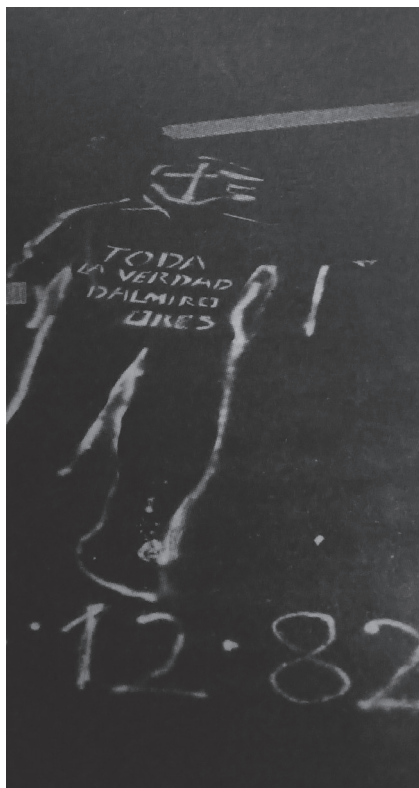


Imagen 3. Escultoras Colectivos Barriales. Gas-Tar. Silueta de Dalmiro Flores, 1983.

Las obras y las producciones artísticas se coalicionarán en torno a la idea de un arte no solo nuevo, sino de un arte crítico. Esto va a implicar que la idea del arte, desde sus bases, debería cambiar, transformarse y que es necesario que se deroguen cualesquiera de las ideas en torno a un aprendizaje, escuelas, academias de arte o maestros, inclusive el criterio y el modelo productivo de la vanguardia se habrá “descontinuado” o “perdido”. O negado, como ocurre con el colectivo C.A.D.A., en Chile. Esa idea de “pasado perdido” del arte, de la historia, de la crítica misma o de la cultura, se activa (veremos por qué y de qué manera, posteriormente, se reactiva) como un eje conductor o campo semántico del periodo a describir, como fundamental de una nueva historia intelectual.

Con el desarrollo y realización teórica y metodológica de los estudios culturales hemos visto que la historia intelectual latinoamericana ha consruído su propio decurso, de manera sistemática y a la vez, de manera

consecutiva y autoconstruida. Es decir, por un lado la gestión de la historia intelectual, así como su instalación en un contexto social, epocal e histórico definido, va a suponer en primer término un corte entre la historia intelectual construida hasta el *boom* literario de la novela latinoamericana e inclusive, hasta el *postboom*. La etapa dictatorial y postdictatorial se superpone al periodo entre el *postboom* y el momento inmediatamente posterior y sin embargo, resulta imposible ser construida como continuidad histórica, aunque sea difusa, como historia intelectual de la crítica literaria o como una crítica de las artes visuales, en la cual estas sean un material propio, cercano, familiar a los escritores.

El ensayo mismo cobrará valor, vigencia y vigor en función de una “atención” al desarrollo de las prácticas artísticas, desde las artes visuales, más o menos espontáneas o en diálogo crítico con el contexto europeo. Este último punto aparece como de fundamental relevancia, en cuanto va a implicar decantar, dirigir y resolver el problema de la historia intelectual como insumo propio de la crítica, de la literatura y del terreno de intercambio productivo con las artes visuales, es decir, de sistemas críticos *ad libitum* en un terreno que no puede ser escindido del todo. Por otra parte, vemos que la dictadura, como sistema de determinación de una historia intelectual, tiene mucho sentido en cuanto modelo de aproximación a una historiografía intelectual para un momento histórico concreto. Es decir, el corte producido con el periodo dictatorial y la consiguiente continuidad crítica permite situar y definir un nuevo periodo de la historia intelectual.

