



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

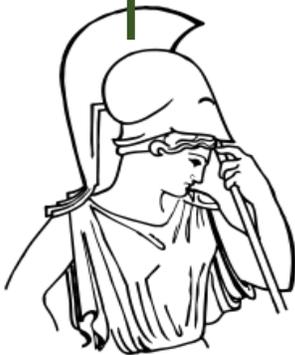
DIAMELA ELTIT. UNA PROPUESTA DE
LENGUAJE Y DISIDENCIAS DESDE LA
PERIFERIA.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA: EMELIA GARCÍA GARCÍA

DIRECTOR: Dr. MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL BUSTAMANTE



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*El siglo xx aniquiló a demasiados soñadores valientes,
a demasiados jóvenes. Los sueños no se han acabado y
los muchachos y muchachas intentarán cambiar el mundo
con lenguajes y estilos inéditos.*

Chile, un largo septiembre
Patricio Rivas

Índice

Índice	5
Agradecimientos	7
Introducción	9
Campo cultural chileno 1965-1990.....	15
El arte y su incidencia política. Grupos artísticos en el gobierno de Salvador Allende.....	17
La cultura en la dictadura militar chilena (1973-1990).....	26
Arte insurrecto. Grupos y estéticas fuera del orden dictatorial.	31
La irrupción de Diamela Eltit.	45
La creación del cuerpo rebelde.....	47
Un lenguaje propio: propuesta y forma de resistencia	59
Lo escénico / visual.	59
La escritura	64
El arte marginal se coloca en el centro	67
Conclusiones.....	75
Fuentes de Información.....	81
Fuentes primarias	81
Fuentes secundarias.....	81
Fuentes Audiovisuales:	84
Imágenes:	84
Fuentes referidas:	85

Agradecimientos

Para Reyna y Genaro, porque más que mis padres son personas fascinantes. Gracias por compartirme e inculcarme lo mejor de ustedes, por amarme y apoyarme siempre, los amo.

La investigación y escritura de este trabajo fue compleja y tormentosa, sin embargo, el acompañamiento de mi familia ha sido el motor principal para no abandonarla. Por lo que quiero agradecer a mi abuela, por enseñarme con el ejemplo el amor sincero y la tenacidad implacable. A mis tíos; especialmente al Tío Aarón, por estar siempre de mi lado y el apoyo incondicional; a Esther y Antonio, por escucharme y regalarme las palabras precisas a lo largo de toda mi vida. A mi hermano, cuñada, sobrinos y primas, a todos los que han formado parte de mi historia.

Raúl Zurita un autor al que agradezco gran parte de mi visión actual de la escritura dice: “Si en las situaciones más desamparadas, indefensas, crueles, denigrantes, tú tienes la fuerza para decirle al otro: "te quiero, te amo", en ese infierno construiste tu propio paraíso”¹. A través de mi formación académica he tenido el privilegio de formar amistades con las que he podido construir un pequeño refugio, un paraíso ante la tremenda realidad.

Por ello agradezco a Paola y Gabriela, mis fisioterapeutas favoritas, por cada experiencia vivida. A Karmen: gracias por ser mi contraparte; por todo lo que hemos compartido a lo largo de nueve años, por la ampliación de la amistad, te amo. Angeles, Ernesto, Alfredo, Karen, Eduardo M. y Mariana L. gracias por ser mis amigos en ese destiempo, los quiero y admiro en los distintos rumbos de sus vidas. David: gracias por todo,

¹ Zurita, Raúl, *Un mar de piedras* (Chile: FCE, 2018) p 125

por escucharme y por hacerme parte de tu infinito conocimiento. Francisco: gracias por ser mi refugio en esa aventura de la universidad; junto con Alexia, Rubí, Julio, gracias por todas las charlas incansables, por darme su ser. Gabriel: gracias por todas las sonrisas y la alegría, por mostrarme otras formas.

Gracias a las *Islas de la lectura*, por darme un espacio donde ser y compartir. A Mónica S. por proveer éste encuentro y las palabras justas, siempre. A todos mi compañeros por sus conocimientos y el trabajo colectivo. Especialmente a las amistades entrañables que se formaron: a Mariana, Laura, Mayra, Daniela L. e Iván, gracias por su valentía.

Antonio C., gracias por llegar en el momento preciso, atiborrar mi mundo de amor y saber que cuento contigo...

Agradezco al Lic. Ariel Contreras, mi primer maestro en el CELA, por enseñarme a leer y ver la literatura de una forma tan humana y grandiosa.

Al Dr. Miguel Ángel Esquivel, por todo su conocimiento, tiempo, disposición y lo más significativo: mostrarme con su práctica la pasión por la estética. Gracias por confiar en mi trabajo, por sacarme de la oscuridad, las charlas inagotables y siempre contagiarme la alegría por el saber.

Gracias mis lectores: a la Mtra. Nely Maldonado por todas las enseñanzas desde el aula, las anotaciones y sonrisas que alentaron la conclusión de este trabajo; al Dr. Francisco Javier Singüenza, por el fortuito encuentro, por los puntuales comentarios, anécdotas y libros; a la Dra. Velebita Koricanic por su enorme disposición, por su lectura meticulosa y consejos metodológicos y al Dr. Josue Sansón por acertar leerme.

Introducción

En una entrevista que le realiza Sandra Lorenzano a Diamela Eltit, le pregunta qué tipo de lector quisiera para sus novelas, a lo que responde: “sería un lector que sea interlocutor, que no sea pasivo, un lector con vacíos, no satisfecho, más bien disconforme”²; por lo que intento ser una interlocutora para la obra de Eltit y estas páginas una propuesta de lectura.

A continuación expongo mis hallazgos y desencuentros, generados de la búsqueda por comprender la ruptura estética que realiza Diamela en lo amplio de su trabajo y la conformación de espacios no establecidos. Donde deconstruye lo patriarcal, lo institucional, lo burgués, lo capitalista, lo autoritario, lo fascista...

² Lorenzano, Sandra, “Diamela Eltit: una cierta escritura punzante”, Mora I, agosto, 1995, p 130.

La obra de Diamela Eltit (novela, performance, ensayo, creación artística en general), se sumerge en una tradición latinoamericana de arte contestatario o revolucionario. La cual nos interpela al conocimiento de la historia, la política y el arte de la región en su debida relación con el resto del mundo. Por lo que se hace necesario exponer las herramientas que utilicé en mi intento por descifrar el lenguaje tan complejo y vasto de Eltit. Es una investigación donde se hace necesario el aporte de diferentes disciplinas, tal como me ha brindado mi formación. Diamela es una autora para la que se hace ineludible un estudio latinoamericanista, donde se muestre la concatenación de los momentos artísticos y políticos del Chile reciente.

En las siguientes páginas no se encontrará un análisis literario o crítica literaria formal, al pensar que Diamela es una forma de lenguaje muy amplia y es en el lenguaje donde se encuentra la figuración del signo, como la abstracción más simple y contundente. El signo como la parte básica del lenguaje que para un momento histórico como lo es la dictadura chilena, es una apuesta de reconfiguración estética, por lo tanto, es en el plano sensible y del signo donde se pretende estudiar la obra de Diamela. Partiendo de la aseveración de Bourdieu que “cuanto más oficial o ‘tenso’ es el mercado lingüístico, cuanto más se ajuste en la práctica a las normas del lenguaje dominante, mayor es la censura y más dominado está el mercado por los poseedores de la competencia lingüística legítima”³ de ahí la necesidad de hacerse de nuevas formas de comunicación del arte.

³ Bourdieu Pierre, Wacquant Loïc, *Una invitación a la sociología reflexiva*, (Argentina: Siglo XXI, 2005) p 211

La apuesta metodológica con la que se realiza esta tesis es la articulación de la historia y la política como base que soporta la brújula de la estética, y la creación artística que nos guía por la literatura, el performance y demás técnicas del lenguaje que experimenta Diamela. Composición ya típica para nuestro tiempo y que para América Latina toma fuerza a partir de la Segunda Guerra Mundial (1939), dado los cambios económicos, culturales y sociales que motivan los eventos bélicos.

Con un sesgo político-ideológico marxista, José Carlos Mariátegui en un breve artículo publicado en la revista *Amauta* de la que será uno de los fundadores, enfatiza que la política es todo lo humano, por ello entonces todo humano influye y participa de lo político, siendo el arte una acción humana es una actividad política, en la que encontramos como dos únicas opciones una posición revolucionaria donde se proponen técnicas y materiales novedosos, por el contrario, el arte decadente que será realizado por el burgués, que sigue la lógica de la creación de mitos, de reconocimiento y legitimación de elite.⁴

En Latinoamérica encontramos a los artistas como uno de los sectores principales que cuestionan y hacen evidentes las problemáticas que aquejan a la sociedad, se tiene un mayor reconocimiento de la novela o el cuento, pero en realidad, siempre ha existido una relación cercana y constante con los artistas plásticos, músicos y teatreros. En el espacio ficcional del arte se van a inventar un mundo, que sugiere al espectador que cohabita ese mundo real, que existe otra forma de vida, digamos que el arte participa en la toma de conciencia del otro.

⁴ Mariátegui, José Carlos, “Arte, revolución y decadencia” en Sánchez Vásquez, Antología. *Textos de estética y teoría del arte*, (México: UNAM, 1978) p. 437-439

Con una tradición ya generacional que crearon los pensadores anteriores, encontramos que para el evento paradigmático que fue:

La Revolución cubana de 1959, que pronto se transformó en revolución socialista; inauguró una era de cambios políticos y sociales y renovó las aspiraciones de autodeterminación. La profunda reforma agraria, la nacionalización de las empresas extranjeras y la mejoría de los niveles de vida del pueblo ofrecieron una opción radical al desarrollo de América Latina sobre vías capitalistas [...] el apoyo que Cuba brindó sostenidamente a las artes del Tercer Mundo –en particular con sus bienales de cine y artes visuales– provocó que muchos artistas consideraran a La Habana como “el París de América Latina” [...] La tendencia de más importancia a principios de los sesentas fue la neofiguración, cuyo ascendiente sigue presente. Fue un arte de angustia existencial combinado con una crítica social contemporánea, que tuvo seguidores en todo el mundo.⁵

Si bien, toda Latinoamérica -y diversas partes del mundo- es inspirada por la revolución cubana y sus proyectos culturales, son los artistas de los espacios inmersos en luchas sociales los que adoptan y re-significan los símbolos cubanos.

Para el caso chileno se vuelve una necesidad, tanto en apoyo al gobierno de Allende como para dar una respuesta a la dictadura de Pinochet. Es por ello la enorme producción cultural de la Unidad Popular (UP) y la respuesta a la dictadura por medio del lenguaje artístico. Un lenguaje caracterizado por la confrontación a la realidad y con una participación activa del público, que son los principios de las vanguardias y el compromiso de aportar al diálogo político en los espacios creativos que deja la Revolución Cubana.

El espacio público que es el que se toma con la intervención de la calle, las escuelas, y algunos centros de trabajo donde con lo que se pretende politizar a la población para incluirla en el proyecto de la UP. Por lo que ha sido necesario indagar cómo surge o se define

⁵ Goldman, Shifra, Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX. (México: UACM, CNA, INBACENIDIAP, 2008) pp. 35-39

dicho espacio, tal cual lo hizo Roger Chartier sobre el caso de la Revolución Francesa, los cafés, los salones o los periódicos es donde se expresa una opinión o reflexión de literatura o arte en general y comienzan a formar el verdadero espacio público. Porque son encuentros entre personas fuera del dominio de la academia o de los críticos de arte, ya no se tiene un monopolio de la palabra. Entonces lo público termina por ser el uso de la razón individual para opinar y debatir sobre los temas de su interés, y ya no es solo para reproducir los discursos que les son dados por los expertos. Comienza así a hacerse política en el espacio público.⁶

En el trabajo de Diamela Eltit podemos encontrar una simbiosis bien lograda de las manifestaciones de arte revolucionario -como lo llama Mariátegui-, ya que en todas las propuestas de la escritora chilena, vemos un constante quiebre con las convenciones artísticas. Perteneciente a la *escena de avanzada* funda el C.A.D.A., en 1979, publica su primera novela *Lumpérica* en 1983 y realiza en este periodo performance independientes a su trabajo en el colectivo.

Mi principal objetivo es el desciframiento de la obra en abstracto de Diamela, comprender por qué se hace necesario una escritura tan violenta y a la vez tan significativa para la historia de Chile y Latinoamérica: una escritora de gran congruencia estética que lleva el arte a lo íntimo y se convierte en un personaje literario de primera importancia para abrirnos a una nueva forma de construcción del mundo.

⁶ Chartier Roger, Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa. (España: Gedisa editorial, 1995) p 33-50

Para lo que es prudente en un primer capítulo, abordar de manera general las propuestas artísticas que surgen a partir de la Unidad Popular, seguido del arte de la dictadura y al final los proyectos que encaran el autoritarismo militar de Pinochet. A lo largo de los tres aspectos a tratar en el primer capítulo, se pretende comprender el origen y las inquietudes en las que viven los artistas de esa generación; que sufrieron el apogeo del sueño libertario, la crudeza de la represión, la violencia a los cuerpos físicos y simbólicos; la lucha por recuperar la democracia y la nueva problemática de cómo y qué contar de esos años pasados para construir el Chile post dictadura.

