

UNA ESTÉTICA DE LOS RESIDUOS:
NELLY RICHARD Y LA CRÍTICA CULTURAL EN CHILE

Ana Del Sarto
Ohio State University
del-sarto.1@osu.edu

Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición) (1998) está estructurado en cinco secciones. En cada una de ellas se analizan “ciertas trazas residuales” que “complican [el] abreviado trámite de la comunicación” (14), a saber: 1) la memoria (recuerdo-olvido); 2) lo popular y lo urbano (la poética testimonial de *El padre mío* de Diamela Eltit, la colección de retratos fotográficos editada por Dittborn y los usos de la ropa usada); 3) los bordes académicos *versus* los saberes cruzados (estudios culturales-crítica cultural); 4) tres polémicas o debates públicos en torno a géneros y travestismos (la discusión en torno a “Chile Expo-Sevilla 92”, el caso Simón Bolívar y la polémica en el Senado sobre la “Cuarta Conferencia de la Mujer en Beijing”); y 5) los puntos de fuga y las líneas de escape (la fuga de cuatro militantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez de la Cárcel de Alta Seguridad y la narrativa de querer lo imposible en *El infarto del alma* de D. Eltit y P. Errázuriz). Como demuestran los ejemplos examinados en cada sección, Richard se concentra en el análisis estético y simbólico-cultural de “ciertas zonas de tensiones y conflictos del Chile de la transición democrática” (11). Quisiera analizar en este trabajo

Richard, Nelly (1998)
Residuos y metáforas
(*Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*). Santiago:
Cuarto Propio.

Recepción: 21 de enero de 2007
Aceptación: 5 de marzo de 2007

la delimitación de dichas zonas conflictivas, ya que Richard elabora su discurso crítico articulando tres ejes o “líneas de fuerza”: la estética, la cultura y la política. Dentro de cada una de ellas, se rescatan ciertos residuos (los cuales inherentemente tienen una función subversiva en el presente) y ciertas metáforas (producto de la estetización de dichos residuos). Tanto los residuos como las metáforas son dispositivos simbólico-discursivos (culturales y estéticos) con los cuales Richard pretende interceptar el proceso de comunicación supuestamente transparente para así tensionar aún más intensamente dichas zonas.

Al analizar los efectos de este trabajo estético en ciertos residuos, la pregunta de rigor es *¿de qué conflictos o tensiones pretende hablarnos Richard? ¿Se trata de tensiones y conflictos culturales, políticos, estéticos, socio-históricos, económicos? Y, si todas y cada una de estas dimensiones aparecieran entremezcladas, ¿serían concebidas —o concebibles— como tensiones y conflictos de existencia meramente discursiva? ¿En qué sentido es relevante la naturaleza de los mismos para el proyecto de la crítica cultural? Quisiera responder a estos interrogantes de una manera oblicua, a través del análisis entrecruzado de dos aspectos: la construcción de las zonas de tensión y conflicto a partir de la interposición de las tres “líneas de fuerza —y de deseo—” (11); y la teorización del concepto de residuo como hipótesis crítica. En los apartados siguientes analizaré concretamente la estetización de la memoria (o la metaforización de los residuos) y los efectos de la intensificación de los deseos en lo político (residualización de la metáfora), con el propósito de ver cómo a través de esas líneas de fuerza, de los residuos sedimentados en ellas y de las metáforas construidas para nombrarlos, Richard propone un arte de la fuga que pueda evadir el diseño hegemónico de la comunicación y de la transparencia.*

Veamos primero, entonces, cómo Richard construye discursivamente cada una de las líneas de fuerza. Al decir “*la* estética, *la* cultura y *la* política”, Richard construye estos ámbitos como campos de significancia —es decir, que aún cuando están inscriptos en lo simbólico, según la teoría de Julia Kristeva, incuban la posibilidad de ser revertidos por la potencialidad disruptora de la imaginación—, pero cuidándose de no reificarlos, postulando dinámicas y antagonismos internos imposibles de ser clausurados. En otras palabras, aún cuando Richard no construye estos ámbitos desde *lo* estético, *lo* cultural y *lo* político, lo cual para un lector no erudito habría denotado la negatividad ma-

terial de los conflictos sociales, al seguir la lógica desarrollada por la teoría de Kristeva, estos campos estarían desde siempre cargados de una conflictiva heterogeneidad que los convertiría en espacios móviles, mutantes, fugaces y nómades.

Estas líneas de fuerza, para Richard, no pertenecen a “series aisladas” ni a “regiones separadas que el ir y venir de una cierta reflexión crítica podría eventualmente juntar”, sino que refieren específicamente a “la intercalación de estos *planos discursivos* en el interior de una misma mirada que los coloca en incesante juego de mutuas atracciones y refracciones” (12; el subrayado es mío). Es decir, operan estrictamente como planos discursivos. Es por ello que para la crítica cultural, las únicas respuestas posibles a la conflictividad social se originan en puntos de fuga (Deleuze y Guattari *dixit*), una constante en el pensamiento de Richard. Vale recordar que, paradójicamente, ya desde *La insubordinación de los signos* se criticaba a los sociólogos renovadores chilenos por ejercer un “puesto de dominancia *tirando líneas* [de fuerzas] para describir y explicar la serie de procesos vividos bajo dictadura” (78), mientras la escena de avanzada¹ creaba puntos de fuga.

Ahora bien, ¿cómo define Richard estas líneas de fuerza? Por *estética*, entiende “los gestos y las marcas que atraviesan las prácticas significantes con su *voluntad de forma*: su deseo de incisión y modelaje expresivos” (11; subrayado original). Es decir, habla de “formas y materias que cobran todo su realce expresivo al trabajar con las ambigüedades, las indefiniciones y las paradojas que mantienen el sentido y la identidad en suspenso, deslizantes e inacabados” (RM 23). Por *cultura*, a su vez, entiende “las figuraciones simbólicas en cuyo teatro las prácticas sociales y sus sujetos van desplegando variantes interpretativas que abren lo real a deslizamientos plurales” (12). Es decir, se refiere a “las transfiguraciones simbólicas con las que lo real social teatraliza sus enigmas y conflictos de representación” (23). Por *política*, por último, entiende “las codificaciones de poder, de las luchas y de los antagonismos en torno a la definición (violenta o contractual) de lo social” (12). Es decir, potencia “el coeficiente minoritario de ciertos desvíos o quiebres de significación virtualmente capaces de hacer saltar el calce satisfecho mediante el cual la realidad se reconcilia permanentemente consigo misma al precio de tener que borrar de su superficie la inadecuación y el desacierto, el malestar, como sospechosas marcas de un desliz que cae fuera del equilibrio de la conformidad” (23).