En este sentido, el hecho de que el criterio que se utiliza para distinguir entre *boom* y *postboom* varíe del que se aplica para diferenciar entre *postboom* y la historia intelectual y crítica de los exilios da cuenta de un problema central y su consiguiente influencia en la crítica de artes visuales y la crítica literaria como terreno liminar. Recordemos que el *postboom* es sumamente estetizante y que sus autores generaron sus obras, en muchos de los casos, con un ojo puesto en manifestaciones artísticas. De otro lado, las categorías vanguardia, postvanguardia y neovanguardia se presentan como más adecuadas y controvertidas al momento de anudar y “ordenar” un sistema crítico y de una historia intelectual que involucre diversas variantes como las histórico-epocales, la crítica de los exilios como marco de representación y la posición discursiva de las artes en dicho periodo.

El arte crítico y el discurso del arte crítico

El momento o giro principal de lo que metodológicamente y en términos generales llamamos arte crítico tiene que ver con las vanguardias artísticas y el discurso sobre el arte que estas generaron. La consideración de la crítica, o de texto crítico liminar, proviene de una descripción y designación del término para el periodo de las vanguardias artísticas y epocales y la producción textual heterogénea y rigurosamente formal, diferenciadora (que podríamos llamar ecléctica) que surge en el periodo.⁴

Para un estudio historiográfico y teórico-estético de las vanguardias artísticas conviene realizar una separación preliminar de dos momentos respecto del desarrollo de las vanguardias artísticas europeas, así como pesquisar cómo estas reaparecen, transfiguradas, en el contexto crítico e intelectual y artístico que se analiza, en cuanto marco temporal, en este estudio. Es decir, el programa y la clasificación historiográfica debiera también poder leerse, en el plano de las influencias, de la vanguardia artística europea respecto de la latinoamericana. En este sentido, leemos la vanguardia latinoamericana en diálogo, contraposición o intercambio directo con la vanguardia europea, para generar este sistema, o nuevo sistema de representación, que estas significaron o agenciaron.

La diferenciación historiográfica supone la existencia de una primera y una segunda vanguardia, orientadas en principio al contexto de la Primera

4 Si bien la propuesta de Peter Bürger es una teoría altamente dialéctica con innumerables salidas y proposiciones, con el fin de incluir, aludir o dar lugar a la vanguardia en su completitud, así como en su orgiástico delirio de durar, permanecer y ser finita dentro de su trascendencia, no hablaría de la dimensión política concreta de las obras de la vanguardia y si acaso estas quieren o buscan significar otra cosa, una cosa nueva, en otro momento histórico, diferente, distinto y diverso a aquel en que fueron creadas o producidas: “La obra de vanguardia no niega la unidad en general (aunque incluso esto intentaron los dadaísta), sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el todo característica de las obras de arte orgánicas [...] Una estética de nuestro tiempo no puede ignorar las modificaciones trascendentales que los movimientos de vanguardia han causado en el ámbito del arte, como tampoco puede prescindir del hecho de que el arte se halla desde hace tiempo en una fase postvanguardista. Esta se caracteriza por la restauración de la categoría de obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística” (Bürger 1997 [1974], 112 ss.). Esta lectura es fundamental para sentar las bases de un tipo específico de texto o bien de textualidad, producida por las vanguardias artísticas, para una lectura en paralelo de la vanguardia europea y la latinoamericana. Despliego la idea de texto liminar a propósito de la vanguardia chilena, en la ponencia titulada “Al filo de la vanguardia. Debates críticos y estéticos en la definición e texto límite”, XXI Congreso de la Asociación Chilena de Estudios Literarios, SOCHEL Pontificia Universidad Católica de Chile, 6 al 9 de noviembre de 2018.

y la Segunda Guerra Mundial como escenario. Para el caso de Latinoamérica, la distinción se relaciona con el paso a un “orden” de tipo republicano liberal con nuevas luces, en el periodo denominado de los Gobiernos radicales y todas las “aguas” anarquistas y socialistas que estos dejaron pasar, afortunadamente, por debajo. Esto hace que las, denominadas, segundas vanguardias latinoamericanas sean mucho más abiertas en cuanto a sus figuras y obras y de un enorme potencial material y simbólico.