En el segundo capítulo retomaré los datos constitutivos de la vida y obra de Diamela, donde el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) es fundamental para dilucidar el entramado estético-político de Eltit. También, el abordar bajo la mirada de interlocutor la narrativa y lo escénico de Eltit, rescatando y a la vez problematizando la significación del cuerpo, cuerpo-escritura y escenarios marginales.

Para finalizar, en el tercer capítulo vemos las propuestas e irrupciones, con la resistencia estética y el mostrar por medio de lo lumpen una realidad cotidiana, violenta en todos los sentidos. Desubicar de lo normado y plantearse la posibilidad de otros mundos, ser artistas a la usanza del C.A.D.A. Con ello pretendo atar todos los hilos que se fueron tejiendo, para colocar en el centro del arte -y ya no al margen de los grandes proyectos culturales capitalistas- la estética de Diamela Eltit. Sugerir las posibles relaciones y sentidos que la escritura revolucionaria que vemos desde Lumpérica (1983) hasta Fuerzas especiales (2014), han dejado en América Latina y, en especial en Chile y México.

Campo cultural chileno 1965-1990

Para tener una mejor interlocución con la obra de Diamela Eltit es necesario conocer el espacio cultural en el que se formó esta escritora, tomando en cuenta la teorización de Bourdieu: “Cada momento de cada sociedad es un conjunto de relaciones, actividades y bienes. La lectura adecuada para el análisis de relaciones es la comprensión del *habitus*”⁷ el espacio social en todas sus dimensiones. Michèle Petit de forma breve define qué es cultura una aportación a la medida para presentar esta investigación

cultura es: todas esas obras donde algunos hombres o mujeres has transcrito, transpuesto, transfigurado las pasiones humanas, los deseos, los sufrimientos, los conflictos, en fórmulas que a veces nos parecen hacer sido escritas precisamente para nosotros, para relevar nuestra verdad más íntima. Y el hecho de poder nombrar las cosas nos permite que, como seres de lenguaje que somos, nos sintamos restaurados en parte⁸

El espacio cultural tiene lugar en el Chile de 1965 a 1990, donde el proyecto cultural de la Unidad Popular (UP) en 1970, rompe los paradigmas artísticos del momento, sus jóvenes

⁷ Bourdieu Pierre, *Razones Prácticas sobre la teoría de la acción*, (España: Anagrama, 1997) p 16

⁸ Petit Michèle, Pero, *¿y qué buscan nuestros niños en sus libros*, (México: Conaculta, 2014) p 39

artistas se apropian del baile, la música, el cine y la plástica principalmente, para evidenciar las propuestas políticas que se debaten y cobran impacto a partir de la revolución cubana.

A continuación, atenderemos los principales programas artísticos de la UP en sus tres años de vida pública con Allende (1970-1973). En un segundo apartado se muestra el quiebre de la democracia, evidenciado el ambiente de censura, donde el arte queda subordinado al fervor nacionalista. Por último, se mostrarán los principales trabajos artísticos de resistencia, que propone Eltit y los cientos de artistas que luchan contra la dictadura de Pinochet (1973-1990).

El arte y su incidencia política.

Grupos artísticos en el gobierno de Salvador Allende.

El pueblo sabe, que en su gobierno la cultura no será patrimonio de unos pocos sino, de un pueblo capaz de entender y vivir la cultura propia al margen de la dependencia extranjera. Y en este escenario los creadores son del pueblo, y ahora y mañana entregaran al pueblo la obra de su inteligencia para que el pueblo la viva, la palpite, la sienta.

Salvador Allende

El programa cultural de la presidencia de Salvador Allende⁹ (1970-73), está directamente influido por los proyectos artísticos que se generaron a partir de sus candidaturas, en especial la de 1970 que se recuerda como todo un suceso creativo. Los grupos de artistas con afiliaciones marxistas tiene una actividad mucho más intensa, sin embargo, los jóvenes que contaban con aspiraciones a un proyecto político más justo en donde las clases bajas tuvieran acceso a los derechos básicos dentro de una sociedad democrática, siguieron y crearon una



Figura 1. Brigadas Ramona Parra.

⁹ Médico/político chileno que nace el 26 de junio de 1908. Forma en 1933 el Partido Socialista de Chile, en 1937 es elegido diputado por Valparaíso, continua su ejercicio en la política y en varias diputaciones y cenadurías, para en 1952 proponerse como candidato a la presidencia, al igual que en 1958, 1964 y finalmente fue electo en 1970. Convirtiéndose en el primer presidente abiertamente socialista que llega al poder por la vía democrática. Todas sus medidas de gobierno consistían en llevar a Chile al socialismo, logró en 1971 nacionalizar el cobre. Muere el 11 de septiembre de 1973 en el Palacio de la Moneda, tras ser bombardeada por la junta militar que daba un golpe de Estado. Se puede consultar una amplia biografía en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-799.html#presentacion> [Consultado el 20 de agosto de 2018]

campaña propagandista muy innovadora y en todo sentido una ruptura con la tradición artística.

Conforme se avanza en la creación de canciones, volantes informativos, carteles, murales y puestas teatrales; el movimiento artístico implicado en la candidatura del frente de la Unidad Popular (frente que aglutinaba diversos grupos políticos de izquierda), acentúa su difusión y compromiso para con las clases bajas. Lo que provoca que, en adelante, sea la formación simbólica de la clase popular.

Todas las disciplinas artísticas tienen su propio desarrollo, pero encontramos que en su mayoría, en los sesentas al ampliarse los debates y propuestas para una mejora social los artistas toman las calles tal como los “grupos de teatro callejero que actuaban fundamentalmente en las ‘poblaciones’, mientras que en el plano del diseño y el grabado, el cartel vivió una renovación que alcanzaría su cima creativa con el triunfo de la UP”¹⁰, en general se multiplica la producción, los grupos y artistas individuales.

A partir de la postulación a la presidencia de Allende en 1964, crece la pintura mural elaborada por grupos de jóvenes pertenecientes en su mayoría a las bases de los diferentes partidos políticos y que se van a denominar brigadas. Su primera tarea comienza con la escritura de mensajes simples, en apoyo a alguno de los candidatos políticos, pero es para la campaña presidencial del 70 que se desarrolla una intensa labor mural conformada por brigadas entre las que:

figuran la Brigada Ramona Parra (BRP), de las Juventudes Comunistas, y la Brigada Elmo Catalán (BEC), de la Juventud Socialista, junto a otras como la Inti Peredo, también

¹⁰. Reyes Sánchez, Rigoberto, (2013) “Arte, política y sociedad en Chile desde 1970 hasta 1979: una constelación posible”, Pacarina del Sur [En línea], año 5, núm. 17, octubre-diciembre. Consultado: febrero de 2017. Disponible en: www.pacarinadelsur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=813&catid=45&Itemid=229

socialista; la Brigada Hernán Mery, de la Democracia Cristiana; la Brigada Roberto Matus, del Frente Nacionalista Patria y Libertad¹¹

La BRP y BEC son consideradas como las brigadas más representativas de Chile, tanto por su capacidad creativa y estética como por su enorme poder de difusión.

Como se mencionó, las juventudes comunistas crean la Brigada Ramona Parra*, un grupo de artistas que trabajan con el mural como eje liberador y difusor de ideas, encaminadas al conocimiento de la historia y la emancipación del obrero, campesino e indígena principalmente. Podemos identificar sus murales, por lo contrastante y la fuerza de los colores que emplean, tal como se aprecia en la figura 2.

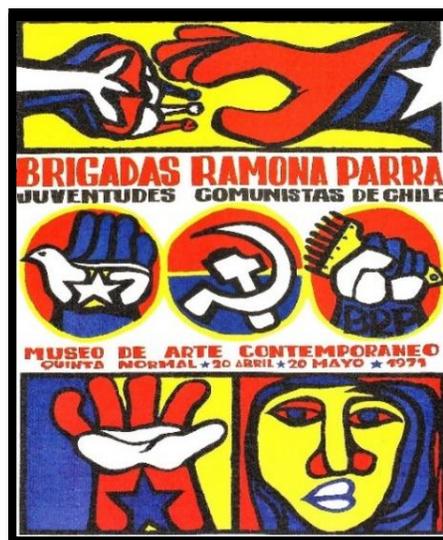


Figura 2. Mono Gonzáles, *Brigadas Ramorana Parra*, 1971. Cartel. Poster

La BRP “surge en 1968 por un grupo de comunistas chilenos, que tomaron el nombre de Ramona Parra, una joven de 19 años que murió por un disparo de la policía durante una protesta en Santiago en 1946.”¹² Y son ellos los encargados de pintar los muros (con la pretensión de abarcar todo Chile) con símbolos que apelan a la historia del obrero, pero también en apoyo de la UP, al considerarla como una vía para terminar con esa vida de miseria y explotación que representaban en sus murales.

¹¹. Sandoval, Alejandra, *Palabras escritas en muros. El caso de la Brigada Chacón*, (Chile: Ediciones Sur, 2001) p. 27.

*La Brigada es creada para la época de Allende, pero su trabajo perdura hasta la actualidad, en especial en apoyo a la problemática Mapuche.

¹² BBC [en línea], “Los muralistas chilenos que desafiaron a Pinochet”, 08 septiembre, 2013. Consultado: enero de 2017. Disponible en: <http://www.theclinic.cl/2013/09/08/bbc-mundo-los-muralistas-chilenos-que-desafiaron-a-pinochet/>

La BRP tuvieron un gran alcance en cuanto a muros pintados, pero lo más significativo es el contacto directo con las poblaciones, el hacer las calles propias a la UP y en general a las clases bajas, por lo que son la brigada más emblemática de Chile y con una gran resonancia en toda América Latina. Por lo que, los otros partidos políticos tanto de izquierda como de derecha (en especial la Democracia Cristiana) comenzaron a formar e incentivar a sus brigadas a seguir el ejemplo de los grandes y coloridos murales de Brigada Ramona Parra.



Figura 3. Fotografía: Luis Poriot, 1969.

El Partido Socialista es el principal interesado en tener un grupo artístico capaz de realizar un trabajo mural a la altura de la recepción positiva que se estaba generando a lo largo del país entorno a la BRP. Por lo que la Juventud Socialista en 1969 crea “la Brigada Central, que más tarde tomó el nombre de Pedro Lenin Valenzuela, para luego llamarse Elmo Catalán, dando lugar a las famosas BEC de la Juventud Socialista (...) con una influencia notoria del muralismo mexicano, con mayor complejidad plástica que el de BRP”¹³

En las grandes marchas y mítines a los que se convocaba para apoyar a la UP se realizaban múltiples actos culturales, conciertos de la nueva canción chilena, teatro, malabares, danza performática -llamada así en los años recientes-, etc. Es en 1969 en una de

¹³ Op cit. Sandoval, Alejandra p. 31

estas manifestaciones, donde se toma una de las fotografías más representativas al respecto de la posición de los artistas, tomada por el fotógrafo multidisciplinario Luis Poriot (figura 3), y que ahora es ícono y huella clara de la efervescencia cultural de la UP.

Conforme se acercaba el día de las votaciones, los actos artísticos se acentuaban, tanto por la agitación política como por las libertades o fuerza que generó el trabajo colectivo siendo el resultado la apropiación del espacio público: las calles tomadas. Era necesario seguir pintando, actuando, danzando, para generar la mayor empatía y así Allende tomara el poder. Los muralistas en sus respectivas brigadas

se organizaron en apoyo a Salvador Allende, y una semana antes de las elecciones coordinaron una iniciativa llamada "Amanecer Venceremos". Durante la noche del 1° de septiembre, cientos de brigadas a lo largo del país pintaron en los muros la consigna "+3 Allende Venceremos ¡Unidad Popular!", que a la mañana siguiente solo en Santiago estaría repetida unas 15 mil veces.¹⁴

Aunado a esta estrategia, tenemos el proyecto de la Nueva Canción Chilena en el que encontramos representantes de reconocimiento mundial, y que sin duda son parte del imaginario revolucionario, no solo chileno sino latinoamericano (para el caso del FSLN es también un eje central éste despliegue musical). Cantantes como: Violeta Parra, Víctor Jara, el grupo Quilampayúnn, Ángel Parra, Raúl Alarcón, el grupo los Curacas entre otros.

La Nueva Canción se distingue por el uso de instrumentos y ritmos populares y el rescate de la música tradicional, que para la mitad de la década de los sesenta, las letras van a tomar una mayor carga social, ya que relatan o muestran aspectos de la vida cotidiana de las clases bajas. Jóvenes comunistas forman en 1968 la *Discoteca del Canto Popular* (DICAP) que es la encargada de grabar a los músicos de la Nueva Canción Chilena, tiene su

¹⁴ Ibídem

esplendor en el primer Festival de la Nueva Canción Chilena, donde el ganador del festival es Víctor Jara.¹⁵

El 4 de septiembre de 1970 con el 36,3% de los votos gana el candidato de la UP y con ello se pluralizan los movimientos artísticos en todo Chile, aunque es en los centros urbanos, en especial Santiago, donde se concentra la mayor agrupación de artistas. Cumpliendo o al menos intentando cumplir con la última medida del programa de la UP, que hace referencia a la creación del Instituto Nacional de Arte y Cultura, al igual que la creación de escuelas que permitan formar en el arte. Dentro de este ambicioso proyecto, destaca la nacionalización de la editorial *Zigzag* que da lugar a la Editorial Nacional Quimantú encargada de la difusión de los escritores nacionales y de las novelas universales catalogadas como clásicas, esto como apoyo de las campañas de alfabetización.