Dentro de estas zonas de tensiones y conflictos voluntariamente postergadas en el Chile de la post-dictadura, Richard quiere realzar la ambigüedad referencial que los investigadores sociales pretenden ignorar por no encajar en sus marcos interpretativos. Para ello, hace un zigzag entre fragmentos, detalles, desechos de las grandes narrativas propuestas desde la Transición (modernización, consenso, mercado, pluralismo, etc.), para desde allí hacer de “lo menor su forma de ser, su manera de decir” (12). En una palabra, la crítica cultural reproduce la estrategia de automarginación practicada por la escena de avanzada: instalarse en los bordes interiores del sistema, pero fuera de los pactos hegemónicos, para lanzar desde allí una guerrilla anarquizante y desconstruccionista contra el sentido institucionalizado. Casi una década después, Richard vuelve a recordarnos que, durante los años de la Transición, llamaban “‘crítica cultural’ a un modelo de escritura teórica informal, desensamblada, que se sentía atraída por la vagancia de conceptos sin ataduras de género ni estrictas filiaciones disciplinarias, y que transitaba por las zonas de emergencia de prácticas artísticas y literarias igualmente riesgosas, fuera de las vigiladas fronteras del saber académico” (2007a: 2). Es por eso que según Richard,

Para hacer valer el beneficio teórico de su furtivo detalle, lo menor y lo desviado necesitan del *pequeño tajo* practicado por el análisis cultural *en la superficie de los enunciados* que, sólo así, logran dejar entrever —oblicuamente— su revés: las urdimbres semiocultas formadas por lo que no recibe una definición precisa, una explicación segura, una clasificación estable. (1998: 12; el énfasis es mío)

Es decir, a Richard le interesa hacer incisiones en “la superficie de los enunciados” para “sacar a relucir fragmentos sueltos y dispares de experiencias en tránsito” (1998: 12), que a través de los artificios del sentido, los juegos con los signos, las manipulaciones retóricas, las mediaciones figurativas, intensifican dichas experiencias al desencajarlas de la lógica dominante y al obligarlas a reflexionar sobre el desmantelamiento que estarían produciendo. El dispositivo de subversión, para Richard, es el “juego de formas y estratificaciones de lenguajes entre los cuales se desliza lo inconcluso, lo fluctuante” (14). En consecuencia, lo estético permite intervenir el paisaje social, cultural y político (actualmente aplanado por la lógica dominante de la transparencia) y cons-

truir una mirada crítica: esa es precisamente “la dislocación estética y la mirada política [que propone] la crítica cultural” (23). Su objetivo es revelar lo transparente, lo completamente naturalizado por el sentido común como un artificio más de los lenguajes y, a través de mayores torsiones y giros retóricos, opacar los referentes hasta multiplicar sus significados. Esa es la consigna de las estéticas de la oblicuidad.

Según Richard, casi todas las zonas de tensiones y conflictos analizadas en *Residuos* y *metáforas* son zonas residuales, ya que señalan: “inestables formaciones de depósitos y sedimentaciones simbólico-culturales”; entrecruzamientos de “significaciones trizadas que tienden a ser omitidas por la razón social”; “fragmentos de discursos juzgados insustanciales”; “detalles (formas, estilos) considerados superfluos y derivativos”; “formulaciones intermedias que convierten lo tenue y lo flotante en sus claves predilectas de exploración cultural”; “símbolos y metáforas cuyas ambigüedades referenciales levantan la sospecha de las serias lógicas del fundamento” (11). De este modo, “lo residual —como hipótesis crítica—” es una herramienta estratégica que:

connota el modo en que lo secundario y lo no-integrado son capaces de desplazar la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales, para *cuestionar sus jerarquías discursivas* desde posiciones laterales y descentramientos híbridos (11; el énfasis es mío)

Quisiera analizar brevemente el carácter inherentemente subversivo de dichos residuos, en la medida que “desplaza[n] la fuerza de significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales”². En un principio podría pensarse que la crítica cultural estaría proponiendo un tipo de redención estética semejante a la propuesta por Walter Benjamin. Sin embargo, la redención propuesta por la crítica cultural tiene como objetivo cuestionar las jerarquías discursivas y desmontar las ideologías. Primero, no importa todo aquello que se siga apilando como desecho (material) a los pies del ángel de la historia; la consigna es desconstruir los discursos para abrir camino a una posible redención. Segundo, ¿quiénes serían los redimidos? ¿Los lectores sometidos a la “ética del sufrimiento”?³ ¿Qué lectores aceptarían dicho sometimiento? ¿Cuáles serían sus beneficios? ¿De qué serviría recuperar

residuos? Tercero, ¿qué ideologías desmontar? ¿La del régimen de la Transición, la de las izquierdas tradicionales? ¿Por qué no desmontar, a la vez, el discurso desconstructivista de la crítica cultural misma? Lo residual tiene en la crítica cultural el mismo *status* que lo marginal tenía en la escena de avanzada, con el añadido de que ahora lo residual sólo es recuperable *discursivamente* a partir de operaciones de lectura con las cuales se presupone intervenir en los procesos de significación. ¿Cuáles son, entonces, los residuos conceptuales recuperados por la teoría de Richard? O, dicho de otro modo, ¿cómo construye conceptual y/o categorialmente la crítica cultural lo residual? ¿Qué ejemplos concretos nos proporciona?

Dos intelectuales que han trabajado lo residual y cuya sombra está presente, como residuo o sedimento, en los textos de Richard, son Walter Benjamin y Raymond Williams. Para ambos, lo residual nunca puede ser analizado aisladamente y *per se*, puesto que se origina y cobra existencia en relación a otros referentes. Para Benjamin, lo residual está relacionado a los fósiles (huellas), a los fetiches (fantasmagoría), a las imágenes-deseos (símbolos) y a las ruinas (alegorías)⁴. Todos y/o cada uno de ellos separadamente, pueden ser despertados dialécticamente en un instante para intempestivamente intervenir el presente: “es el salto del tigre al pasado. Este salto, sin embargo, tiene lugar en un ámbito donde la clase dominante establece los mandatos. El mismo salto al aire libre de la historia constituye la dialéctica” (1968: 261)⁵. La garra del tigre nunca podría hacer una incisión en el vacío; al contrario, desgarrar la imagen histórica para recuperarla brevemente en el presente y, así, iluminarlo. Para Williams, lo residual siempre guarda relación con lo dominante, lo emergente y lo arcaico. Lo residual y lo arcaico provienen del pasado, pero tienen, sin embargo, muy distinta índole. Aunque ambos provienen de y refieren al pasado, lo arcaico, considerado abstractamente, “es enteramente reconocido como un elemento del pasado, para ser observado, examinado, o aún en ciertas ocasiones para ser concientemente ‘revivido’” (1977: 122); lo residual, en cambio, “por definición, ha sido efectivamente conformado en el pasado, pero todavía está activo en el proceso cultural, no solamente y a menudo no del todo concebido como un elemento del pasado, sino como un elemento efectivo del presente” (1977: 122). Y así, Williams concluye: “ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, no obstante son

vivididos y practicados desde lo residual —tanto cultural como social— de alguna institución o formación social y cultural previas” (122). Lo residual, entonces, adquiere sentido en relación con lo dominante, lo emergente y lo arcaico; pues aislado de todo contexto, carecería de sentido.

En el mismo discurso de Richard es posible observar diversos residuos, como la metodología teórico-crítica del psicoanálisis kristeviano y de la deconstrucción francesa, así como ciertas premisas epistemológicas del discurso sociológico. Se trata de huellas, cicatrices o costras sedimentadas en distintas capas del discurso de la crítica cultural, que al encontrarse en un contexto diferente, cumplen otra función. No obstante las aclaraciones conceptuales de Benjamin y Williams, la noción de residuo es reconceptualizada por Richard a partir de la estética, dando como resultado algo muy distinto a la concepción de lo residual propuestas por aquéllos. Los residuos, para Richard, son “fragmentos de discursos”, “detalles superfluos y derivativos”, “formulaciones intermedias”, “símbolos y metáforas ambiguas” (11); son retazos, en fin, desechos y/o indicios⁶, recuperables por el hecho de ser dejados de lado por otras lógicas, lo cual no prueba, aun cuando Richard insista en ello, que lleguen a ser “formaciones de depósitos y sedimentaciones simbólico-culturales” (11). Ella explica:

Al decir ‘el Chile de la Transición’, el subtítulo de este libro designa tanto el paisaje social y cultural sobre el cual se recorta su análisis como la zona de problemas teóricos a la que se enfrenta cualquier texto ‘referido a’ un contexto de actualidad: ¿cómo trabajar una referencia explícita al ‘Chile de la Transición’ (y ¿cómo renunciar a ella si buscamos intervenir críticamente en las redes de enunciación y discursos del presente?) sin tener que subordinar la voz a su composición de lugar, a sus simetrías de planos, a sus ordenamientos de series? (1998: 13)