Las obras de Sosnowski (1999), Subercaseaux (2000), Schopf (1999 [1986]), Schwartz (2006 [1991]), Lizama (2010) destacan las profundas huellas que Vicente Huidobro y Oliverio Girondo imprimieron en las letras latinoamericanas. En estos cinco nombres y sus contribuciones es posible ver el decurso y diseño de una vanguardia propiamente latinoamericana que, sin dejar de lado los grandes referentes como José Carlos Mariátegui, se encuentra en un constante paralelismo y tenso contrapunto con la vanguardia y la cultura europea en una enriquecida lectura cruzada. En este sentido, el sesgo de una Vanguardia, con mayúscula, para referirse a la vanguardia europea y una en minúscula, para referirse a la latinoamericana, da cuenta de la problemática propia del continente, en el traslado de signos, la circulación de obras, objetos, no solo desde Latinoamérica hacia Europa, sino entre Latinoamérica misma. Así, creemos que las Vanguardias y las vanguardias, tienen y desplazan algo más interesante respecto del desarrollo de un decurso propio en cuanto obras “por sí mismas” y sistemas artísticos y de representación “para sí mismos” —que luchan contra la influencia europea como modelo único—.

En este sentido y para concluir, identificamos un *ethos* crítico y una estética, como sistema complejo de representación, mostración, escritura y crítica. Nos referimos a la estética en cuanto actividad semiológica segunda en términos de Roland Barthes que otorga la cualidad epistémica a un sistema de representación (Barthes 1999 [1957], 119). Así permite construir de manera dialógica e interdisciplinaria una historia intelectual diversa que incorpore a las propias obras y a los/as autores del periodo dictatorial, principalmente, para visibilizar la dimensión ética de estéticas límites y fragmentarias, que se miden en su proyección y legado hasta la actualidad.

La importancia de los circuitos intelectuales para la pervivencia de determinados sistemas estéticos apuntan a prácticas locales o micro, que generan su propio sistema crítico o lo incluyen dentro de las propias obras. Este discurso que parece conocido o bien teorizado, no es evidente en la construcción y presentación “original” de las obras y en muchos de los

casos, va a depender de los nuevos signos, síntomas y pervivencia de los mensajes de estas en la contemporaneidad. En donde represión y representación, en el momento historiográfico descrito, no fue un juego de palabras, sino un proceso real, crítico e historiográfico, en torno a regímenes estéticos y sensibles que articularon un discurso epistémico y estético nuevo, a contrapelo del sistema, de descentramiento, en una redefinición de la relación entre el discurso de las letras y el de las artes visuales, preguntándose por la funcionalidad del primero en su fuerza de denuncia.

Una crítica narrativa desde los exilios. Revistas.

En este contexto, la vida de las revistas es sin dudas correlativa a la vida social, y ellas constituyen el acervo de puntos de vista e ideas que circulan y adoptan las nuevas transformaciones de la prensa, así como el devenir y la actividad cultural y política, constituyendo una red intertextual compleja. En distintos momentos han constituido un apoyo a la configuración de los espacios intelectuales, culturales y discursivos, resituando modos de ser de la intelectualidad y de los públicos. Durante la dictadura, las revistas literarias dan cuenta indirecta, no intencionada, de los registros de la censura y la confrontación ideológica en el contexto del quiebre profundo experimentado por las instituciones del Estado. Se habla de un registro no intencionado, en cuanto las revistas que aquí se tienen en cuenta no son órganos políticos directos, sino que en ellas mismas se inscribe un sentido de lo cultural. Algunos de los rasgos que definen y particularizan a las publicaciones del periodo 1973-1990 se identifican en torno a cuestiones relativas a cómo las revistas enfrentaron la censura, qué operó a través de “prácticas prescriptivas” en los ámbitos de la cinematografía y la radiodifusión, así como en el teatro o en editoriales tales como el Centro Editor de América Latina o Ediciones de La Flor.