Alfonso Calderón, asesor literario de *Editorial Quimantú*, dice que el objetivo de éste trabajo fue:

tener un lugar en donde el libro fuera algo más que un negocio, moviéndose en un terreno en donde pudiera vertebrarse un quehacer capaz de volver natural la cultura, poniéndola al servicio de todo el mundo. No de un partido, de una clase, de una facción, de un interés mezquino. [...] en un año y tres meses, Quimantú puso en manos de la gente, cinco millones de libros. Las ediciones aumentaron de tiradas de 3 mil ejemplares a las de 50 mil. Se podía ver a empleados, obreros y estudiantes esperando, en cola, junto al quiosco, para adquirir el último libro, los costos de una serie llamada “minilibros” se hallaba fijos de acuerdo con el precio de una cajetilla de cigarrillos (hoy -1993- costarían menos de un dólar)¹⁶

¹⁵ Rojas Alejandra, “La cultura del hombre nuevo”, en edit. García Fernando y Sola Oscar, *Salvador Allende. Una época en blanco y negro*, (Argentina: El país Aguilar, 1998.) p. 115

¹⁶ Calderón Alfonso, “1964-1973: La cultura, ¿El horror de lo mismo de siempre?”, en *Cultura, Autoritarismo y redemocratización en Chile* (México: FCE, 1993). p. 27

La Revista *Quinta Rueda* surge como una filial de la Editorial Quimantú, la cual crítica el pequeñísimo apoyo a los proyectos culturales por parte del gobierno de Allende, es una revista en la que se cuestionan el sentido y crítica de arte. Muestran los trabajos más recientes de artistas chilenos y a pesar de que cuentan con una sección de arte internacional, se promocionan y dan a conocer en su mayoría solo la obra de artistas soviéticos y cubanos. Lo más relevante de la revista son las muestras del ambiente cultural de Chile, se tienen debates, discursos, entrevistas, análisis y promoción a las diferentes propuestas artísticas del momento. Se encuentran entrevistas a: Víctor Jara, al grupo Quilampayún, Ángel Parra, Pablo Neruda, Donoso, Onetti; los artistas que tenían una opinión crítica a las condiciones sociales y artísticas del momento.¹⁷

El apoyo del gobierno de la UP además de la libertad creativa, y que hace cumplir la medida cultural de su programa, es la nacionalización de algunas instituciones culturales como: el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), el Museo Internacional de la UP, la ya mencionada Editorial Quimantú y la casa productora de cine *Chile Films*¹⁸ que abre sus puertas ya bajo la tutela de la UP en 1971 a cargo del reconocido cineasta chileno Miguel

¹⁷ Se pueden consultar diferentes números de la revista en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3534.html> [Consultado el 20 de julio de 2017]

¹⁸ El 16 de julio de 1942, a través del Decreto Supremo N° 2581 se creó *Chile Films*, filial de la Corporación de Fomento de la Producción CORFO, con el objeto de dar un impulso a la producción de películas chilenas, la cual por falta de solvencia económica deja de producir, pero el sello fílmico persiste. Se dan varios intentos por revivir el proyecto, pero es hasta 67 en el gobierno del demócrata cristiano Eduardo Frei, que por decreto reviven el proyecto, pasa a ser de nuevo institución del estado y lo utiliza como una herramienta de legitimación a su gobierno. Con la explosión cultural y el vislumbre de la UP, en 1969 se realiza el primer festival de Viña del Mar, donde se presentan películas chilenas, como: *Tres tristes tigres* de Littin. Y *Chile films* de nuevo se coloca entre los mejores productores de cine latinoamericanista. Una vez dado el golpe de Estado, militares van a desmantelar y quemar cintas que consideran subversivas. La dictadura se queda con el control de la productora de cine y para el 89, se privatiza por completo. Tomado de Mouesca, Jacqueline, “Breve historia de Chile Films”, en Cinechile Enciclopedia del cine chileno. En línea. Disponible en: <http://www.cinechile.cl/crit&estud-336> [fecha de consulta 8 de mayo de 2017]

Littin, donde se van a generar películas y sobre todo documentales, de directores como Patricio Guzmán. Proyectos que van a recorrer el país en el Tren de la Cultura, con la ambición de llegar y llevar todos los programas hasta el último rincón de Chile, para que la cultura no fuera un privilegio más de las clases altas, sino una nueva forma de vivir dentro del proyecto socialista de la UP.

Sin duda he dejado fuera muchos proyectos y artistas que cumplieron un papel importante dentro de la cultura de la Unidad Popular, pero ahora podemos tener una visión mucho más concreta de la fuerza de los artistas de izquierda, de los múltiples trabajos que se generaron y la gran difusión a las artes en general, que se mantuvo en los tres años del gobierno de Salvador Allende.

Podemos concluir que desde la década de los años sesenta en toda América Latina se propaga un ambiente cultural afín a los proyectos tanto socialistas como comunistas; ideas que son la base de los movimientos sociales de liberación. Para nuestro continente es la Revolución Cubana la que nos afirma que la posibilidad existe, que sí se puede conquistar la autonomía. Por lo que los artistas chilenos se impregnan y suman a esas propuestas.

El impacto que tuvieron estos artistas en la sociedad y en la vida cotidiana de la población chilena, es impresionante, ya que al tener como motor la difusión de las ideas de justicia y revolución, logran conectar bastante bien con la clase obrera, campesina, jóvenes estudiantes y en general con los intelectuales de izquierda. Se genera un ambiente de comunidad, se rompen las barreras entre el artista del museo, del gran teatro o auditorio; los artistas llevan a las poblaciones marginales, a la fábrica y a la escuela el arte. Se identifican las clases bajas con lo que escuchan y ven, es un momento en el que se genera colectividad.

Salvador Allende y el programa político de la Unidad Popular son el pretexto para generar una comunidad artística comprometida a los aconteceres sociales. Es tan solo el escenario que nos muestra una gama de posibilidades, de identidades y de rupturas estéticas. Cuestiones que se quedan en el imaginario latinoamericano y que a pesar de la violenta dictadura que intentará callar, borrar todos los símbolos de la UP, quedan en la memoria y en las siguientes propuestas de resistencia chilena (como la del C.A.D.A. y la obra misma de Diamela Eltit). Pero también, los artistas de Chile se convirtieron en una fuente de inspiración, en adelante las guerrillas y en general los movimientos sociales de toda América Latina toman sus signos como estandarte de la emancipación.

La cultura en la dictadura militar chilena (1973-1990).

Augusto Pinochet Ugarte, como jefe de las Fuerzas Armadas de Chile, encabeza el 11 de septiembre de 1973 una junta militar¹⁹ que tiene como propósito dar un golpe de Estado, para destituir del poder a Salvador Allende y con ello, erradicar el *mal comunista/socialista que tenía a todo Chile dañado*; justificación suficiente para acabar con el Estado democrático.²⁰

Una fracción no pequeña de la población, en su mayoría la burguesía chilena quería que se terminara el gobierno de la UP, en gran medida por las múltiples nacionalizaciones de empresas mineras. Y por los quiebres en el sistema económico capitalista, que con Allende al declararse abiertamente socialista, es todo un escándalo para esta clase. Tomando en

¹⁹ La junta militar consta de: Augusto Pinochet Ugarte, Comandante en Jefe del Ejército; José Toribio Merino, Comandante en Jefe de la Armada Nacional; Gustavo Leigh, Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea de Chile, y César Mendoza Durán, Director General de Carabineros.

²⁰ Punto número 5 de la *Declaración de principios del Gobierno de Chile*, 11 de Marzo de 1974. “(...) Los derechos humanos deberán reforzarse para que su ejercicio pueda ser efectivamente disfrutados por todos, y ampliarse a sus manifestaciones sociales más modernas. El derecho a discrepar deberá ser mantenido, pero la experiencia de los últimos años indica la necesidad de fijar los límites admisibles de esa discrepancia. No puede permitirse nunca más que, en el nombre de un pluralismo mal entendido, una democracia ingenua permita que actúen libremente en su seno grupos organizados que auspician la violencia guerrillera para alcanzar el poder o que fingiendo aceptar las reglas de la democracia, sustentan una doctrina y una moral cuyo objetivo es el de construir un Estado totalitario. En consecuencia, los partidos y movimientos marxistas no serán admitidos nuevamente en la vida cívica. De ello se desprende que Chile no es neutral frente al marxismo. Se lo impide su concepción del hombre y de la sociedad, fundamentalmente opuesta a la del marxismo. Por lo tanto, el actual Gobierno no teme ni vacila en declararse antimarxista. Con ello no adopta una postura “negativa”, porque es el marxismo el que en verdad niega los valores más fundamentales de toda auténtica civilización. (...) Ser marxista involucra, pues, afirmar positivamente la libertad y la dignidad de la persona humana”. Disponible en: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar_doc_junta.html [fecha de consulta 19 de julio de 2018]

El discurso de la junta militar, tranquiliza y alienta a las clases altas y en general a la población que ve en la propiedad privada y libre comercio la respuesta de recuperar y ampliar su capital. También se invita y advierte que los que no cooperen con las medidas de la junta para salir de la crisis económica social serán tomados como enemigos de la Nación.

cuenta que, en el marco de la guerra fría y al encontrarse Chile y el resto del continente americano influido, sometido por Estados Unidos -el líder del bloque capitalista- es mal visto que un gobierno como el de la UP tome el control, por lo que se crean alianzas y se difunde una enorme campaña violenta anti comunismo en todo el espacio geográfico²¹.

En el apartado anterior se muestra una porción (un poco más de la mitad, ya que son ellos los que hacen posible el triunfo de Allende en las urnas) del sentir social. Sin embargo, en el documental *La Batalla de Chile* (1975)²² podemos observar los contrastes en opiniones, el profundo miedo y enojo de la clase alta, la otra parte de la población chilena. Conforme Patricio Guzmán nos va mostrando el ambiente y disparidades de aquellos años, nos damos cuenta de la polarización tan profunda que se instauró en Chile del 1973.

Lo que nos da un indicio de la crudeza de las estrategias de represión, de la *limpieza a fondo* -como lo llaman varios autores- de todos los referentes a la Unidad Popular al comunismo a lo revolucionario. Un gesto de esa limpieza es el borrar los murales de todo Chile, trabajo que no podían realizar solo los militares, por lo que:

“Legiones de jóvenes salen todas las mañanas hacia todos los sectores de la ciudad con brochas y tarros de cal, trabajan afanosamente un grupo de muchachas, algunas universitarias y las otras alumnas de las Monjas Ursulinas”²³

Acción que funciona además de quitar del espacio público los mensajes subversivos, también como legitimación a las acciones de Pinochet, ya que es la población misma la que quiere

²¹ Se puede leer al respecto, Mcshery, Patrice “La maquinaria de muerte: La operación Cóndor”, en Taller Segunda época. Vol 1, N° 1, octubre 2012. Buenos Aires, y Borón, Atilio. “El fascismo como categoría histórica: en torno al problema de las dictaduras en América Latina”, en: *Estado, capitalismo y democracia en América Latina*. Buenos Aires, CLACSO. 2003. Entre más Bibliografía al respecto.

²² Guzmán Patricio, *La Batalla de Chile*, 1975.

²³ Errázuriz, Luis Hernán, “Dictadura militar en Chile Antecedentes del golpe estético-cultural” en: *Latin American research review*. V. 44, no. 2 enero, 2009. p. 144

ver su país limpio. Aunque son solo los jóvenes o grupos pertenecientes a las clase alta y media en ascenso las que realizan este tipo de tareas.

La primera acción de la dictadura referente a la cultura, es clausurar todas las instituciones artísticas creadas o que apoyaban a Salvador Allende, esto es: DICAP, la Editorial Quimantú, El MAC, Chile Films, El Museo de la Solidaridad²⁴ y cambiar las plantas docentes de las universidades, para asegurarse de que todos los profesores no alentarán a ideas comunistas. Además, queda prohibido el pintar murales o realizar cualquier tipo de rayado en los muros de las calles, hacer obras de teatro, danza, o cualquier evento en el espacio público. La censura en la radio, la televisión y los medios impresos, es muy controlada y exhaustiva.

Podemos decir que lo que pretende la dictadura es un proceso de “erradicación del poder simbólico en el campo artístico-cultural. El propósito fundamental de esta operación era borrar cualquier indicio o reminiscencia asociado al período de Salvador Allende. En otras palabras, la intención era detener política y militarmente la 'marea socialista'; terminar definitivamente con la UP y hacer desaparecer todos los símbolos que pudieran recordarla.”²⁵

Para sustituir la enorme cantidad de proyectos que se desarrollaron en el periodo anterior de gobierno, la dictadura recurre a dos estrategias: la primera es regresar el arte a los museos, en donde se exponen de manera generalizada pintura, escultura, música nacionalista, se pretende crear un fervor por lo nacional, por las raíces de lo chileno surgido en el siglo

²⁴ Dicho museo sufre una transformación importante, ya que, con el cierre por la dictadura, los artistas del mundo que colaboraban tanto con sus obras como con su apoyo a la UP públicamente, deciden cambiar el nombre a Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) que ya reinstaurada la democracia, vuelve a Chile. En la actualidad se exponen tanto las obras de apoyo dentro del periodo de la UP, como durante la dictadura -ya que el museo viajaba por todo el mundo- y las obras recientes que se generan a partir de la memoria.