Para evitar enredarse en la malla ideológica del imaginario hegemónico (lo simbólico) y preservar su distanciamiento crítico respecto al contexto sociopolítico, Richard reivindica residuos discursivos, despojados de su contexto histórico, político y social. En su afán por eludir las trampas del contexto e intervenir críticamente en la actualidad, descontextualiza los significantes, produciendo enunciados puramente flotantes, desvinculados de todo referente,

de modo tal que no sólo se pierde el objeto, sino que se termina borrando el sujeto de la enunciación, lo que termina produciendo un efecto despolitizante y una posible reversión de su propia estrategia. Como explica Moulian: “*la crítica es un arma de la política y no una sección de la estética*. La función de la crítica es la difusión de una subjetividad, la instalación de un sentido común renovado” (1998: 72; el subrayado es mío). A mi entender, el problema más importante que presenta la crítica cultural es precisamente su concepción de la crítica, fundada en la premisa de que para poder criticar algo es necesario, primero, descontextualizarlo y, luego, someterlo a una reformulación estética. Indudablemente, es imposible desconstruir ningún contexto si le es amputado el objeto de la crítica. Pero además, me parece imposible poder eludir todo contexto, pues aunque se pueden aislar ciertos aspectos de una experiencia, de un acontecimiento, de un gesto, de una marca, de una huella, siempre terminaremos asignándoles un nuevo contexto, un espacio en y desde el cual adquieren sentido. En relación con esto último, creo que toda crítica, para ser verdaderamente eficaz, debe empezar por desconstruir las trampas tejidas por el contexto mismo, para así poder, luego, intervenir en él. En una palabra, y para terminar con esta reflexión, el objetivo de Richard se sintetiza de la siguiente manera:

Trasladar lo residual *desde la sociología de la marginalidad hacia el nuevo registro simbólico-metafórico* de un desbordamiento de las formas que libera una pluralidad de materias expresivas y flujos analógicos (90; el énfasis es mío)

[...] ejercer un desplazamiento significativo que fuera capaz de cambiar los *nombres del poder* (el dictador y sus otras encarnaciones) por el *poder de jugar con los nombres* (91; énfasis en el original)

Pero como ya he dicho, esta traslación de lo residual desde la sociología a la estética (a través de su metaforización), responde a la misma estrategia discursiva adoptada por Richard y la avanzada frente a las ciencias sociales durante los ochenta: mientras los sociólogos “interpretaban el sentido” o “nombraban el poder”, los artistas e intelectuales críticos “experimentaban con el sentido” o “jugaban con los nombres del poder”⁷. Richard le otorga poder crítico a esta experimentación con el sentido, más allá de los efectos

políticos que esta experimentación efectivamente pueda tener. No obstante, Richard afirma que la experimentación puede evitar caer en las redes de los discursos interpretativos. Quizás en la práctica estética ello sea posible, pero el problema surge cuando se postula, con carácter de apotegma, que toda práctica estética experimentalista tiene siempre, por definición, un efecto político subversivo. Que es, en una palabra, transgresora por antonomasia.

Vuelo de metáforas: dialéctica entre el recuerdo y el olvido

Las grandes rupturas, las grandes oposiciones, siempre son negociables; pero la pequeña fisura, las rupturas imperceptibles que vienen del sur, esas no. Decimos “sur” sin concederle mucha importancia. Cada uno tiene su sur, y poco importa donde esté situado, es decir, cada uno tiene su línea de caída o de fuga. Las naciones, las clases, los sexos también tienen su sur. (Deleuze citado en *Residuos y metáforas* 218)

Sentirnos atrapados en islas brumosas del sur; sentirnos atrapados en laberintos saturados de luces y espejos trizados; sentirnos atrapados en nuestros propios sures. Hilachas que entrecruzan nuestros itinerarios entre islas y laberintos; hilas que recubren nuestras heridas y no las dejan supurar libremente. Caminar a tientas pisando fango, húmedo y frío, resbaladizo; deslizarnos lentamente mientras nuestros cuerpos son parcialmente reflejados por los haces de luz que devuelven las astillas. No sabemos si en algún momento podremos despojarnos de la bruma y de las hilas que nos envuelven. El frío de la bruma nos paraliza, el tibio calor de las hilas nos protege. ¿Encontraremos espejos menos astillados o tendremos que seguir astillándolos? Cómo recuperarnos de aquel primer golpe, si a cada paso que damos puede sobrevenir una caída: el encierro, la tortura, las llagas, las contusiones, las infecciones y los traumatismos, las detenciones, los desaparecidos. El golpe, dice Diamela Eltit, “implica de una u otra manera la reedición de ese primer tiempo, una regresión hacia las pulsiones primeras, hacia los primeros miedos, hasta retroceder a los momentos en que se desatan las incontenibles iras iniciales” (1998: 28). Por ello, Richard y su crítica cultural proponen, paradójicamente, evocar una y mil veces la práctica de nuestras memorias y la expresión de sus tormentos: “‘practicar’ la memoria implica disponer de los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la densidad simbólica de los relatos;

expresar sus tormentos supone recurrir a figuras de lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovibles para que entren en relación solidaria con la desatadura emocional del recuerdo” (1998: 31). La mediación teórica y poética (búsqueda de la emancipación adorniana) nos permitirá despertar del aletargado sueño melancólico (el encuentro intempestivo con la distracción benjaminiana). Es en un proceso dialéctico entre los instrumentos conceptuales e interpretativos y la expresión de los tormentos que el instante benjaminiano se enciende (a través de la acción de la garra del tigre) para iluminar los síntomas de la crisis y, así, poder sobreponerse al duelo (doble pérdida: del objeto y del sujeto)⁸. Según Richard, en el paisaje actual postdictatorial se transita

Del enmudecimiento a la sobreexcitación; del padecimiento atónito a la simulación hablantina, las respuestas —conscientes o inconscientes— al recuerdo de la tragedia hablan de la *problematicidad de la memoria histórica* en tiempos de postdictadura: una memoria tironeada entre la petrificación nostálgica del ayer en la repetición de lo mismo y la coreografía publicitaria de lo nuevo que se agota en las variaciones fútiles de la serie-mercado. (1998: 37; el énfasis es mío)

Para Richard, el “modelo consensual de la ‘democracia de los acuerdos’”⁹, “al pretender forzar la unanimidad de voces”, limitó varios desbordes que problematizaban la memoria histórica: “desbordes de nombres [...], de cuerpos y de experiencias [...], de memorias” (1998: 27). Es decir, el consenso (una de las varias técnicas del olvido implementadas) se convirtió en una “ideología desideologizante” que, “a través de un pluralismo institucional, [...] obligó a la diversidad a ser ‘no-contradicción’” (28). Este consenso, arrasante para Richard, no sólo aplanó las superficies indiferenciando los contrastes, los excesos, los extremos, las confrontaciones, sino que también “excluyó del protocolo de su firma la memoria de la disputa entre las razones y las pasiones que habían luchado en el interior del proceso de elaboración de su pacto discursivo” (28). Por ello, Richard evoca la tonalidad afectiva de este momento presente (la postdictadura) para contraponerla a la “sedimentada indiferencia que construye la borradora mediática”. En efecto, su estrategia es “re-significar la cita histórica de la violencia (fragmentos, residuos: narraciones escin-

didias)" (1998: 15) sin conjurar "el fantasma de las múltiples roturas y dislocaciones de signos producidas durante la dictadura" (28).