En este sentido, la función del arte como actividad de resistencia es la más adecuada para definir la doble mediación que las revistas cumplen en este momento, en la medida que proponen categorías de decibilidad en un contexto culturalmente deprimido y reprimido políticamente. En este punto el concepto de “las maneras *otras* de narrar”, propuesto por Leonor Arfuch para las escrituras del periodo de la dictadura en Argentina (2010, 20), reviste pertinencia para los pormenores de la existencia de la prensa y la cultura de resistencia en Chile. Desde el punto de vista de las cartografías, las nociones de vigencia y actualidad son categorías principales para

la composición de escenarios complejos articulados por las revistas literarias. Ellas permitieron la existencia de cruces y actualización de saberes, un replanteamiento de problemas intrínsecos, propios a los desarrollos de la literatura y la cultura en su inserción histórica, y al lugar y las funciones de la literatura y el arte en momentos de crisis políticas. De esta manera, las revistas literarias, en cuanto objetos culturales complejos,⁵ constituyen un material imprescindible para el estudio de los circuitos de la letra y de la escritura, la creación de espacios para el intercambio intelectual y los escenarios conceptuales que serían construidos a partir de las dictaduras, fundamentalmente en la creación de una masa crítica y en la rearticulación de los horizontes de recepción fracturados y dispersos por el exilio.

El corpus de estudio de las revistas en este periodo es apreciado en relación a su factor de denuncia y a sus estrategias formales, estrechamente vinculadas a los modos en que es sorteada la censura. En este sentido, las revistas surgidas o publicadas en este periodo corresponden a una muestra de la represión y experimentación con las formas genéricas –tipologías discursivas– y con las subjetividades sociales aludidas y presentadas como agentes de la reinstalación de una cultura escrita en toda su complejidad. Así, a pesar de documentar la censura, paradójicamente, las revistas reflejan asimismo la intensa actividad cultural de la década del ochenta.

Una tipología particular la constituyen las revistas literarias publicadas desde el exilio. Este rasgo desfamiliariza y reconfigura las nociones de espacialidad y escritura, de redes y “tráficos” de imágenes en las resignificaciones de lo nacional, así como problematiza las nociones de pertenencia, y convierte a la escritura en un ejercicio activo de constitución y construcción de identidades. *Literatura Chilena en el Exilio* (1977-1980), *Araucaria de Chile* (1978-1989) y *Lar* fueron fundamentales en este registro. Son

5 Aunque la definición teórica y metodológica de las revistas literarias como objetos culturales complejos de autonomía relativa surge como una propuesta para estudiar las revistas literarias, culturales y la prensa de fines de siglo XIX y principios del XX, sin embargo, parece pertinente y adecuada para el estudio de las revistas del momento histórico aquí referido. Primero, se trataba de un modelo eficaz para describir fenómenos propiamente literarios y estéticos en el cambio de siglo, cuando tiene lugar una crisis y un cambio de paradigmas de referencias históricas evidente, así como una transformación desde el punto de vista de las materialidades. La definición semiótica de objeto cultural complejo se relaciona con la definición ideológica y culturalista “de autonomía relativa”, en donde se instala la materialidad de la obra, en este caso de la revista, desde su virtualidad y su función simbólica como un objeto de la cultura que posee un lugar privilegiado en la medida que se encuentra entre dos aguas, entre la esfera social y la esfera del arte, o dicho de otro modo, entre el arte y el no arte, un espacio atravesado por lo político (García 2012, 158).

revistas que instalan el carácter conflictivo de las nociones de continuidad cultural, en la medida que redefinen la cultura letrada y artística chilena desde la heterogeneidad como concepto articulador de una cultura latinoamericana. El caso de *Literatura Chilena en el Exilio* es otra muestra, si bien menos politizada, de una revista autoconsciente de los espacios que está ocupando —que comienza a ocupar y a transitar— el intelectual de la diáspora. Dirigida por Fernando Alegría y editada por David Valjalo, es publicada en Los Ángeles, California, por Ediciones de La Frontera, desde 1977 hasta 1980. El consejo editorial está formado por Guillermo Araya, Jaime Concha, Juan Armando Epple, mientras que el comité internacional está conformado por figuras ya reconocidas de la narrativa, la ensayística y la poesía latinoamericana. Esta revista publicó textos en todos los géneros, considerando el testimonio, la crónica y el ensayo, además de reseñas de libros, editoriales, documentos, informaciones, citas, correspondencias e ilustraciones. Los colaboradores permiten observar el tipo de cartografía que recrea y configura esta revista.