²⁵ Op cit. Errázuriz, Luis Hernán p. 139

XIX, lo heroico, las conquistas militares decimonónicas. Y la segunda y con mucho más éxito, el arte de masas, lo que la industria del arte marca como tendencia

Desde 1973 hasta 1989 el mercado comenzó a desplazar al Estado como mecanismo de regulación y condicionamiento de la vida artística, transformándose en base de sustentación de la escena musical oficial. Surge y se reafirma la tendencia de: el arte es un producto que debe ser vendido. [...] En el circuito cultural de masas el régimen otorgó especial importancia a la TV, transformando al Canal Nacional en caja de resonancia de su política cultural. Pero el vértice más espectacular del oficialismo es su proyección masiva en el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar²⁶

Festival que promueve a los músicos que poseen una gran visibilidad en los medios de comunicación masivos y que tienen como objetivo cantar al amor o al desamor, con ritmos propios del sistema mundo, las baladas, algunas incursiones de rock y más tarde de pop.

En las cuestiones de cine, se censura cualquier insinuación o remembranza de la UP, del comunismo, de cualquier evento o símbolo revolucionario o que pretenda alterar la estabilidad, las costumbres de lo chileno (lo conservador y militar). Se da una gran entrada al mercado hollywoodense y con ello a los dramas amorosos. El ambiente cultural oficial es de seguir al mercado, sus tendencias temáticas, artísticas y estéticas.

La producción cinematográfica se va a reducir a realizar anuncios publicitarios, convirtiéndose en la única salida, para reunir fondos y poder de manera precaria concretar sus proyectos personales. La carencia de recursos para el cine chileno es generalizada. Sin embargo, existen largometrajes de directores afiliados al gobierno dictatorial como es el caso

²⁶ Torres, Rodrigo, “Música en el Chile autoritario (1973-1990) crónica de una convivencia conflictiva”, en Garretón, Antonio *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, (México: FCE, 1993) p. 202

de Alejo Álvarez que para 1984 estrena *Cómo aman los chilenos*, comedia que retrata a jóvenes educados de clase alta.²⁷

La cultura dentro del Estado dictatorial se ve altamente mutilada, llevada a lo secundario, se ve a la música, la literatura, la danza, el teatro, como un simple ornamento más, que se puede adquirir en el mercado. Se da prioridad a los espectáculos inscritos en el juego de la industria cultural que reproducen y formulan un imaginario acorde al nuevo sistema político-económico que adopta la junta militar como estrategia de “salvación” para Chile.

²⁷ Mouesca, Jacqueline, Plano secuencia de la memoria chilena. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985), (Madrid: Ediciones litoral, 1988) p. 168

Arte insurrecto. Grupos y estéticas fuera del orden dictatorial.

El arte consiste también en poner frente a lo que es, lo que podría o debería ser. Una obra de arte no cambia un régimen, pero sintetiza todo el vigor del pueblo en el que surge. Si un pueblo se quedara sin arte, no tendría sueños, es decir, no tendría siquiera la posibilidad de cambiar.

Un mar de piedras
Raúl Zurita

La bibliografía en torno a la dictadura militar chilena señala para los primeros años de 1973 a 1976 como los más crudos, tiempo en el que se presenta el mayor flujo de exiliados, desaparecidos, torturados y asesinados. En lo cultural se marca un “apagón” como lo refieren la mayoría de los autores, causado por la violenta censura y persecución a los artistas, periodistas, pensadores y población en general que pretendiera alzar la voz para denunciar o reclamar alguna de las múltiples violaciones a los derechos humanos, o la inconformidad por la ruptura a la democracia chilena. No obstante, cada vez son más los estudios que señalan la proliferación de colectivos y artistas individuales, que se desempeñan en todas las áreas contra la dictadura y a pesar de ella, algunos como los que señalaré a continuación.

Encontramos que bajo un ambiente de control y violencia del lenguaje, de los cuerpos y de los imaginarios, el arte, la creación estética es lo que tiene la capacidad de romper el silencio. Son ellos -los artistas-, los que resisten en medio de ese aislamiento forzado, tanto por el exilio como por la autocensura y el miedo, pero su despliegue artístico en cualquiera que sea su disciplina, es un gesto de una fuerte resistencia política y también me parece, de conservar lo humano, lo común. En apostar por reconstruir los lazos de solidaridad. Dado que el perder de vista lo colectivo como una necesidad social y humana, es muy fácil dentro

de un régimen económico-político que apuesta por un individualismo y una competencia rapaz como la que instaura Pinochet en Chile.

La censura es burlada porque se crea un espacio y formas fuera de lo “común” que debe en primera instancia, romper con lo establecido a la usanza dadaísta, ser totalmente revolucionario, innovador en las formas; y la segunda es, replantearse los paradigmas tanto de izquierda como de derecha; ya que no pueden evocar al pasado sin articular una nueva propuesta política en el presente. Por supuesto que no es un trabajo sencillo, y mucho menos el tener que librar la censura y conectar con el público. Aunado a que por generalidad deben encontrarse en el margen de los grandes espacios de arte (institucional por supuesto). Dada la fuerte represión y la búsqueda constante de cualquier indicio fuera del orden.

Para dar cuenta de la realidad y proponer una visión crítica del arte y de la sociedad, los artistas inmersos en estas discusiones e interesados en manifestar esas propuestas artísticas re-crean el lenguaje de su disciplina. Tal como lo postula Nelly Richard quien propone un desmontaje a partir de la palabra, la imagen o el símbolo quedando una obra literaria, plástica o cualquiera que sea el soporte, poco convencional, fuera del canon. Deconstruyendo los códigos comunes, cuestionando y alterando el lenguaje y la poética.²⁸ Un ejemplo claro de la reconfiguración del lenguaje es el teatro donde grupos como:

ICTUS, el Grupo Imagen y los jóvenes del Taller de Investigación Teatral que dan a la luz montajes que recrean con poesía, dolor y humor la zona oscura de la realidad. El teatro de pequeñas compañías independientes, vertebrará un lenguaje escénico que refleja una

²⁸ Richard Nelly, “En torno a las diferencias” en “Nuevos márgenes, espacios y lenguajes expresivos”, en Cultura, Autoritarismo y redemocratización en Chile (México: FCE, 1993).

realidad reinventada, desde la perspectiva de la indagación, la reflexión, la poesía, la visualidad y la risa.²⁹

A continuación ahondaremos en algunas obras de artistas chilenos que cuestionaron y alteraron el lenguaje para denunciar y activar la crítica a la violencia dictatorial. Tomando obras y disciplinas imprescindibles para la configuración del trabajo de Diamela Eltit.

La fotógrafa y artista visual Lotty Rosenfeld, realizó una vasta gama de intervenciones, sin duda la más sustancial para las primeras críticas a la dictadura fue: *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), “acción de arte” –así lo refiere ella- que la colocó en el reflector mundial, y que hasta la fecha es su propuesta más popular y reconocida por la crítica.

La intervención consistió en trazar líneas blancas que cruzaran los señalamientos viales del pavimento, dejando una marca de cruz o un simple ‘+’ tal como se aprecia en la figura 4., dibujó las franjas en distintos espacios geográficos como lo fue Santiago, en la frontera con Argentina en Cristo Redentor, entre otros, pero sin duda el más simbólico fue en 1982 en la Bolsa de comercio. A la vista parece una intervención bastante sencilla, sin un enfrentamiento con lo establecido, o una representación que problematice la realidad dictatorial. Pero como señalamos anteriormente, es necesario abstraer el lenguaje para poder burlar la cesura.

²⁹ Ulibarri, Luisa, “Nuevos márgenes, espacios y lenguajes expresivos”, en *Cultura, Autoritarismo y redemocratización en Chile* (México: FCE, 1993). p. 32-33

Los trazos de Rosenfeld son un gesto muy atrevido y de una profunda rebeldía, ya que no es nada inocente, alterar los signos viales que fueron marcados por el poder dominante para seguir un camino dado y además intervenir en el espacio público, ella nos dice que “este trabajo se estructura a partir de la resistencia a un signo concreto de carácter visual, resistencia que se puede



Figura 5. *Una milla de cruces sobre el camino, Rosenfeld. Fotograbado*



Figura 4. *Una milla de cruces sobre el pavimento, Rosenfeld, 1979. Fotografía.*

extender al cuestionamiento de todos los signos y por ende al código completo”,³⁰ es decir a la dictadura misma.

La acción en la Bolsa de Comercio además del trazado, incluyó un video que contenía el registro de las otras intervenciones, transmitiendo de forma simultánea en una de las pantallas de La

³⁰ Rosenfeld, Lotty, “Trazado de Cruces Sobre el pavimento”, en *Documento de Arte Ruptura* (Chile: Ediciones C.A.D.A., 1982) p. 6

Bolsa, por lo que, Richard señala que fue un doble quiebre por tratarse de:

‘arte’ y ‘mujer’ infringiendo las reglas de los tráficos masculinos del intercambio económico violando su lógica capitalista, haciendo saltar sus intercambios pactados en torno al valor y a la plusvalía, desde el estallido de un gesto +, es decir, de un gesto *de más*, que lleva lo sobrante a desafiar el utilitarismo del sistema.³¹

Ambas problemáticas que señala Richard –mujer (cuerpo femenino) y capitalismo-son intereses recurrentes en artistas de este proceso de replanteamiento estético y político; para Rosenfeld y Diamela Eltit son puntos centrales en su trabajo.

Elías Uldarico Adasme es otro artista chileno de la época, con estudios en artes y un interés particular por el grabado, declina su disciplina por el performance y la intervención, soportes que permiten evadir la censura. Para que en 1979 realizara *Intervención corporal en un espacio público*. Consistía en utilizar su cuerpo, un cuerpo dañado, maltratado con algunos golpes, colgado de los pies en espacios cotidianos.

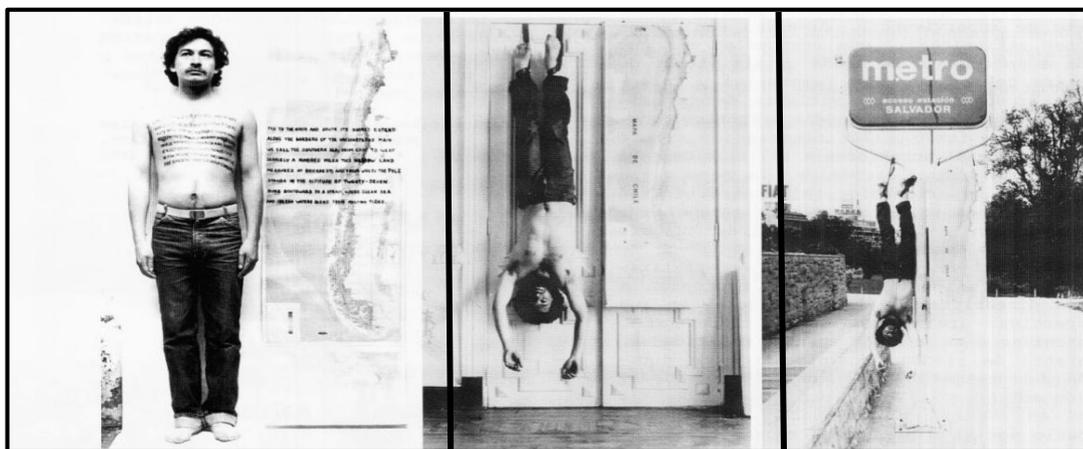


Figura 6. Intervención corporal en un espacio público, Elias Adasme, 1979. Fotografía.

³¹ Richard, Nelly, *Lo político lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*, (Valencia: IVAM Documentos Iberoamericanos, Institut Valencià D'art Modern, 2011) p. 49

Posterior al performance que fue fotografiado, se intervenían otros espacios, colocando las fotografías en gran cantidad de espacios públicos. En una de las imágenes (figura 6.) se aprecia un mapa de Chile simulando su cuerpo colgado. Al ver las imágenes sentimos un fuerte impacto por ver el cuerpo suspendido, identificamos dolor. Su acción expone y recuerda la tortura que se practicó (para el año de la intervención, se practicaba) durante la dictadura; el mapa nos sugiere que ese cuerpo colgado, torturado y doliente se expande por todo el país, que Chile mismo es un cuerpo violentado. Elías, al colocar las imágenes en la calle, en las estaciones del metro, esperaba a que las arrancaran, ya sea la policía o personas partidarias a mantener “limpio” el país, siempre aguardaba un periodo corto de tiempo.

Es una acción bastante fuerte y lo más contundente con esa necesidad de encarar las violencias que perpetraba la dictadura y que se empeñaba en ocultar. Es para estos artistas un deber político y ético el develar lo que ocurría realmente en la sociedad. Porque todas las instituciones de comunicación de la dictadura, promovían y creaban la visión de un Chile sin desaparecidos, sin torturas, sin asesinatos, sin pobreza, sin dolor y hasta la fecha existen personas partidarias a Pinochet que aseguran que todos esos muertos y desaparecidos nunca existieron que todo es una mentira de los adversarios políticos³².