Permítaseme entonces, un pequeño desvío antes de entrar en el análisis de la memoria como ejemplo concreto de la hipótesis crítica de lo residual. Para Richard, el consenso (conjuntamente con los procesos de modernización, la implementación de la economía de mercado, la tábula rasa de la cultura mediática) pergeñado y, luego, oficializado por la Concertación (régimen de la Transición en 1989) es un diseño tan efectivo que sólo los "fragmentos que carecen de una traducción formal en la lengua comunicativa [...] y que permanecerían a la deriva" (12-13) conformarían las únicas pequeñas fisuras, opacos pliegues, "urdimbres semiocultas", nebulosas figuras que la crítica cultural se propone rescatar. En ningún momento percibe Richard el "consenso (la modernización, el mercado, el pluralismo, etc.)" (50) como un proceso conflictivo, es decir, como magma de significantes negociables, disputables, reversibles, a partir de prácticas sociales, culturales, políticas (solamente la estética por quedar supuestamente fuera del consenso, ofrecería dicha posibilidad). Para Richard, siguiendo a Moulian, la Concertación es producida mediante un blanqueo de la memoria, sin tomar en cuenta que todo consenso se construye sobre la instalación de un olvido cómplice necesariamente imbricado a la existencia pertinaz de ciertas memorias. Dicho en otros términos, la cultura consensual del régimen de la transición, para Richard, no es hegemónica, sino dominante, en la medida en que el consenso, no se basaría, según ella, en la negociación del conflicto, sino por el contrario, en la imposición de la aquiescencia. ¿Herencias y/o residuos sedimentados a partir de la cultura del terror promovida durante la dictadura o estrategia de supervivencia? ¿Por qué, para la crítica cultural, el consenso no es aceptado como producto de una hegemonía, sino como una dominación (continuidad de la dictadura) por otros medios? Una vez más, se reproduce el mismo procedimiento postulado anteriormente por Richard: si se acepta que la Transición es un régimen hegemónico hay que admitir formar parte del mismo, aunque en posición subalterna o, por el contrario, adoptar una postura contra-hegemónica. Pero esto último implicaría aceptar las reglas del juego impuestas por la hegemonía. Nuevamente, Richard y la crítica cultural no están dispuestos ni a aceptar la hegemonía del régimen, ni a elaborar un discurso contra-hegemónico, ya que ello implicaría intervenir directamente en la polí-

tica dejando de lado lo estético y perdiendo los beneficios de permanecer en los márgenes.

¿Qué es la memoria para Richard, qué contenidos conforman la memoria histórica que Richard quisiera ver irrumpir en la superficie aplanada de los tiempos post-dictatoriales? ¿Qué tipo de memoria pretende recuperar detrás de los olvidos cómplices producidos por el consenso? ¿Cómo se relacionan recuerdo y olvido para constituir estas memorias que la crítica cultural quiere rescatar políticamente para instalarlas en el centro del debate actual?

La memoria es un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones. La memoria remece al dato estático del pasado con nuevas significaciones sin clausurar que ponen su recuerdo a trabajar, llevando comienzos y finales a reescribir nuevas hipótesis y conjeturas para desmontar con ellas el cierre explicativo de las totalidades demasiado seguras de sí mismas. (29)

Según Moulian, “el consenso es la etapa superior del olvido” (mecanismo del blanqueo en el Chile de la Transición; 1997: 37), sentencia con la cual Richard está completamente de acuerdo (1998: 30). No obstante, sabemos por legado nietzscheano que “el olvido también es un modo de recordar” (Nietzsche, 1956), es decir, el olvido, impuesto o inducido, puede además ser un acto voluntario. Por lo tanto, los olvidos siempre se definirán por los recuerdos que borran. En este sentido, el par recuerdo-olvido siempre se construye en relación a la(s) memoria(s) a la(s) que se articulan. En “Rockeros y grafiteros: la construcción al sesgo de una antimemoria”¹⁰, Trigo analiza la dialéctica recuerdo-olvido en ciertas subculturas con reminiscencias postmodernas, en las cuales “el olvido no es estrictamente ausencia y lo recordado presencia”. Trigo argumenta que “si la memoria histórico-pedagógica se basa en la amnesia de su génesis histórica, el olvido creativo pone en funcionamiento una memoria proactiva que suprime la monumentalidad de la Historia en la práctica cotidiana de las memorias cultural-performativas” (1997: 174). El olvido creativo es el itinerario de constitución de la memoria crítica propuesta por Nietzsche: “memoria destructiva que, al recuperar las huellas

de lo diferente en la trama del discurso, al revelar la reminiscencia como representación, restablece la historicidad al interior de la historia, es decir, la memoria como *locus* de la alteridad” (1997: 175).

Esta memoria crítica (social-cultural-performativa) como *locus* de la alteridad es la que debería ser rescatada por la crítica cultural. No obstante, Richard propone, “frente a las desvinculaciones entre pasado y presente”, reactivar solamente “la proliferación de relatos capaces de multiplicar las tramas de narratividad que pongan en marcha adelantamientos y retrospecciones para *llevar la temporalidad de la historia a devolverse sobre sí misma* [...] haciendo saltar así la imagen mentirosa de un ‘hoy’ desligado de todo antecedente y cálculo oficiales” (1998: 39-40; el énfasis es mío). En definitiva, se propone reactivar un proceso dialéctico entre el recuerdo y el olvido; sin embargo, este proceso dialéctico, en el caso particular de Richard, es predominantemente discursivo; proceso a través del cual se enunciarían los bloqueos psíquicos y emocionales. Pero el recuerdo y el olvido (concebidos como operaciones psíquicas y culturales) no son sólo procesos discursivos, ni funcionan siquiera concomitantemente. Richard nos recuerda que “para desbloquear el recuerdo del pasado que el dolor o la culpa encriptaron en una temporalidad sellada, deben liberarse diversas interpretaciones de la historia y de la memoria capaces de asumir la conflictividad de los relatos” (41). Richard parte de la premisa de que la Transición impone la amnesia de la memoria histórica ¿pero no sería políticamente más productivo analizar esa “etapa superior del olvido” que es el consenso efectivamente como *consensual*, es decir, elaborado también desde la productividad de la memoria cultural-performativa? ¿Hasta dónde el olvido es una imposición discursiva y desde dónde es una negociación, una aceptación y una actuación, tácita o expresa, por parte de la ciudadanía chilena, de la hegemonía triunfante? Me pregunto cómo seríamos capaces de liberar diversas interpretaciones de la historia y de la memoria sólo a partir de discursos. El olvido voluntario —individual o colectivo— es uno de los procesos psíquico-culturales más complejos, ya que no olvidamos precisamente lo que no recordamos. A veces, olvidamos lo que queremos (voluntaria y/o afectivamente) recordar y, a veces, recordamos lo que queremos olvidar. En efecto, la memoria puede poner en latencia (olvido) ciertas experiencias, pero nunca borrarlas completamente. Es por eso que se debe buscar dentro del mismo consenso de la Transición los espacios y anclajes en que los

conflictos permanecen en latencia y que sólo un pequeño haz de luz hará evidentes.

La relación entre recuerdo y olvido, para Richard, está siempre mediada tanto por el lenguaje como por el pensamiento: es decir, la memoria histórica está encriptada en discursos. En consecuencia, si para Richard el recuerdo es “el nexo entre *memoria, lenguaje y trizaduras de la representación*” (1998: 15; subrayado original), debemos buscar “lo brusco, los tormentos y las desesperaciones” e insistir con “pasión rebelde”, “en la residualidad de las trazas de la dictadura para darles espesor valorativo” (16). Ahora bien, para Richard los residuos siempre funcionan contra-hegemónicamente aun cuando cualquier fragmento (aunque no sea residuo) pueda ser considerado como tal. Es por ello que para Moulian, el método o paradigma indiciario (basado en fragmentos) que pone en práctica Richard para explorar el campo cultural, es apropiado en este caso en sus dos sentidos: por un lado, como nombre propio que describe un procedimiento metodológico, y por otro, como dispositivo de interpretación analógica, ya que el indicio/fragmento funcionaría como la memoria. Según Moulian, “el fragmento opera [en el discurso de Richard] como un indicio, una huella que conduce sino a la comprensión de una totalidad, por lo menos a la solución de un enigma” (1998: 73). En este momento, el enigma es desanudar la sintomatología de la fragmentariedad resultante no sólo del golpe, sino también del consenso impuesto y negociado por la Concertación. Pero entonces, ¿no habría que buscar quizás en dispositivos culturales más profundos? ¿Cómo podría la crítica cultural interpretar historias y memorias si su premisa fundamental es “experimentar con los sentidos” y no “interpretarlos”? ¿No se estaría siguiendo un itinerario equivocado (en la medida en que siempre se puede ser cooptado por el poder) al tratar de recuperar diversas memorias, en contraposición frontal con el olvido consensual y a favor de recuerdos de experiencias fragmentadas bajo la dictadura?