Entre los chilenos se encuentran: Alfonso Alcalde, Fernando Alegría, Salvador Allende (“Últimas palabras”, documento, n° 4, 1977, p. 2), Guillermo Araya, Efraín Barquero, Soledad Bianchi, Roberto Bolaño (quien publica su poema “Bienvenida”, n° 8, 1978, p. 17), Armando Cassícoli, Carlos Cerda con el cuento “Melodrama” (n° 10, 1979, p. 9), Jaime Concha, Poli Délano, Luis Domínguez, Juan Armando Epple; cita de José Santos González Vera, poemas de Óscar Hahn, Vicente Huidobro, un poema de Víctor Jara, Pedro Lastra, Hernán Lavín Cerda, Patricio Manns, poemas de Germán Marín, poemas de Gonzalo Millán, Gabriela Mistral, poemas y ensayo de Naín Nómez (“Especialistas en literatura y lingüística”, n° 7, 1978, p. 25, o, “El único pájaro sin alas”, n° 5, 1978, p. 23-26). Y contribuciones de Ana Pizarro, Gonzalo Rojas, Grínor Rojo, Bernardo Subercaseaux, J. Leandro Urbina, Miguel Vicuña. El espíritu de vínculo y relaciones entre revistas publicadas en el exilio —celebrando por ejemplo los ocho años de publicación de *Trilce* en el exilio— muestra las superposiciones y variaciones en la construcción de discursos sobre la dictadura, y los espacios intelectuales, que aparecían aún precarios, en las nuevas condiciones, y contradicciones, de una cultura nacional internacionalizada bajo los nuevos parámetros económico-culturales. En el número diez, abril, primavera de 1979, un comentario de Bernardo Subercaseaux a la revista *La Bicicleta*, señala:

Aparecida en los últimos meses del año recién pasado, la revista bimestral *La Bicicleta* se viene a sumar a una serie de grupos artísticos (Unión de Jóvenes Escritores, Taller 666, Agrupación Nuestro Canto, Sello Alerce, Agrupación Cultural Universitaria, Grupo Cámara Chile, Taller de Arte Contemporáneo) que durante 1978 batallaron por resistir el “apagón cultural” y abrir –en medio de una atmósfera sofocante– un espacio para la expresión y el discernimiento (*Literatura Chilena en el Exilio*, nº 10, Abril 1979, p. 34).

La Bicicleta rearticula el discurso de recepción de la cultura actual en el exilio, y la doble condición de este,

[p]ara los chilenos que estamos en el exterior la revista, sin embargo, es mucho más que la suma o el simple recuento de lo que trae; es sobre todo un mensaje subyacente, un recado que corre a través de actividades inesperadas, nombres que uno jamás había escuchado, noticias de festivales solidarios en Renca y Lo Barnechea, informaciones acerca del 11 segundo Festival del Cantar Universitario (con el lema de “La Universidad canta para la vida y para la paz”), de talleres y lecturas en poblaciones o en la Peña Javiera Carrera, de avisos sobre la Semana “Por la cultura y por la paz” en el Parque Forestal, un mensaje que se patentiza en la actitud de jóvenes que eludiendo el coqueteo de la amargura y la desesperanza deciden mirar hacia adelante y organizarse en torno a una publicación como *La Bicicleta* (*Literatura Chilena en el Exilio*, nº 10, Abril 1979, p. 35).