Por lo que *Intervención corporal en un espacio público* es de gran importancia, y forma parte del grupo de artistas chilenos que toman las calles para denunciar.

³² Se puede ver el documental de Ignacio Zegers B, Pinochet, 2012

Catalina Parra es una artista plástica multidisciplinaria y autodidacta, para el momento de la dictadura realizó una obra espléndida y atrevida a pesar de encontrarse aún en el transito del periodo más violento. Para 1977 expone en la Galería Época en Santiago de Chile: *Imbunches*. Una obra *Collage* que realiza con diversos recortes del periódico *El Mercurio* uno de los diarios más conservadores y alineados a la dictadura, donde se retrataba un Chile formidable y sin violencia.



Figura 7. *Imbunches*, Catalina Parra, 1977.

Los recortes del periódico, convertidos en pedazos de papel, son colocados con la intencionalidad de realzar alguna frase o imagen, todo intervenido tejido o suturados con hilos rojos, vendas, gazas, tachaduras y letras, tal como se aprecia en la figura 7. Para Richard, el uso de los recortes fue un:

Soporte de intervenciones gráficas destinadas a abrir huecos y fisuras en el discurso impostado de los medios de comunicación del régimen militar. Sus intervenciones consistían en producir ciertas grietas de sentido –mediante cortes y perforaciones que rasgan la página impresa de la noticia sacada del diario para desafiar así la fraudulenta construcción del mensaje oficial.³³

³³ Op cit. Richard, Nelly, 2011, p 44.

Con una técnica ya común para la época, pero con un gran ciframiento, en donde observamos ciertas frases o imágenes que enlazadas con la memoria son de gran contundencia para el público. Sin embargo, y como el resto de estos artistas con lenguajes tan intervenidos, llega sólo a grupos muy específicos de la población.

✓

Carlos Leppe es un reconocido artista multidisciplinario que trabajó con arte objetual, *performance*, intervenciones, *body art*, etc. Se tienen registros de su primera obra llamada *happening de las gallinas* de 1974, fecha muy inmediata a la dictadura donde el lenguaje es una irreverencia. La característica fundamental de toda su obra es la intervención de su cuerpo, mostrando heridas, quemaduras, vendajes exagerados, exponer el cuerpo en diversos escenarios, momentos e intenciones.

Su principal exposición del periodo de dictadura es una instalación titulada *Sala de espera*, que presenta en la galería Sur en 1980. Donde se proyecta en varias televisiones la grabación de su rostro intervenido con un aparato de retracción bucal, que por la gesticulación de Leppe, el abre bocas infringe dolor a su rostro; como se observa en la figura 8. Una instalación muy concreta donde no solo encara al poder militar, sino también al espectador; que se encuentra en la espera, observando las atrocidades y dolores de la dictadura.

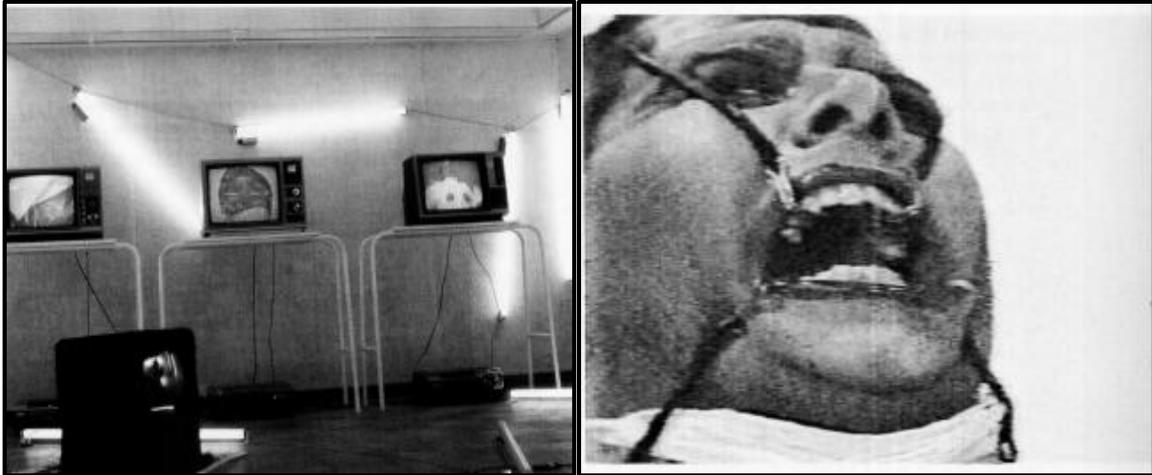


Figura 8. *Sala de espera*, Carlos Leppe, 1980.

Otra de las artistas que enuncian las problemáticas chilenas y desenmascara la invención del Chile perfecto es Paz Errázuriz, fotógrafa que decide captar la ciudad desde el margen. En su trabajo podemos ver la pobreza y la violencia del espacio, tanto de la ciudad como de distintas regiones de Chile. Ella retrata a los otros cuerpos, lo que se encuentra fuera del orden establecido como: los travestis, indigentes, enanos, prostitutas, enfermos mentales, indígenas, al igual que a grupos vulnerables como lo son los niños y ancianos.

Su trabajo es de una gran belleza, logra retratos realmente impactantes, pero son fotografías violentas, que incomodan, es una de las miradas más sutiles que logra cuestionar la posición en la que estamos y la complicidad con la que actuamos –la gran mayoría– al volver a marginar y discriminar lo diferente.

En el libro *Infarto al alma*, que escribe junto con Diamela Eltit, es un buen compendio de su trabajo; la figura 9 es la fotografía con la que cierra dicho el libro, que si bien fue editado en 1994, y surge de la estancia de Diamela y Paz en México, son muestra clara de su labor durante la dictadura, de su búsqueda implacable por conocer y resignificar los cuerpos marginados y exponer la valentía y formas de resistencia de los otros.



Figura 9. Paz Errázuriz, 1994. “Los locos saben que la realidad hay que fabricarla, y que es producto del amor” Diamela Eltit

La figura 10, es de la serie *Manzana de Adán*, que además de visibilizar y entrar en tensión con las formas correctas, nos muestra la cotidianidad de lo “otro”. Se inmiscuye y enuncia las actividades más habituales de lo humano, de cada actor. Esa cercanía que logra con los grupos marginados y violentados de la sociedad dictatorial chilena es la clara representación de lo que Diamela trabaja en la escritura. Por ello la belleza de *Infarto al alma* (1992), al amalgamarse dos miradas de lo de afuera.



Figura 9. Paz Errázuriz, exposición 1990.

Raúl Zurita, poeta que propone un lenguaje novedoso a lo largo de toda su obra, publica *Purgatorio* en 1979 y rompe totalmente con las convencionalidades de una novela, incluye una fotografía suya con la cara quemada, que fue parte de un *performance* del que nos dice: “En mayo del 75 me quemé la cara encerrado en un baño con un fierro al rojo, en la soledad más absoluta. Después entendí que allí había comenzado algo nuevo³⁴”, y también comenta que es ahí donde empieza a escribir *Purgatorio*. Obra en la que intercala poesía, frases sueltas en una hoja entera, caligramas y para la parte final, electrocardiogramas,

34 Neustadt, Robert, *CADA DÍA: la creación de un arte social*, (Chile: Cuarto Propio, 2001) p82.

combina el lenguaje escrito con el visual, para darnos una nueva significación del libro.

Característica que predomina en la primera novela de Diamela Eltit.

Él nos dice que es imperante el apropiarse del lenguaje y reconfigurarlo porque:

la lucha por el poder es también una lucha por alterar el contenido de las palabras, vale decir, por transformar la capacidad de representación del lenguaje; y la utopía es, análogamente, la máxima capacidad de contención que puede tener ese lenguaje.³⁵

Para los artistas que intentar subvertir la dictadura con las formas y contenidos del arte y así proponer una nueva estética, el lenguaje es el centro de su trabajo, tal como lo hacen de manera grupal como el Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A), Las Yeguas del Apocalipsis o en trabajos individuales como: Pedro Lemebel, Virginia Errázuriz, Juan Castillo, Gonzalo Muñoz, Marcela Serrano, Juan Dávila, Eugenio Dittborn, Eugenia Brito, y muchos más. Lograron romper con las formas tradicionales del arte y librar la censura, Nelly Richard los engloba en una categoría estética denominada *escena de avanzada* que resume como:

trasgresiones conceptuales, quiebres al lenguajes y exploraciones de nuevos formatos y géneros. [...] la escena de avanzada reivindica –antihistóricamente- el *corte*, el *fragmento* y la *irrupción*, para enfatizar la violenta ruptura de los códigos con que la dictadura militar trastocó los universos de sentido de la sociedad chilena³⁶

35 Zurita, Raúl, “Presentación” del libro Brunner José Joaquin, *La cultura Autoritaria en Chile*, (Chile: FLACSO, 1981) p. 8

36 Op. Cit. Nelly Richard, 2011 p. 38-39. El concepto de escena de avanzada lo acuña Nely Richard, para dar sentido y cohesión al proceso artístico que se presentó en la década de los setentas en Chile, tal como lo menciono. Sin embargo, no es la única marca teórica que surge para aglutinar dicha irrupción. Existe otro concepto que guarda estrecha relación con la estética que postula Ronald Kay, para ahondar en ésta se recomienda leer la tesis de licenciatura de Aldo Limón (2016). Quien a manera de resumen nos dice que: *el espacio insumiso* como categoría estética es el “no lugar” del arte, que permite un trabajo pleno, en el cual se pueden desarrollar todas las capacidades creativas del hombre en la posibilidad de la vida; enunciación que se refleja en el manifiesto del C.A. D.A en *¡Ay Sudamérica!* Por lo que para Aldo Limón, *el espacio insumiso* es la propuesta estética, que a través de la *poética del signo* y la semiótica logra la ruptura política-artística en el Chile de 1970. Limón Santiago, Aldo Martín. *El espacio insumiso: poética de la acción del arte (1970-1985)*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Estudios Latinoamericanos. (UMAM: 2016)

Es así como este grupo de artistas y también intelectuales que acompañan y proponen una nueva significación cultural son el espacio en el que se formó Diamela, la cultura que vivió.

Tenemos ahora herramientas para poder comprender a generalidad las múltiples tendencias artísticas, los diversos grupos que se fueron formando a partir de 1960 en Chile y los cambios tan dramáticos a los que se vieron sometidos tanto los artistas como el pueblo chileno en general. Los símbolos y propuestas de la UP, con la Nueva Canción Chilena, Chile Films, las diversas brigadas de muralistas, la Editorial Quimantú como principales participantes en las áreas que para 1973 van a buscar y ser los nuevos canales de comunicación que serán capaces de reconfigurar la autonomía.

Vemos que la llamada *escena de avanzada*, de la que es partícipe Diamela, son artistas que vuelven a revolucionar el arte chileno y permean las propuestas artísticas latinoamericanas. Aunque se debe aclarar que no todos los artistas con propuestas de ruptura tanto estética como política están catalogados bajo el concepto de Nelly Richard, ella es una crítica de arte que construye el término que lo ejemplifica y a la vez lo nombra a partir de propuestas como las que se mostraron en este capítulo, pero existen más teóricos y más artistas con obras propositivas y contestatarias. Sin embargo, para los intereses de estudio de la obra de Diamela es mucho más enriquecedor ahondar en este grupo del que innegablemente es un referente.

La irrupción de Diamela Eltit.

Es Chile pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres difuntos. Es una onda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé.

El Padre Mío
Diamela Eltit

La obra de Diamela Eltit es un cuerpo que articula y en el cual se atraviesan diversas temáticas propias a la violencia de la dictadura chilena, pero con ciframientos y referentes brutalmente humanos, que bien se puede identificar cualquier persona que haya vivido una situación violenta. Diamela escribe a los márgenes, a la periferia, a los desamparados; pero también a los que salen del orden, a los disidentes de las sociedades excluidas del sistema capitalista.

Es una escritora que decide tomar a la palabra como centro del escenario político y estético; piensa y crea la estética como el espacio en el que convive la imaginación, la sensibilidad y la resistencia de los cuerpos. Su verdadero instrumento es el campo del lenguaje, es lo que permite que sus obras sean un quiebre en la tradición artística en sus diversos posicionamientos políticos. El lenguaje es a la vez forma y contenido (porque es el problema central entre sus personajes, una incapacidad para comunicarse con el otro y a la

vez esa nueva codificación escrita a lo largo de sus novelas es también la apuesta estética); de ahí la importancia de ver las diferentes representaciones que realiza en los momentos de la dictadura militar y posteriores.

Encontramos en toda su obra (escrita: novelas, testimonios y ensayos, y en lo escénico) múltiples críticas a la vida capitalista en el sentido comercial, militar e intelectual. Su trabajo es necesario para la reflexión del quehacer del artista y del humano, en cualquier espacio geográfico o temporal en el que las posibilidades y realidades sociales sean asimétricas; por lo tanto, violentas.

La creación del cuerpo rebelde.