La crítica cultural, hoy día, se encuentra enfrentada tanto con los discursos científicos, los cuales en su mayoría provienen de núcleos universitarios y académicos (saberes regulares), como contra las diferentes tecnologías y/o técnicas utilizadas por el actual régimen neoliberal chileno (el consenso, “las políticas de obliteración institucional de la culpa” [1998: 43]) y por el capitalismo tardío transnacional (el mercado, los medios de comunicación y los rituales consumistas). Es por ello que, según Richard, el combate se localiza en la “me-

moria [como] el primer territorio a reconquistar” (1990: 7). ¿A qué memorias está haciendo alusión Richard? ¿Qué olvidos propone recuperar el proyecto de la crítica cultural?

Todas esas obras [las de la escena de avanzada] ilustraban la idea benjaminiana que “la continuidad de la historia es la de los opresores” mientras que “la historia de los oprimidos es una discontinuidad”: una sucesión inconclusa de fragmentos sueltos desamarrados por los cortes de sentido y que yerran sin la garantía de una conexión segura ni de un final certero. (1994: 26)

La crítica cultural, recuperando la contra-política de los espacios propuesta por la avanzada, se propone recuperar las *memorias-en-negativo*: “memorias asociadas a los registros subalternos de lo doméstico y de lo popular, de lo urbano, de lo femenino y de lo biográfico-erótico” (1994: 25), memorias que entran de “contrabando en el área de representación de la cultura superior para rebatir las jerarquías de raza, clase y sexo, que fijaban la escalera de distinciones y privilegios consagradas por el arte tradicional” (1994: 25). Desde la desconstrucción del lenguaje y desde la “técnica del suplemento estético” (1994: 29), la crítica cultural comenzará a tematizar su oposición a la Transición concertada, rebatiendo su “consigna de mirar hacia adelante (de apartar la mirada de los conflictos del pasado)” (1994: 22), pues ese mirar hacia adelante siempre implica un olvido voluntario o cómplice de ciertos pasados. En contra de esta posición clausurada del pasado, la crítica cultural fomentará el detalle de las metáforas visuales que harán explotar el tema de la memoria: “de su *acumulación-dispersión*, de su *saturación-desintegración*” (22).

En “Una épica desconstruccionista”, Thayer recordaba que “las operaciones [de Richard] recurren predominantemente, como estrategia retórica, al pasado”, recurren a una actualidad anterior que evoca “las prácticas críticas ejercidas en, con y contra la dictadura” (1994: 57). Este “recurso al ‘pasado’ forma parte de una retórica de la distancia” (*iostranenie?*), la cual permitiría experimentar un lugar otro distinto al presente postdictatorial desde el cual enfrentarlo (57). ¿Por qué confrontar el presente post-dictatorial, el presente de la Transición, con memorias (recuerdos y olvidos voluntarios) del pasado dictatorial? ¿Por qué precisamente ese pasado y no otro? ¿Por qué recuperar “la historicidad vi-

A. Del Sarto. Una estética de los residuos...
Estudios 16:31 (enero-junio 2008): 157-183

vida por la cultura [o por la sub-cultura de la escena de avanzada] durante el régimen militar”? (Richard, 1998: 35).

Precisamente, porque es en ese contexto concreto que la avanzada se involucró en una lucha de sentidos, proveyendo así lenguajes alternativos para nombrar “las culpas, tormentos y obscenidades” (1998: 51) provocados por la crisis. Es decir, la avanzada reformuló estéticamente los nexos entre arte y política a partir de espacios fragmentados, en los cuales encontró el territorio donde “grabar lo más tembloroso del recuerdo”. Por ello, hoy, la crítica cultural busca reactualizar esas “superficies de reinscripción sensible [a partir de la estética], ya que ha sido rota y descartada toda ligadura entre sensibilidad y política” (46). Richard explica:

Sólo una escena de producción de lenguajes permite tanto quebrar el silencio traumático de una no-palabra-cómplice del olvido como salvarse de la repetición maníaco obsesiva del recuerdo, dotándolo de los instrumentos reflexivos del desciframiento y de la interpretación para modificar la textura vivencial y la consistencia psíquica del drama (46)

Para Richard, es solamente a través de la recuperación de las memorias estéticas de la avanzada que se podrán rearticular y producir nuevos lenguajes, los cuales pondrán “el horror a distancia [adorniana] gracias a la mediación conceptual y figurativa” (46). No obstante, una de las características productivas de la avanzada, según Richard, era que no interpretaba los sentidos sino que experimentaba con los sentidos. ¿A qué se debe este cambio estratégico? O, ¿es que para que la experimentación desmonte efectivamente ciertas ideologías, primero, debe interpretarlas?

*

Hace apenas unos meses apareció el libro más reciente de Richard, *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico* (2007b). Elaborando respuestas a muchos de los cuestionamientos que le fueran formulados en torno a su producción crítica, Richard vuelve a reflexionar sobre la importancia de las memorias residuales obliteradas por “la Historia con mayúsculas de los vencedores”. Toma distancia de los discursos postmodernistas, mas utilizándolos

discreta y políticamente en el contexto de la periferia chilena, rememora las prácticas de la Escena de avanzada, que “hecha de arte, de poesía y literatura, de escrituras críticas —se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límite de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigilaba la censura; por reformular el nexo entre ‘arte’ y ‘política’ fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos” (2007: 1). El análisis de este comentario excede los propósitos iniciales de este trabajo. Sin embargo, es importante señalar su existencia, remarcando las continuidades y las transformaciones que entreteje su discurso, pues ofrece respuestas a muchos de los cuestionamientos e interrogantes que aquí se formulan.

El arte de la fuga: odiseas del deseo...

El arte de la fuga conjuga dos ejes: arte, fuga, deseo (residuos) y estética, acción, afectividad (metáforas): encrucijada y aporía de la fantasía como reducto último de la ideología. En 1994, Diamela Eltit y Paz Errázuriz publican *El infarto del alma*: fugas y excedentes afectivos que trazaron odiseas erráticas del deseo. En diciembre de 1996, la narración de la fuga de cuatro militantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez de la Cárcel de Alta Seguridad de Santiago de Chile puso en evidencia la artificialidad del consenso construido por el régimen de la Transición. Para Nelly Richard, estas fugas —imaginarias y de imaginarios— cartografiaron discursivamente “una poética del acontecimiento” que metamorfoseó la “sintaxis de la vida social” (1998: 234), abriendo líneas de escape que desterritorializaron lo cotidiano. En esta sección analizaré los límites ideológicos (políticos y epistémicos) de las estrategias discursivas (poéticas y narrativas) que echan en vuelo la imaginación creativa como una de las metáforas centrales de la propuesta de la crítica cultural practicada por Richard.