Representativa fue la revista *Araucaria de Chile* que, desde el punto de vista simbólico, reelabora imaginarios políticos vinculados a la nación. Las imágenes de la bandera chilena, modificada en el juego de sentidos patrios, sin estrella, o con una cruz suástica, del mismo modo que la araucaria, revisten confusos, dobles sentidos que los signos adoptaron en este periodo, como símbolo de lo propio originario y sus connotaciones nacionalistas. En el número nueve de 1980, es posible encontrar colaboraciones de Fernando Moreno, Soledad Bianchi, textos de Federico Schopf, como el notable “Fuera de lugar” (nº 9, 1980, 145-154) –una poética de la experiencia del exilio y la escritura–, o de Antonio Skármeta, poemas de Hernán Castellano Girón, Eugeni Evtushenko, Óscar Hahn, Omar Lara, Armando Uribe, Enrique Valdés, un relato de Carlos Cerda: “La sombra del árbol” (nº 9, 1980, 188-192), un testimonio de Eugenia Neves: “Vivir en París. Testimonios de un exilio” (nº 9, 1980, 157-170). La revista dirigida por Volodia Teitelboim y con Carlos Orellana como secretario de redacción representa el ala del intelectual diaspórico comprometido con una redefinición crítica de lo nacional, la revista configura un núcleo de espacios para el desarrollo del género testimonial con importante arraigo y con textos

de significación desde el punto de vista de una historia intelectual del periodo: “Baja el telón negro sobre la escena, a ratos iluminada por los autos de fe, por el fuego de las proscripciones; a ratos oscurecido por el humo evanescente de los desaparecidos y punteada por el grito de los torturados” (*Araucaria de Chile*, n° 1, 1978, 5).

Es, paradójicamente, una muestra fehaciente del presente vivido por la literatura chilena en el exilio, el tipo de texto y los discursos político-críticos en la reformulación de postulados socialistas y el lugar que en la nueva cultura en construcción podían ocupar las doctrinas del comunismo. En este sentido, es representativa del modelo de letras y compromiso político en las estrategias que las letras desarrollan durante esta década, en la lectura de lo contingente. De tal modo, desde el punto de vista discursivo, el testimonio, en cuanto género literario, y en cuanto tipología del discurso adviene (se constituye en) una estrategia de legitimación para procesos de culturalización complejos.

Lar representa el caso de la revista que muestra los diversos itinerarios de los intelectuales del exilio, aparecida en Madrid, luego en Concepción. Los números cuatro y cinco son un registro del Encuentro de escritores chilenos en Rotterdam, y constituyen un material único de registro de la experiencia de los escritores chilenos en el exilio. Originada como una continuación de *Trilce*, es una revista que adopta vida propia y que, a diferencia de esta última en su origen y espíritu lárlico, *Lar* se convierte en un paradigma de la experiencia literaria en el exilio y de la necesidad del lugar de origen que experimenta esta generación poética. Para Juan Armando Epple,

Omar Lara buscó reflotar, en el exilio, la revista *Trilce*. Pero luego de tres números de intermitente y frustrante gestión, optó por aceptar la necesaria despedida a un proyecto en verdad anclado en otras aguas. La publicación que reemplazó a *Trilce*, y que lleva ya doce números, nació signada por la tentación del regreso a una casa que aún no termina de fundarse. Porque los tinglados ideales de *Lar* no son los del espacio lárlico, como podría sugerir el acrónimo, sino los de cierta convicción latinoamericana que puso en tensión, una vez más, la contrastante y diversificada experiencia del exilio (*Literatura Chilena en el Exilio*, n° 9, 1979, 10).

En el contexto hispanoamericano las revistas *Eco* de Bogotá, *Marcha* del Uruguay y *Punto de Vista* de Buenos Aires, son los correlatos de las publicaciones literarias enfrentadas al cambio histórico, a los nuevos temas y formatos, a la configuración de figuras intelectuales como voces críticas represen-