Diamela Eltit es una artista en el sentido amplio del concepto, que nació en Santiago de Chile un 24 de agosto de 1949. Estudió en la Universidad Católica entre 1966 y 70, en la cual se gradúa como profesora de castellano, posteriormente entra a la Universidad de Chile entre 1973 y 1976 realiza estudios de posgrado en el Departamento de Estudios Humanísticos. En sus talleres de posgrado decidió tomar clases con Ronald Kay, momento paradigmático para la escritora, y me atrevo a decir que lo fue para toda la generación de artistas de la dictadura que inclinaron su trabajo bajo la *escena de avanzada*.

A lo largo de los tres semestres en los que Kay estuvo a cargo del espacio académico, se abordaron las obras de Antonin Artaud. Lugar en el que convergieron complejas y propositivas personalidades de la cultura en Chile tales como: Raúl Zurita, Catalina Parra, Eugenia Brito, Eugenio Dittborn, Juan Balbontín, Lotty Rosenfeld, Nelly Richard, y muchos más. Diamela señala que en el taller de Kay aprendió del trabajo político, de lo colectivo y la experimentación artística.³⁷

Ese es el ambiente en que se desarrollan los nuevos procesos artísticos y estéticos, a pesar del clima de tensión por la violencia de la dictadura, se genera una necesidad e impulso por la creación, por activar la imaginación, burlar la censura y tomar de nuevo las calles. Necesidad que se logra al crear nuevos canales de expresión, signos independientes que

37 Op cit. Neustadt, Robert, 2001. p. 91-92 *Raúl Zurita comenta al respecto que el taller de Kay: “Terminó siendo un lugar crucial en mi vida. Participé en una de las experiencias más radicales en que me haya tocado estar. Kay alguien decisivo que está en el origen de todo el movimiento artístico de vanguardia que surge en el Chile de la dictadura. (...) Gritar eso era todo lo que hacíamos, gritar. En todo eso hay, sin embargo, una nota: en ese tiempo estaban matando gente, estaban torturando y nosotros gritábamos y gritábamos. No era Artaud, aunque creyésemos eso, era Chile” Zurita Raúl, *Un mar de piedras* (Chile: FCE, 2018). pp 88.

dieran lugar a nuevas formas políticas. Dando lugar a que nuestra escritora Diamela Eltit, los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el poeta Raúl Zurita y el sociólogo Fernando Balcells forman en 1979 el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.). Año al que Zurita cataloga como “especialmente álgido desde el punto de vista creativo, fue un momento de mucha ebullición artística, que desmiente lo del apagón cultural. Yo creo que nunca ha habido una actividad cultural más frenética que en los años de la dictadura”³⁸.

Nelly Richard los va a definir como parte de la escena de avanzada, “por ser un conjunto de artistas que utilizaban una estética multigenérica y experimental para apoderarse de un espacio público en contra de la dictadura y de las instituciones artísticas de la época”³⁹. El imperativo del colectivo era intervenir la calle, los muros, las escuelas, los museos, los espacios de trabajo, la ciudad entera, rememorando el tiempo de la UP, cuando el pueblo chileno junto con sus artistas se había apropiado de Chile.

Por lo que todas sus obras se dan en la calle, las comunidades marginales, las galerías independientes, la ciudad en sí misma como símbolo del poder. La intervención se da en quebrar la cotidianidad en el espacio público, lo podemos observar con dos claras ambiciones. En primer lugar: romper con los cánones artísticos, despreciando la institucionalidad del museo o la galería subsidiada por el Estado o la elite chilena, espacios por lo tanto que respondían tan sólo a sus intereses; y en segundo lugar: a modo de respuesta de lo anterior, es la participación activa del espectador, tanto el obrero, como el estudiante, campesino u oficinista. Al invitar por medio de sus obras a dialogar y reflexionar en conjunto,

³⁸ Op. Cit. Zurita Raúl, 2018. p 89

³⁹ Op. Cit. Nelly Richard, 2011 p. 42

llevar el descontento individual a una manifestación colectiva; apelando siempre al conocimiento previo, resignificar a la UP.

C.A.D.A. utiliza de forma simultánea distintas disciplinas artísticas: el video, el teatro o mejor dicho la teatralidad, la imagen, la poesía y la música. En dicha experimentación de técnicas observamos la versatilidad y diversidad de especialidades de los distintos integrantes del colectivo, que no se limitaba a los fundadores sino que, invitaban a más artistas a colaborar con la realización de las acciones en Chile como en el extranjero a lo que Zurita comenta que:

Esta especie de confluencia de todos los géneros en el CADA, representó una traslación bastante radical de lo que se entendía por soporte, Ya no es la tela el soporte del pintor, ni la página el soporte del escritor, para entender la realidad como soporte de los escenarios colectivos. O sea, en un momento en que hay toda una comunidad silenciada y donde no había manifestaciones públicas de protesta, resulta curioso que los que generan irrupciones públicas, que pretenden tomar la colectividad como soporte, como escenario, son los artistas, los escritores. Se realizan entonces las llamadas acciones de arte de las que yo diría, que al comienzo es donde están sus manifestaciones más puras, en la medida en que realmente pretendían ser una irrupción, una especie de modelo en pequeño de qué poner frente al absolutismo, de lo que se podía o se debía hacer⁴⁰

La primera de las intervenciones es nombrada *Para no morir de hambre en el arte* y consta de cuatro etapas. Se desarrolla el 3 de octubre de 1979 en la comunidad de La Granja (se debe recordar que uno de los murales más emblemáticos de las BRP fue pintado en esa misma comunidad, por lo que el escoger este espacio en específico para recordar una de las propuestas de Allende no es gratuito sino más bien simbólico) donde se distribuyen cien bolsas de medio litro de leche a los pobladores, quienes devuelven la bolsa vacía a petición del colectivo ya que con ellas harían arte. Más tarde escriben en las bolsas

⁴⁰ Op. Cit. Zurita Raúl, 2018. p 92

la frase “1/2 litro de leche”, las colocan en una caja de acrílico junto con algunas más en estado de descomposición. La caja es expuesta en la galería independiente Centro Imagen.⁴¹

El mismo día y como segunda etapa se publicó en *Hoy* - revista de gran difusión- una página blanca con el texto siguiente:

Imaginar esta página completamente blanca. Imaginar esta página blanca accediendo a todos los rincones de Chile como la leche diaria a consumir. Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas a llenar.⁴²

Mientras reparten la leche y la revista sale a la luz, otros grupos reproducen la grabación del texto *No es una aldea* en los cinco idiomas oficiales de la ONU (español, inglés, ruso, chino y francés) frente a las oficinas de la CEPAL (Comisión Económica Para América Latina y el Caribe, dependiente de la ONU) de Santiago, al igual que en la CEPAL de Bogotá, y en la ONU de Canadá. A continuación se recupera un fragmento.



Figura 10. *Para no morir de hambre en el arte*. 1979

41 Op cit. Neustadt Robert 2001 p. 120

42 Ibídem

(...) cada vida humana en el páramo despojado de esta patria chilena no es sólo una manera de morir, es también una palabra, y una palabra en medio de un discurso. Entender que también somos una palabra a escuchar es entender que no estamos sólo para enfrentar la muerte (...) ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político o de cada hombre como un trabajo político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida. Producción de vida no de muerte, de eso hablamos como el único significado que puede tener para nosotros la palabra arte, la palabra ciencia, la palabra política, la palabra técnica ...⁴³

La cuarta etapa es la encargada de unir el complejo rompecabezas, retomando la caja de acrílico con las bolsas de leche, a las que se suman la cinta del discurso *no es una aldea* y un ejemplar de la revista *Hoy*. La caja fue también intervenida, en ella colocaron en la parte superior lo siguiente: “Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos/para permanecer como el negativo del cuerpo carente, intervenido y plural”⁴⁴ A modo de cierre, se alienta al público que aguarda en la galería a un debate en torno a las acciones que habían realizado a lo largo del día, las cuales habían sido transmitidas en dicho lugar tal como se observa en la figura 11.

Si bien es una obra muy atrevida, y hasta cierto punto confusa, posee una gran carga de símbolos que aluden a una fuerte convicción política. El principal sin duda es la leche, centro de toda la intervención, que reclama a la memoria del habitante chileno. El medio litro de leche diario que tenía como compromiso Salvador Allende con todos los niños, para que alcanzaran el desarrollo físico necesario para una vida decente y así la erradicación de

43 *Ibidem* p. 128

44 *Ibidem* p 138

la desnutrición. Que para ese entonces -1979- la precariedad alimenticia de las comunidades marginadas, no ocupa un lugar realmente importante en la agenda política de Pinochet.

La leche es un símbolo para atraer y crear un puente que vincule a los pobladores más vulnerables con el colectivo, porque la propuesta más importante de esta intervención la tenemos en el discurso, que llama a imaginar, crear y luchar por nuevas formas de vida. Pensarse en comunidad, reflexionar acerca de la vida como un camino de felicidad que será logrado en colectivo. Pero sin la limitación de países o regiones, sino pensando en la integración del hombre mismo, en un mundo justo, solidario, libre, sin represiones, ni hambre, ni diferencias. Unidos por lo humano, los dolores, las miserias, pero construyendo un mundo en donde puedan ser autónomos y felices.



Figura 11. Galería Centro Imagen.

Ay Sudamérica es una de las intervenciones más atrevidas que realiza el colectivo. Se lleva a cabo el 12 de julio de 1981, en donde se lanzan 400,000 volantes desde seis avionetas que mantienen una formación militar, sobrevolando Santiago con las mismas maniobras aéreas que los militares realizarían en el ataque a la Moneda (1973). Dejan caer los volantes impresos con el siguiente texto:

Cuando usted camina atravesando estos caminos y mira el cielo y bajo él las cumbres nevadas reconoce en este sitio el espacio de nuestras vidas: color piel morena, estatura y lengua, pensamiento.

Y así distribuimos nuestra estadía y nuestros diversos oficios: somos lo que somos; hombre de la ciudad y del campo, andino en las alturas, pero siempre poblando estos parajes.

Y sin embargo decimos, proponemos hoy, pensamos en otra perspectiva, no sólo como técnicos o científicos, no sólo como trabajadores manuales, no sólo como artistas del cuadro o del montaje, no sólo como cineastas, no solamente como labradores de la tierra. Por eso hoy proponemos para cada hombre un trabajo en la felicidad, que por otra parte es la única gran aspiración colectiva/ su único desgarró / un trabajo en la felicidad, eso es.

Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista.

Lo que significa que digamos el trabajo en la vida como única forma creativa y que digamos, como artistas, no a la ficción en la ficción.

Decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de vida es el único montaje de arte válido / la única exposición / la única obra de arte que vive.

Nosotros somos artistas y nos sentimos participando de las grandes aspiraciones de todos, presumiendo hoy con amor sudamericano el deslizarse de sus ojos sobre estas líneas.

Ay, Sudamérica-

Así conjuntamente construimos el inicio de la obra: un reconocimiento en nuestras mentes; borrando los oficios: la vida como acto creativo.

Ese es el arte / la obra / este es el trabajo de arte que proponemos.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE

Julio 1981⁴⁵

⁴⁵ C.A.D.A., “Ay Sudamerica”, *Hoy* sin número (1981)

A lo largo del manifiesto de *Ay Sudamérica* se encuentra el discurso más político y estético del colectivo. Proponiendo en lo artístico y como irrupción estética: la no ficción en la ficción. Una frase que nos lleva a pensar en el compromiso y el papel político del arte, del artista como productor de una obra con alcances sociales. Tal como afirma Mariátegui que el artista revolucionario es el que emplea técnicas novedosas, se compromete con su deber principal, que es el acompañar, dotar de símbolos la causa revolucionaria⁴⁶; aunado a la práctica del artista del pueblo al que se refiere Allende en los discursos de la UP. Dicho trabajo que no se puede realizar dentro de la dictadura con ficciones que evadan la realidad, sino confortándola. Objetivo y punto central de toda la obra en delante de Diamela.

No +

A finales de 1983 y principios de 1984 C.A.D.A. lanzó un volante que contenía la siguiente información “Hemos construido una consigna que se ha canalizado en rayados / murales, en exposiciones, acciones de arte, teatro, música etc. Dicha consigna es No+. La invitación es a que los artistas internacionales la activen en sus propios países de la manera que la consideren pertinente (...) Este trabajo de arte inició a partir del décimo año de la Dictadura Militar y lo mantendremos hasta que ésta cese. CADA, 1983”⁴⁷

Los miembros del colectivo y muchos otros artistas –en el sentido propuesto por ellos- salen en las noches a pintar en todo Santiago –sólo en los primeros meses de la aparición del símbolo- la frase No + la cual es completada con diferentes consignas, por ejemplo: No + violencia, No + dictadura, No + tortura, No + desaparecidos, No + armas, y muchas otras

⁴⁶ Op Cit, Mariátegui pp 437- 439

⁴⁷ Reyes Sánchez Rigoberto, *Arte política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A. a Mujeres por la vida*, Tesis para obtener el grado de maestro en Estudios Latinoamericanos, UNAM (2012) p 68

palabras con referencias a la dictadura y en ocasiones la completan con algunos símbolos o imágenes, no existe restricción alguna, todas las expresiones son válidas.

Esta acción sin duda es la de mayor difusión y aceptación, no sólo en el Chile dictatorial, sino en toda América Latina. Demuestran que la resistencia por medio de formas culturales es posible, y a la vez dan un sentido de identificación y participación ciudadana. Una intervención que envuelve a todos los sectores y rápidamente se adopta en todo Chile.