Del deseo, de la afectividad

El proyecto de crítica cultural propone una “política del espacio que use la localización no como punto fijo ni territorio reconocido, sino como sitio móvil de articulaciones tácticas” (1998: 266); es decir, concibe un *locus* crítico itinerante de odiseas inciertas, cuyo objetivo más importante es zafarse de la uniformización y superficialidad producida por la lógica del mercado. Uno de los propósitos implícitos de esta política es encumbrar el análisis de experiencias límite que atraviesan la topografía de los márgenes, ya que en estos espacios se localizaría la posibilidad de liberar energías emancipatorias. Mimetizando los márgenes, Richard construye el *arte de la fuga*, modelo o dispositivo político-ideológico, a partir del cual operar transgresiones al actual sistema hipercodificado por las leyes homogeneizantes del capital global. Como su nombre mismo lo establece, la esfera privilegiada por dicho modelo es el arte, la estética, a partir de la cual se disparan rupturas y gestos críticos. En efecto, la crítica cultural construye este *locus* crítico itinerante desde una materialidad estética, la cual le permitiría transformar críticamente lo real. Esta oximorónica materialidad estética está relacionada al papel fundamental que juegan el lenguaje, la escritura y la lectura (‘lo literario’ o la literatura como discurso) en la constitución, desplazamiento, dispersión, disolución y reconstitución del sujeto individual dentro de un texto¹¹.

Richard aboga por la liberación de “una transfugacidad del deseo que sepa poner en movimiento una pluralidad de convergencias y divergencias inesperadas” (1998: 266). En “How does One Speak to Literature?”, Kristeva analiza la obra de Roland Barthes, afirmando que uno de sus descubrimientos más importantes fue concebir la *escritura* no sólo como herramienta político-ideológica con la cual practicar la literatura, sino también como instrumental epistemológico a través del cual conocer esa misma práctica. Así, “la ‘literatura’ deviene *escritura*, en tanto el ‘conocimiento’ o la ‘ciencia’ devienen *la formulación objetiva del deseo de escribir*” (1980: 94; énfasis en el original). En Richard, esta enunciación se convierte en estrategia discursiva: la escritura es una actividad que se consume en su propia odisea, a medida que el deseo, por medio de su inscripción, se va satisfaciendo y desplazando hacia otros horizontes.

Kristeva da un paso más allá y propone que esta “irrupción del deseo en el significante es un índice de la heterogeneidad ‘real’” (1980: 116) constitutiva

y constituyente de todo sujeto-agente. En la práctica escritural, todo sujeto-agente somete a un proceso de constante cuestionamiento no sólo su propia subjetividad sino también la de su lector, al “asumir un discurso representativo, localizado, contingente, determinado por su ‘yo’ y, por lo tanto, por el yo de su lector” (115). Este discurso doble, según Kristeva, anuncia el despertar de un nuevo sujeto, de una subjetividad otra. Por un lado, este discurso involucra al sujeto cognoscente en una relación analítica y autorreflexiva con respecto al lenguaje —el suyo y el del otro—, mientras que por el otro, pone en juego el deseo de un significante que sea capaz de simbolizar un determinado real de otra manera. El propósito es buscar en la escritura las huellas del deseo que revelen la presencia de un sujeto. Pero ¿qué implicancias político-ideológicas y/o culturales tiene el hecho de que el sujeto-agente haga irrumpir su deseo ambulante o su afectividad linyera en la escritura, produciendo de esa manera un índice de heterogeneidad? ¿Con qué propósito Richard promueve la liberación de una *transfugacidad del deseo*? ¿Cuál es la trampa en la que cae esta teorización del *arte de la fuga*?

Teniendo en cuenta los presupuestos postestructuralistas, trataré de formular posibles respuestas analizando la última sección de *Residuos y metáforas*, “Puntos de fugas y líneas de escape”, en la cual, Richard re-escribe diversas odiseas del deseo a partir de las fugas y excedentes trazados en *El infarto del alma* por Paz Errázuriz y Diamela Eltit. Este texto, parodia del testimonio, “entrelaza una serie fotográfica de parejas formadas por enfermos terminales del centro de reclusión psiquiátrica Putaendo y diversos escritos, híbridos en su composición literaria, que ensayan diversos acercamientos de palabras al jeroglifo de unas locas parejas de enamorados” (1998: 247). El trazado de textos y fotografías construye historias en cuyos itinerarios, según Richard, se entrecruzan tres ejes: el *deseo de querer*, la *pasión de obra* y la *voluntad de arte*. Esta “triple fuga de significaciones rebeldes a las previsiones del orden”, como las llama Richard (266), esta “tensión utópica hacia los límites más extremos del *querer*, reforzados por la pasión del amor y de la escritura [...] desbordan localmente el constreñido marco de la pasividad cotidiana” (261-2). De allí, el propósito de trazar las odiseas de este *querer* ambulante, como significante doble y ambiguo: un querer de amar y un querer de voluntad. Este trazado constituye y construye derivas; derivas transgresoras porque “huyen de las categorizaciones productivas”; derivas de excedentes porque son “únicamente

A. Del Sarto. Una estética de los residuos...
Estudios 16:31 (enero-junio 2008): 157-183

gasto y desgaste afectivo y por ello el despilfarro puro”; derivas de desesperanzas por su “entrega a lo último de un amor recluso y aparentemente concluso”; derivas contingentes porque “las parejas que toman forma en el libro no tienen cómo prolongar su ‘nosotros’ en el futuro” (262). En otras palabras, derivas furtivas e incondicionales que surgen de la *estetización del deseo y de la afectividad* que anarquiza las reglas del gusto social. Según Richard, estas rupturas críticas, agenciadas por poéticas *menores*, producirían huecos que no sólo resistirían a “la clausura antiutópica imperante en este fin de siglo”, sino que transgredirían la lógica de la homogeneización cultural. En pocas palabras, la política estética de Richard se sintetizaría en “afirmar la *gratuidad* del deseo de querer realizar un gesto estético que mezcle rigor conceptual y brillo expresivo para disparar emociones *porque sí*: por amor al arte” (264).

De la fuga, de la acción:

Lo que hizo la fuga —protagonizada por quienes se autodefinen novelescamente como “fragmentos de una raza extraña, destinada a escapar de todas partes, adicta a la inconformidad perpetua”— fue trazar, con sus múltiples irradiaciones y transfiguraciones de sentidos, una *poética del acontecimiento*. (Richard, 1998: 234; el énfasis es mío).

La noticia y el espectáculo —o, en otros términos, la “producción [poética] del acontecimiento” (1998: 228)— suscitados en torno a la fuga de cuatro militantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez en diciembre de 1996, de la Cárcel de Alta Seguridad de Santiago, constituye la acción ejemplar que, de acuerdo a Richard, logra dismantelar la lógica del sistema consensual en que se basa el régimen de la transición chilena. Es decir, la materialización de esta fuga logró poner en evidencia la artificialidad del consenso al desnudar y desnaturalizar su lógica de producción. Lo interesante, sorprendente y hasta paradójico de este acontecimiento, rescatado por el análisis de Richard, es la fractura subversiva que ella detecta en lo simbólico. En el epígrafe de la sección donde analiza este caso, Richard cita un párrafo de Michel de Certeau que se convertirá en el marco de análisis de la fuga de estos cuatro rodriguistas. En ese fragmento, de Certeau analiza el sentido de una “acción ejemplar” (la cual “abre una brecha [...] porque desplaza una ley tanto más poderosa que impensada; descubre lo que permanecía latente y lo hace im-

pugnable”) y el de una “acción simbólica” (la cual “no cambia nada; crea posibilidades relativas a imposibilidades admitidas entonces y no dilucidadas. Manifiesta una desarticulación entre lo dicho y lo no dicho. Se sale de las estructuras, pero para indicar lo que les falta, a saber la adhesión y la participación de los sometidos”) (Richard, 1998: 221)

Richard analiza “la simbólica del acontecimiento” (224), *ergo*, la apariencia de un acontecimiento desde el evento mismo. Es decir, utiliza un acontecimiento social concreto con el fin de fundamentar una teoría cuya base es eminentemente discursiva; un acontecimiento social que es convertido en discurso como metáfora rescatada por el arte, ya que en este caso concreto la “realidad [fue] capaz de superar a la ficción” (229)¹². Como ya he argumentado, la estrategia generalmente utilizada por Richard parte del arte o la literatura (lo estético, lo discursivo), como herramientas desde las cuales metaforizar lo social, invirtiendo o revirtiendo sus signos. Mi mayor reserva frente a esta concepción es la falta de una teorización cultural de las articulaciones entre lo social y lo estético. Mis preguntas son: ¿cómo lo estético logra invertir los signos de lo social?, y ¿cómo esta estrategia crítica se materializa en la realidad social?