tativas de la nueva cultura, que asume y enfrenta la transformación acelerada de los contextos. Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo en *Punto de Vista*, G. Cobo Borda en *Eco*, representan la tensión cultural de definición de lo propio y lo foráneo en la década del setenta. Así como el caso de *Hispanamérica*, dirigida por Saúl Sosnowski, cuyo primer número data de 1972 y reflexiona sobre la problemática de la escritura latinoamericana desde y fuera de Latinoamérica. Las tres son publicaciones fundacionales de la idea de práctica crítica y motor del arte como correlato de este, en una construcción en palimpsesto, desde, por lo menos, tres aspectos: desde el pasado reciente como presencia histórica de imaginarios críticos, desde el presente que busca ser “nuevo” y fundacional para escapar de las violencias materiales, sistémicas y psíquicas del orden histórico y, finalmente, desde el sistema literario, en cuanto sistema crítico que propone y construye, como hemos visto, desde los formatos, desde las nociones de aparatos y escritura.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, Leonor. 2010. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 1999 [1957]. *Mitologías*. Traducido por Héctor Schmucler. Madrid: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter. 2002 [1980]. *Ensayos. Tomo VI*. Traducido por J. F. Yvars y Vicente Jarque. Madrid: Editora Nacional.
- Bürger, Peter. 1997 [1974]. *Teoría de la vanguardia*. Traducido por Jorge García. Barcelona: Península.
- Cauquelin, Anne. 2012. *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Déotte, Jean-Louis. 2012. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Eltit, Diamela. 1989. *El padre mío*. Santiago de Chile: Francisco Zegers.
- García, Pilar. 2012. “La institución literaria sin literatura: *El Semanario de Santiago, El Crepúsculo y La Revista de Santiago*”. *Mapocho* 71: 157-184.
- Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Paidós.
- Habermas, Jürgen. 2011 [1962]. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Traducido por Antonio Doménech. Barcelona: Gustavo Gili.
- Krauss, Rosalind. 1997. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- Lizama, Patricio. 2010. *Cartas a Guni Pirque*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Longoni, Ana. 2008. *El siluetazo*. Buenos Aires: Hidalgo.

- Macherey, Pierre. 1974 [1966]. *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Richard, Nelly. 2000. *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Sarlo, Beatriz. 2006. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Schelling, Friedrich. 2004 [1807]. *El "Discurso de la Academia". Sobre la relación entre las Artes Plásticas y la Naturaleza*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Schopf, Federico. 1999 [1986]. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Santiago de Chile: LOM.
- Schwartz, Jorge. 2006 [1991]. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sosnowski, Saúl. 1999. *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza.
- Subercaseaux, Bernardo. 2000. *Genealogía de la vanguardia en Chile. La década del centenario*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Valdés, Adriana. 1996. *Composición de lugar: escritos sobre cultura*. Santiago de Chile: Universitaria.

Hemerografía

- Araucaria de Chile*. 48 números, 1978-1989. París, Madrid. Forma Ediciones. Dirigida por Volodia Teitelboim.
- Eco. Revista de la Cultura de Occidente*. 272 números, 1960-1984. Colombia, Bogotá. Librería y Galería Buchholz. Directores Else Goerner, Hernando Valencia Goelkel, José María Castellet, Nicolás Suescún, Ernesto Volkening, Juan Gustavo Cobo Borda.
- Hispanérica*. 1972-. Ediciones Hispanérica. Dirigida por Saúl Sosnowski
- La Bicicleta. Revista Chilena de la Actividad Artística*. 75 números, 1978-1987, último número 1990.
- Lar*. Madrid-Concepción. 1981-1989. Director Omar Lara.
- Literatura Chilena en el Exilio*. 13 números, 1977-1980. Ediciones de La Frontera, Los Ángeles, California. Director Fernando Alegría.
- Literatura y Libros de La Época*. 1989-1997. Santiago de Chile: Imprenta PEND. Director Mariano Aguirre.
- Marcha*. 1939-1974. Montevideo, Talleres Gráficos 33. Director Carlos Quijano.
- Cuadernos de Marcha* [texto impreso]. Montevideo: Talleres Gráficos 33, 1967.
- Punto de Vista*. 90 números, 1978-2008. Talleres Gráficos Litodar, Buenos Aires. Directores Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Ricardo Piglia, Elías Semán.
- Trilce*. 16 números, 1964-1973. Valdivia, Chile. 4 números. 1982- Madrid, España. 1997- Concepción, Chile. Director Omar Lara.