Es también un ejemplo contundente del quehacer político del colectivo, en donde se manifiesta el sentido de comunidad, al dejar por completo la autoría, la individualidad o el reconocimiento, así como lo escriben en Una ponencia del C.A.D.A (1982) “la práctica del arte desborda lo político y es un reconocimiento de la realidad”⁴⁸ al rayar los muros, completando las frase o leyendo los reclamos que más duelen a la sociedad chilena, se irrumpe en la vida diaria, se hace presente cada día el no estar solo, el identificarse con el otro y el No +.

Respecto a ello Diamela Eltit nos dice: “*No +* conectó y sirvió, yo pienso que es una buena metáfora. Yo creo que ese gesto es bien interesante en varios sentidos: en el teórico, en el sentido político, en el sentido ciudadano, por lo que es la participación del ‘otro’ y el cumplimiento total de los intereses del CADA como fue el unir arte y política. Yo creo que ahí se consumó el CADA. Ese es su aporte más radical”.⁴⁹ Sin duda lo fue, tanto que “se convirtió en el símbolo de la resistencia en el plebiscito de 1988 que decidía ponerle fin a

⁴⁸ C.A.D.A, “Una ponencia del C.A.D.A”, en *C.A.D.A, Publicación de Ruptura*, (Chile: Ediciones C.A.D.A., 1982) pp. 2-5

⁴⁹ Entrevista realizada por Neustadt en Op Cit Neustadt pp 101

los dieciséis años de dictadura militar”⁵⁰ En la actualidad dicha consigna aún tiene validez y se ve representada en diferentes protestas a lo largo del mundo.

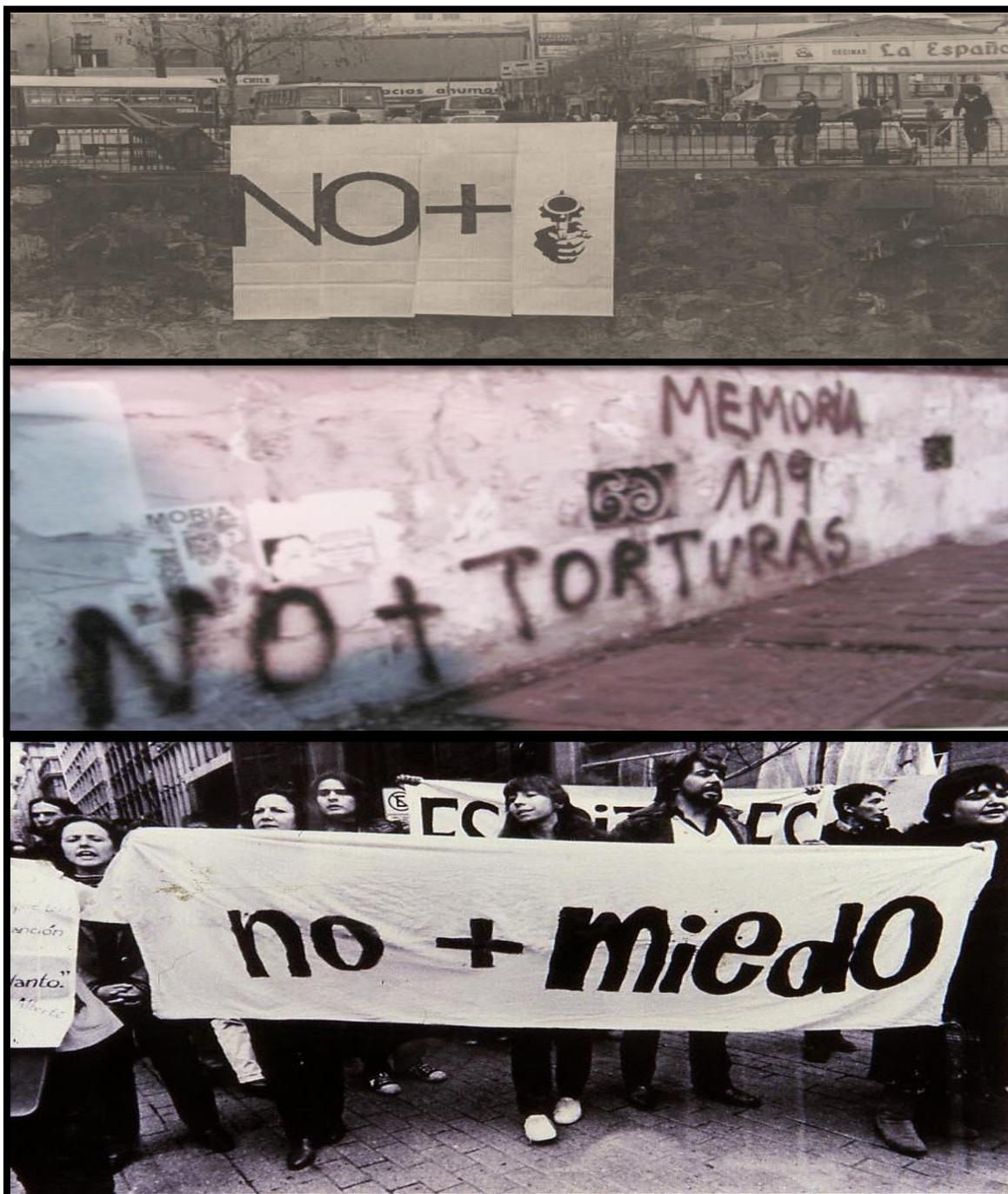


Figura 12. Fotografías de ejemplos de No + en distintos momentos y espacios de Chile

⁵⁰ Katunaric Cecilia, “CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo la dictadura”, en *Revue d'études hispaniques Université Paris* Número 8, (2008) p 306

Las acciones que realizan dentro de la dictadura militar de Pinochet, sufren diversos comentarios, algunos de ellos bastante duros, como el tomarlos por artistas elitistas, por ser demasiado abstracto e inentendible su trabajo. Sin duda son manifestaciones artísticas bastante complejas, pero tan sólo en la técnica, es posible darse cuenta que son referencias al pasado durante el gobierno de Salvador Allende o al golpe de Estado que elimina a la UP. C.A.D.A. logra, romper con lo dado por hecho e inalterable.

En sus intervenciones siempre se incita a la participación ciudadana por igual, sin ninguna distinción política, ni económica, ni cultural. Reorganizar, incentivar a grupos de discusión de participación -que tanto había en el pasado y que la dictadura se había encargado de desarticular por medio del terror- o por lo menos ser capaces de canalizar las múltiples inquietudes de la población chilena.

En el ambiente artístico es el lugar donde más se puede observar la irrupción del colectivo, ya que se separa por completo de los mecanismos del arte institucional. Proponen nuevas técnicas y estrategia artísticas, dotan al arte una vez más de una fuerte carga política, que no es algo nuevo en Chile ni en el resto del continente, pero que es una fuerte trasgresión para el momento histórico que se vivía tras el golpe militar. Las acciones del Colectivo Acciones de Arte, abrieron un espacio de expresión, de denuncia, de inclusión que posteriormente fue utilizado por los movimientos democráticos en Chile.

C.A.D.A. invita a afrontar la realidad, a tomar conciencia y hacerse responsables de lo que se vive, a no callar, a no ser apático frente a la realidad. Nos dice de forma clara que debemos como obligación de vida, actuar dentro del arte creativo y que el medio para afrontar

la lucha político-artístico es siempre en colectivo. Experiencia que vemos reflejada en los trabajos posteriores de Diamela, encontramos en su obra las muestras políticas y estéticas que en el Colectivo se sembraron.

Un lenguaje propio: propuesta y forma de resistencia

¿Qué se puede hacer frente a la represión, la muerte y el dolor? ¿Cómo se encara una dictadura? Son interrogantes que nos hacemos al pensar en el tiempo de Pinochet (y en la actualidad de todos los países dominados por los intereses neoliberales). Para Diamela, como para una gran parte de los artistas chilenos es el cuerpo y es la re-significación del lenguaje del arte, la manera de resistir, de luchar y de revolucionar Chile (el mundo como espacio cualquiera a habitar).*

Lo escénico / visual.

En 1980, Diamela realiza un *performance* individual (fuera del colectivo C.A.D.A.) con ayuda de su compañera de colectivo y amiga Lotty Rosenfeld, titulado: *Zona del dolor I*. el cual realiza en una comunidad a las afueras de la ciudad de Santiago, en una calle conocida por su proliferación de prostitutas y burdeles.

En su acción, proyectan imágenes de la cara de Diamela sobre las paredes de las bardas de la calle, mientras ella realiza la lectura de fragmentos de su aún no publicada primera novela *Lumpérica* (1983). Para después hacer el lavado de la acera con sus propias manos; el centro de su trabajo se focaliza en los cortes que tienen sus brazos y piernas. Todo es grabado en video, por Rosenfeld, en el cual se puede observar el cuerpo herido y la voz de

*Hago la referencia a la usanza de la *escena de avanzada*, como algo actual, vigente, que se va transformando; no como un arte del pasado para estudiar. Por tal motivo, considero las propuestas de Diamela una constante re-significación de los espacios de vida, y que bien podemos aplicar a los nuestros.

Diamela Eltit cómo los protagonistas del *performance*.⁵¹ Dicho video es editado por Lotty, y lo convierte en una obra propia del *video arte*, por lo que se deben analizar los diferentes soportes que proponen en *Zona de dolor*.

En 1982, a modo de continuidad realizan *El beso*, tomando las imágenes del primer acto, realizan un video donde mezclan y resignifican *Zona del dolor*. La grabación es editada para exponer ahora como actor principal a los espectadores que presenciaron la proyección, lectura y limpieza de Diamela al margen del prostíbulo. Muestra las expresiones, la conversación y convivencia de los habitantes y vecinos del lugar. Culmina la irrupción visual y política de la obra de Diamela con un beso a un vagabundo*

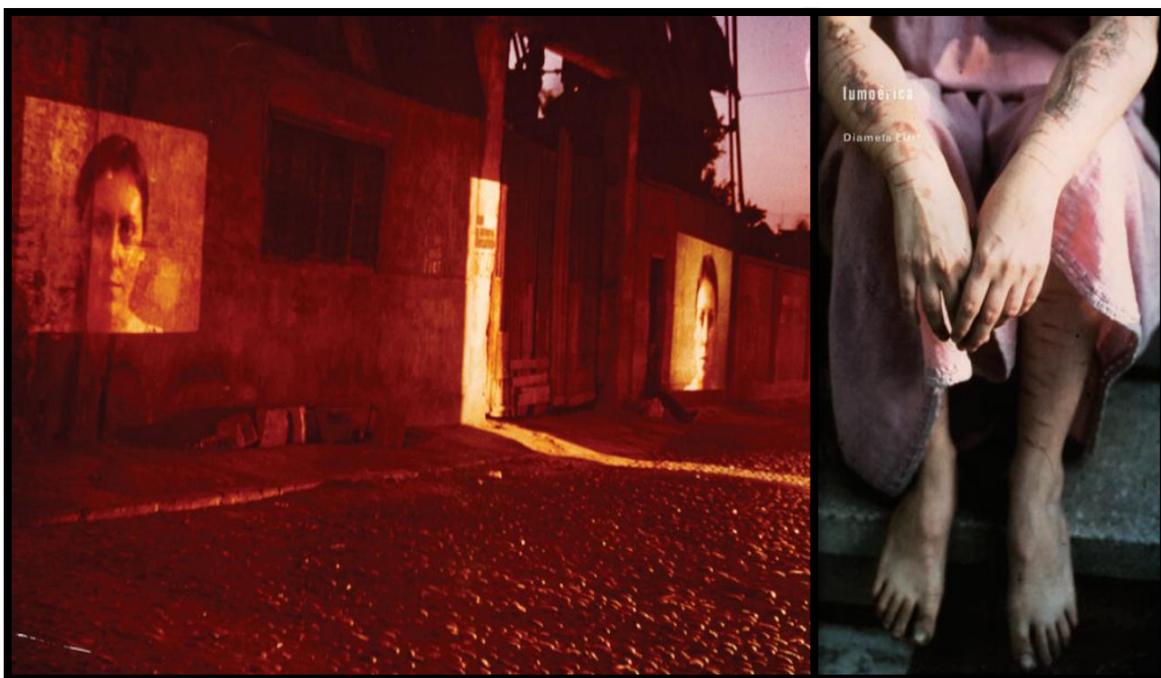


Figura 14. Escenas de *Zona del dolor*. Proyección y toma de los cortes en el cuerpo de Diamela

⁵¹ El video del performance *Zona de dolor*, (1980); puede observarse en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor> [Consultado el 22 de julio de 2018]

* No he podido encontrar la grabación, sin embargo, en Barrientos, Mónica. “La construcción estética de la imagen en la performance Zonasde dolor de Diamela Eltit”. *AISTHESIS* N° 61 (2017). Pontificia Universidad Católica de Chile. (pp145- 166) Se describe y se muestra una fotografía de la escena del beso.

Ambas intervenciones performativas y el montaje del video, son las bases para el desarrollo de las temáticas que van a ocupar a Diamela en sus siguientes obras, explorando formas distintas que muestren lo otro, que la voz de “los desamparados” sea la protagonista de las narraciones, que los cuerpos violentados física, económica, social y culturalmente tomen la fuerza para reescribir su historia. Procurando que los cuerpos femeninos sean los vehículos emancipatorios de las clases marginales.