En el caso que nos ocupa, “la fuga [acción] logró despertar ‘numerosas manifestaciones de afecto, saludo y festejo’ [incitó a desear, abrió líneas de fuga] y [logró] metaforizar, además, las fugas de imaginarios de un cuerpo social que vivió el episodio de un rescate principalmente como aventura” (1998: 226). Estas manifestaciones de catarsis social y de afecto (dispositivos o mecanismos de producción de deseos) vinculadas a las “fugas de imaginarios” (¿los imaginarios que se fugan o los individuos que se fugan del imaginario?) fueron posibles, de acuerdo a Richard, por el hecho de que en todo momento “la narratividad de la historia (su forma) prevaleció ampliamente sobre los contenidos del relato” (226). Es decir, para Richard, fue más importante la narración de los hechos que los hechos mismos. Ahora bien, mi pregunta es ¿hasta dónde es posible fugarse de los imaginarios?, ¿cuáles son los límites de esa fuga? y, por último, ¿cómo hubiera sido posible producir tal línea de fuga, y su consecuente narratividad, de haber faltado los contenidos —la fuga misma, la acción?

Con el propósito de analizar la índole simbólica y narrativa del acontecimiento, Richard aclara al comienzo de su análisis que, paradójicamente, quiere “dejar de lado el significado político-coyuntural de la fuga así como los

juicios morales e ideológicos sobre el fenómeno del terrorismo” (224). Para ello, procede a la transformación del caso en una acción ejemplar (es decir, convertir al acontecimiento la “fuga del siglo” en un ejemplo) con componentes postmodernos, sin detenerse a considerar que todo acto terrorista es, por definición, un acto primordialmente discursivo. El terrorismo es un modo de hacer política intrínsecamente vinculado a la guerra psicológica, cuya efectividad depende de la producción de efectos discursivos. Desatendiendo esto, Richard decide elaborar todo su análisis a partir de los discursos posteriores que los representantes del FPMR (los fugados) re-escenificaron. Días después del rescate de película, los mismos fugados, para sacar mayor rédito político a su actividad terrorista, comenzaron una guerra discursiva. Richard analiza en particular dos reescenificaciones de la fuga: las “fotografías y cartas, repartidas por los voceros del Frente durante una conferencia de prensa” (235) y el “libro que narra la historia de la fuga (*El gran rescate* escrito en la clandestinidad)” (1998: 236). Es decir, en las secuelas discursivas de la acción de la fuga, es donde Richard localiza el carácter discursivo de la acción, sin tener en cuenta que el mayor efecto discursivo, en esta como en toda acción bélica, reside en la acción misma.

A partir de esta poética del acontecimiento, basada en el rédito político obtenido por los fugados en la clandestinidad a través de la rediscursivización (estetización) de la fuga, Richard diseña su modelo teórico del *arte de la fuga*, el cual será siempre contrapuesto al “reordenamiento flexible de las maneras de decir y de pensar mediante las tecnologías comunes de regularización y normalización de lo social” (221) promovidas por la oficialización del consenso democrático. Richard re-elabora esta “acción ejemplar y simbólica”¹³, constitutiva de una poética del acontecimiento, como prueba paradigmática de su teoría del arte de la fuga, meollo de la crítica cultural. En sí, el arte de la fuga se caracterizaría por la dimensión emancipatoria inherente al escape o la zafada estética de las constricciones y restricciones impuestas desde lo cultural, lo político, lo social, lo económico, lo legal, lo moral, etc. Pero, ¿cuáles son, específicamente, las estrategias poéticas y narrativas (discursivas) que ponen en vuelo la imaginación creativa del arte de la fuga?

La historia chilena de la ‘fuga del siglo’ puso ejemplarmente en escena el doble juego que cruzó la *transgresión metafórica del sistema político con el uso*

literario de la metáfora como transgresión verbal. [...] Doble transgresión político-estética que se vale de la ambigüedad de la literatura para subvertir las ortodoxias de la codificación política del mensaje revolucionario (242; énfasis en el original)

El arte de la fuga que propone Richard está basado en un doble procedimiento estratégico: por un lado, en una mezcla de residuos (disparadores de los deseos) o de fragmentos teóricos (marco interpretativo de sus odiseas), aunque la mayoría, cuando no todos ellos, sean deshistorizados y descontextualizados y, por otro, en la consiguiente metaforización de dichos residuos (estetización de lo político como ¿mecanismo de construcción de fantasías?) de acuerdo a la actualidad que se pretende intervenir. El haz de luz que guía los itinerarios teóricos de Richard es una consigna heredada (¿residuo utópico, idealista?) del Mayo francés: “querer ‘alcanzar lo imposible’” (233). Si bien esta consigna fue utilizada por los fugados en la re-discursivización de su propia fuga, la crítica cultural se apropia de la misma para apelar a un entrecruzamiento doble de la dimensión emancipadora: “*vuelo en altura*” (deseo, afectividad) y “*volada de la imaginación*” (estética, fantasía) (233). Por último, ¿cuáles son las funciones de la metáfora y de los residuos en esta teoría?

La artificialización del sentido; el barroquismo de una letra llena de toques y retoques superfluos cuyas vueltas arrancan el texto de la prisión del realismo denotativo; la teatralización de la forma y sus cosméticas significantes, son marcas de oblicuidad figurativa que nos hablan de la vocación alusiva y elusiva de la *metáfora* que desustantiva la verdad con su “*arte de la fuga*” (239; énfasis en el original)

Una de las premisas fundamentales del diseño del arte de la fuga es el “barroquismo de [la] letra” y de la palabra, ya que el uso del exceso retórico, de las torsiones estilísticas y de sus pliegues figurativos, de los desplazamientos, las derivaciones, las transposiciones y las sustituciones, permiten desconstruir los sentidos instituidos por el realismo denotativo. Los fugados “pusieron en movimiento una nueva ‘fuga’, esta vez, de sentidos; al apostar a la movilidad y la ubicuidad significantes de la letra, dificulta[ndo así] el operativo de ‘detección’ de la verdad” (238). De la misma manera, Richard propone el proceso de

metaforización (juego con los signos, trampas retóricas) como la estrategia poética idónea para expresar la ambigüedad y la oblicuidad figurativa características de la época postmoderna: “la poesía como desnaturalización del sentido objetivo, la feminización del decir, la creación barroca de una red de subjetivación alternativa al discurso de interpelación del poder” (242). La metaforización contribuye a “sacar el episodio de la fuga del código —operativo— de la acción misma y de sus resultados prácticos, para trasladarlo al código *figurativo* de la re-presentación simbólica” (232) y así “burlar al sistema, ocupando sus mismas piezas y métodos sólo que invertidos en sus razones y funcionalidad, llevados hasta los límites” [y] “dados vuelta” (229). En consecuencia, el arte de la fuga apelará a “la proyección imaginaria” (al escape de lo simbólico) surgida del “coeficiente rebelde del deseo” (234) que únicamente la metaforización de los residuos de afectividad, ya sea a través del lenguaje poético o del arte, sería capaz de performativizar. Aunque estos procesos de metaforización podrían sucederse *ad-infinitum*, en un continuo deslizamiento de significantes, la crítica cultural llega finalmente a tropezar en su propia encrucijada o, mejor dicho, se enreda en una aporía: la de ser producto del mismo sistema que trata de subvertir o, la de construirse en una de sus posibles fantasías —pantalla fantasmática que esconde lo mismo que pretende desvelar, reducto último de la producción de ideologías (su placer y su dolor, la *jouissance*).

Notas

¹ Nombre dado por Nelly Richard a un grupo de artistas e intelectuales reunidos en torno a una proclama rupturista o neo-vanguardista con respecto a la tradición de arte chileno. Con sus acciones de arte cuestionaron las reglas de juego, teorizando los límites de lo posible en un paisaje asolado por la represión. La avanzada, activa durante los años más duros de la dictadura pinochetista (1977-1982), estuvo conformada por artistas visuales y plásticos (como Lotty Rosenfeld, Juan Dávila, Virginia Errázuriz, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Francisco Brugnoli, Juan Castillo, Gonzalo Díaz, Carlos Altamirano, Arturo Duclós, Claudia Donoso, Carlos Gallardo, Víctor Hugo Codocedo), narradores y poetas (como Diamela Eltit, Raúl Zurita, Enrique Lihn, Diego Maquieira, Gonzalo Muñoz, Juan Luis Martínez, Carmen Berenguer), críticos literarios y culturales (Osvaldo Aguiló,

Adriana Valdés, Eugenia Brito, Nelly Richard), filósofos (Ronald Kay, Patricio Marchant, Pablo Oyarzún) y un sociólogo (Fernando Balcells).

- ² Me pregunto si la ausencia de una figura legal como el divorcio, en el Chile neoliberal de fines del siglo XX (recién en el 2004 se promulga la vigente ley de matrimonio civil), podía ser considerado como un residuo subversivo. Los residuos en sí mismos no tienen porqué ser ni subversivos, ni reaccionarios, ni inocuos. Es la densidad histórica que la mirada crítica recupera, la que podría activar ciertas intensidades políticas en los residuos.
- ³ Tomás Moulian leyó un comentario-presentación, titulado “Cuestiones de escritura”, durante el lanzamiento de *Residuos y metáforas*. En él proponía que “la estética de la oblicuidad se articula a una ética de la lectura como sacrificio, como un enfrentarse a la angustia de la vacilación de todos los sentidos referenciales” (1998: 72). Moulian entiende que el propósito de la opacidad de la escritura de Richard puede ser el de “construir obstáculos que alienen la reflexividad” y, por ende, amenacen la alienación; no obstante, para Moulian esta estrategia no deja de ser “un gesto de poder que el autor inscribe en su escritura para someter al lector” (72).
- ⁴ Para un análisis detallado y profundo sobre estos temas ver Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing* (1989).
- ⁵ Las traducciones del inglés son mías.
- ⁶ Según T. Moulian, “el punto de mayor interés del libro de Richard es su metodología de exploración del campo cultural. Puede decirse que ella aplica un paradigma indiciario, el que en este libro se coloca en oposición al paradigma genealógico. Richard utiliza el fragmento para su analítica de la cultura, dándole el estatuto de un recurso metodológico” (1998: 72-73).
- ⁷ Este tema lo trabajé en “La sociología y la crítica cultural en Santiago de Chile. Intermezzo dialógico: de límites e interinfluencias” (2002).
- ⁸ Con respecto a este tema, ver Alberto Moreiras, “Postdictadura y reforma del pensamiento” (1993) e Idelber Avelar, “Alegoría y postdictadura: Notas sobre la memoria del mercado” (1997).
- ⁹ Este es el nombre que Richard otorga al “consenso oficializado” formulado por el gobierno de la Concertación/Transición (1989): “La ‘democracia de los acuerdos’ hizo del consenso su garantía normativa, su clave operacional, su ideología desideologizante, su rito institucional, su trofeo discursivo” (1998: 27).
- ¹⁰ Este es uno de los artículos de *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras?* (1997: 156-190).
- ¹¹ En “¿Crítica cultural en América Latino o estudios culturales latinoamericanos?” (2006) analizo el concepto de texto con el que trabaja Richard. Este proviene de una combinación teórica de enunciados postulados por Roland Barthes y Julia

A. Del Sarto. Una estética de los residuos...
Estudios 16:31 (enero-junio 2008): 157-183

Kristeva con respecto a la búsqueda de una presencia material del sujeto en el texto.

- ¹² En “Fuga melancólica. Aporías del ‘pensamiento crítico’ chileno sobre la postdictadura” analizo las diferencias entre lo Real, lo real o la realidad social y la realidad construida. Esta última, es decir la “realidad”, según Zizek, es “una construcción-de-la-fantasmía, la cual nos permite enmascarar lo Real de nuestro deseo (lo Real lacaniano)” (1989: 45). Para Zizek, sólo la “realidad construida” tiene una naturaleza discursiva, la cual se construye retroactivamente.
- ¹³ Richard basa su análisis en “los comentarios publicados sobre la noticia [que] hicieron resaltar la *ejemplaridad* de su acción y su *simbolicidad* como rasgos que le dieron una proyección imaginaria al relato del acontecimiento, amplificando su sentido con resonancias utópicas que transcendían la puntualidad del hecho concreto” (1998: 231; subrayado original).

Bibliografía

- Avelar, Idelber (1997) “Alegoría y postdictadura: Notas sobre la memoria del mercado”. *Revista de Crítica Cultural* 14: 22-27.
- Benjamin, Walter (1968) *Illuminations. Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books.
- Buck-Morss, Susan (1989) *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press.
- Del Sarto, Ana (2001) “Fuga melancólica: Aporías del ‘pensamiento crítico’ chileno sobre la postdictadura” en Richard, Nelly y Alberto Moreiras (eds.). *Pensar en/de la postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio, pp. 115-134.
- _____ (2002) “La sociología y la crítica cultural en Santiago de Chile. Intermezzo dialógico: de límites e interinfluencias” en Mato, Daniel (ed.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 99-110.
- _____ (2006) “¿Crítica cultural en América Latina o estudios culturales latinoamericanos?” en Sánchez Prado, Ignacio (ed.). *América Latina: giro óptico*. Puebla, México: Universidad de las Américas/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, pp. 69-88.
- Eltit, Diamela (1998) “Las dos caras de la Moneda”. *Revista de Crítica Cultural* 17: 28-31.
- Kristeva, Julia (1980) “How does One Speak to Literature?”. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Thomas Gora, Allice Jardine y Leon Roudiez. New York: Columbia University Press.

- Moreiras, Alberto (1993) "Postdictadura y reforma del pensamiento". *Revista de Crítica Cultural* 7: 26-35.
- Moulian, Tomás (1997) *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: Lom/Arcis.
- _____ (1998) "Cuestiones de escritura". *Revista de Crítica Cultural* 17: 72-73. [Presentación de *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*].
- Nietzsche, Friedrich (1956) *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals*. New York: Doubleday.
- Richard, Nelly (1990). "Estéticas de la oblicuidad". *Revista de Crítica Cultural* 1: 6-8.
- _____ (1994). *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Cuarto Propio.
- _____ (1998) *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio.
- _____ (2007a) "Arte, cultura y política en la *Revista de Crítica Cultural*". *Revista de Crítica Cultural* 35, en <http://www.criticacultural.org/presentacion> (visitada el 2 de marzo de 2008).
- _____ (2007b) "Márgenes e instituciones: la Escena de Avanzada". *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI. En http://www2.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=77378 (visitada el 2 de marzo de 2008).
- Thayer, Willy (1994) "Una épica deconstructivista". *Revista de Crítica Cultural* 9: 57-58. (Reseña de *La insubordinación de los signos*).
- Trigo, Abril (1997) *Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya*. Montevideo: Vintén Editor.
- Williams, Raymond (1977) *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Zizek, Slavoj (1989) *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.