Podemos observar en *Zona de dolor* y en *El beso*, técnicas y objetivos del C.A.D.A, como es la intervención en la calle, con un espectador que se integra a la obra, provocando diálogo; aspectos de los que ya se ha hablado en el apartado anterior. Lo innovador es el



Figura 15. Escena tomada de: *el beso*, (1982).

corte, el daño del cuerpo; aquí comienza la constante del/los cuerpos mutilados, dolientes y enajenados. Siguiendo la teoría de Michel Foucault del poder y el cuerpo en tensión y pugna constante al definir que: “el poder se ejerce mediante acciones que implican la domesticación

de los cuerpos, la administración desde el inconsciente de la sexualidad y de las funciones intelectuales”⁵²

Se pone en escena la preocupación de Diamela por evidenciar y deconstruir esa constante del abuso y abandono de los cuerpos marginales y femeninos como propios, ya que pasan a ser un objeto una mercancía con valor de cambio dentro del sistema capitalista. Al Diamela cortar su cuerpo se vuelve a apropiarse de él, más significativo el hacerlo fuera de un prostíbulo. “La interrogación se dirige, entonces, a la relación entre dolor y lenguaje, la herida, el cuerpo textual y la estética de la marginalidad como una posición política de ‘hacerse en las periferias’”⁵³ y al ser ella cuerpo femenino el que toma el control de sí misma es para Marla Freire el uso del corte como una inversión del papel de víctima. Al ser ella misma –Diamela– en la representación del cuerpo marginado la que se va a cortar, deja de ser la víctima, para convertirse en la dueña de su propio dolor y con ello de su cuerpo.⁵⁴

La sexualidad es también una constante, una problemática que aborda Diamela y que en *Zona de dolor* es la pugna de una forma violenta, con su cuerpo herido que puede observarse como un hacerse dueña de él, pero también y como antecedente al lavar la calle

⁵² Seguí una frase armada de Eugenia Brito que simplifica el trabajo del pensador francés. Brito Eugenia, “una tensión en el espacio crítico: Novela Chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit de Leonidas Morales Toro”. *Talleres de letras*, N. 36 Universidad de Chile. (pp. 238)

⁵³ Barrientos, Mónica. “La construcción estética de la imagen en la performance Zonas de dolor de Diamela Eltit”. *AISTHESIS* N° 61 (2017). Pontificia Universidad Católica de Chile. (pp. 151)

⁵⁴ Freire Smith, Marla. “La insurrección del cuerpo en dictadura. La influencia de Diamela Eltit y Pedro Lemebel.” en *Revista Historia Autónoma*, N. 8, 2016. (pp. 133- 144)

del prostíbulo podría ser una purificación, una limpieza corporal por medio del dolor autoinfringido, para así, volver a sentir su cuerpo, ser propia a su cuerpo.⁵⁵

Para después hacer pública esa expropiación –atracción del propio cuerpo-, una limpieza que también es un doble juego, recordemos que así se llamaban las campañas de Pinochet para quitar de la calle y el imaginario cualquier referente a la UP, entonces, Diamela “limpia” y se adueña de la calle, pero siendo ahora dueña de su cuerpo y de su sexualidad; teniendo como espectador/interlocutor a los cuerpos marginados. Ella hace referencia a esta acción como: “una búsqueda literaria apasionante, mi intención (con seguridad ingenua) era interrumpir por aproximadamente media hora el tráfico sexual por uno literario o quizás mezclar, contaminar atmósferas, discursos”⁵⁶

El beso, es más una burla a ese juego de historias de amor, con finales felices que promociona la industria del cine, y es para Mónica Barrientos la amalgama de los dos performances:

En suma, en las performances de Diamela Eltit, el cuerpo herido representa además la mutilación del texto mimético, una parodia a la estética de *Hollywood* para reafirmar el poder del cuerpo que resiste y se reescribe en esa resistencia. El cuerpo, las heridas y la parodia conforman un diálogo dinámico y activo entre el espectador, quien se ha liberado de su pasividad, y el actor que lo invita a la escena⁵⁷

⁵⁵ Caleb Olvera, dice que el cuerpo es una construcción social que en Estados autoritarios nos hacen creer que nuestro propio cuerpo es nuestro enemigo, y es también un control por medio de la sexualidad cosificada, por lo tanto, el dolor la herida (metafórica), es la alternativa para sentir un gozo propio, autónomo. Se puede consultar Olvera Romero, *Caleb. Sobre el cuerpo. Ensayos sobre la estética contemporánea*. (México:Ed. Fontamara, 2014)

⁵⁶ Domínguez Nora, “Entrevista. Diamela Eltit, una voz que pulsa a las orillas ásperas”. En: *Feminaria*, Año XII, núm. 18. p 67

⁵⁷ *Op, cit.* Barrientos, Mónica. p. 164

Este es el comienzo de Eltit, que a pesar de ya haber escrito ensayo y su trabajo en el colectivo; esta es Diamela que formula e irrumpe en la vida cotidiana de la marginalidad chilena, pero también lo hace en el mismo arte, en la política autoritaria, en el la cultura machista.

La escritura

La escritura como acción, para Diamela es un acto para no olvidar que se está vivo, escribir para nombrar, para nombrarse, para no morir; la escritura como estrategia de resistencia, de memoria y de significación. La literatura no como una disciplina, sino como una manera de vivir, de pensar, de sentir, de existir, la escritura como un lugar en el espacio estético, político y simbólico.⁵⁸ Ella dice que:

Lo literario tiene un doble sentido, por una parte un aspecto lúdico relacionado con la combinatoria arriesgada de los códigos lingüísticos y sus impactos estéticos y, por otra, la presencia ceremonial e íntima de la escritura como zona de incertidumbre, de suspenso y de riesgo en el empeño por la construcción nómada de sentidos sociales. (...) Después de tantos años me sigue deslumbrando el poder estético de la escritura literaria, esa conmoción que generan sus signos, sentidos e imágenes y la capacidad de iluminar percepciones, sensaciones, pensamientos enteros.⁵⁹

⁵⁸ Ella se refiere a la escritura como una acción y espacio de libertad. Lo ha dicho en múltiples entrevistas, es una idea recurrente, lo configuré en especial a partir de: UPLATELEVISION “Literatura, Género y Memoria: Reflexiones de Diamela Eltit”. Entrevista publicada el 20 jul. 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vEaukLJn2aY> [Consultado el 09 de junio de 2018]. OJO EN TINTA, “Diamela Eltit: "Escribir es para mí un espacio de libertad". Publicado el 13 mayo 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vFa5NHkSfJs> [Consultado el 09 de junio de 2018]. Y Solorza, Paola Susana. “Entrevista a Diamela Eltit: una literatura no consensual. Cuerpo, lugares *border* y resistencia”, en *Anclajes*, vol. XX, núm. 1, enero-abril, Argentina, 2016. p. 79-89

⁵⁹ Discurso leído por Diamela Eltit en la ceremonia de Entrega del Premio José Nuez 1995 a la mejor novela, por *Los vigilantes*. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-76882.html> [Consultado el 12 de febrero de 2017]

Esa capacidad que le atribuye a la literatura es el trabajo que observamos en la escritura de Diamela, la capacidad de visibilizar las otras voces, lo que está fuera del espacio hegemónico y lo más sobresaliente: iluminar los recovecos de resistencia que se forman y transforman con los distintos procesos políticos que atraviesan a Chile.

Encontramos en la escritura de Diamela y en los personajes de sus obras un refugio, una construcción de otras formas de hacer lo social. La escritura es un lugar en el cual se pueden identificar y reconstruir los otros cuerpos que se completan con el proceso de lectura tomando que la lectura:

y sus usos íntimos de ella, lejos de actos solitarios, son actividades sociales en las que intencionalmente buscamos resonancia entre el texto y nosotros mismos. El punto de origen de la palabra propia está justo en el punto de enlace de vidas y experiencias; de él emerge nuestro significado y nuestra ubicación en el diálogo humano. Leer es, finalmente, un asunto de convivencia humana.⁶⁰

por ello la importancia de la fuerza de los personajes, lo impactante de los lugares y lo violento de las relaciones, porque es ahí en la lectura de esta disposición donde puede existir la identificación y autoreconocimiento de todo lo periférico y disidente.

⁶⁰ Kalman Judhit, “El origen social de la palabra propia” en *Palabras que zurcen*. (México: Dirección general de publicaciones, CONACULTA, 2014) pp

El arte marginal se coloca en el centro

Gracias a aquello de lo que nos apropiamos, transformamos lo extraño, lo inquietante en habitable; un poco de orden sustituye al caos. Y al hacerlo, nos sentimos relacionados con los otros, de quienes descubrimos que comparten las mismas emociones, las mismas ansiedades.

Leer y liar

Michèle Petit

Para leer a Diamela Eltit no se puede tomar el objeto libro y unir oraciones, seguir la trama, identificar al protagonista, al antagonista, personajes secundarios, el tipo de narrador y catalogar un género narrativo. Diamela y su trabajo de creación artística incluyendo la escritura deben estructurarse, discutirse y reconfigurarse en el mayor plano sensible. Enfatizo el hecho de la lectura, porque es ahí en el espacio íntimo (escritor-libro-lector) que nos va a unir y dar una identidad colectiva; porque después de un encuentro privado reconfigura nuestra colectividad.

¿Qué nos une, cómo hacemos parte de lo que se nos presenta en la escritura de Diamela desde una lectura placentera, desde una lectura sensible y no solamente desde la teoría que es la forma común en la que se lee? En la crítica académica que cada vez es más amplia con respecto a la narrativa de nuestra escritora, se enfoca en la búsqueda constante de significados, interpretando desde la historia y la política, lo cual es necesario y enriquecedor para la comprensión del mundo que nos presenta Diamela. Sin embargo, en mi papel como

lectora encontré que es muy satisfactorio acercarse desde los personajes dolientes, porque es a través del dolor, del hambre y la marginalidad donde podemos crear empatía, es entonces el dolor una zona de unión, de comprensión. Porque es el cuerpo la constante de la obra de Eltit y es nuestro cuerpo el que nos da las experiencias sensoriales que nos guían a través de su universo.

A lo largo de los dos apartados anteriores se ha mostrado el trabajo de diversas artistas marginales incluido el performance de Diamela, sin embargo, no se ha caracterizado explícitamente por qué es marginal o cómo es que se vuelve marginal. La primera novela de Diamela, *Lumpérica* (1983) en la propuesta de nombre nos dice que es Lumpen – América, una América Lumpen. Tomando como lumpen: “grupo social urbano formado por los individuos socialmente marginados, como indigentes, mendigos, etc”⁶¹; es lo lumpen la apuesta constante de sentido y escenario para el trabajo de Diamela, la apuesta por evidenciarlo, nombrarlo y colocarlo dentro de la historia hegemónica que siempre lo oculta.

Lo marginal, no solamente como una categoría económica, es todo aquello que sale del orden capitalista de los setentas en adelante, lo que no encuadra con la moral burgués y que va a desafiar los estándares de la vida signada por lo blanco, lo católico y lo heterosexual: porque las novelas de Diamela no se ciñen al espacio temporal de la dictadura, al contrario, se vuelven un poco más feroces contra ese orden y sus nuevas relaciones en la actualidad. Estas características las encontramos en las primeras novelas de Diamela, posteriormente se

⁶¹ Definición tomada del diccionario etimológico Chile.net disponible en: [<http://etimologias.dechile.net/?lumpen>] consultado el 20 de enero de 2019 * Lo lumpen como el oportunismo o la traición, y que no se da solamente en los desocupados de París, sino la cobardía de venderse sin importar a quién o qué se traiciona; lo lumpen a lo que hace referencia Benjamín en: Benjamín Walter, *El París de Baudelaire*, (Argentina: Eterna Catedra, 2012). Ambas definiciones colaboran para crear personajes y momentos en las obras de Diamela, porque ella nunca idealiza a una clase baja o marginal y la coloca como buena o víctima, se encuentran los protagonistas en constante pugna por formarse y construir su entorno, evidenciando lo contradictorio de lo humano.

agrega y coloca como una categoría principal la globalización y el mercado capitalista con un poder mucho más agresivo y contundente en obras como *Mano de obra* (2002), *Jamás el fuego nunca* (2012) y *Fuerzas especiales* (2015). Encontramos que lo marginal es la imagen que construye Paz Errazuriz y Diamela en *Infarto al alma* (1992) o la serie de fotografías a las que me refiero de Errazuriz en el capítulo dos. Esos otros que rechazamos por salirse de lo “correcto”.

Dentro de esos espacios que se relataron anteriormente encontramos la irrupción de Diamela, como una entrada al mundo cultural chileno con gran fuerza que logra colocarse con voz propia, un lenguaje crítico y una propuesta irreverente de cara a los grandes conflictos políticos, económicos e ideológicos. Desde la dictadura chilena hasta la actualidad, la congruencia de una artista inconforme con las formas y relaciones de poder que dominan el mundo contemporáneo.

Ella comentaba en la *FIL 2017*⁶², que su trabajo de escritora sigue siendo marginado, porque dentro de la fugacidad de las ideas y la inmediatez de las relaciones, al cuestionar fuertemente el papel del escritor y el lector donde el consumo de literatura fortalece al sistema capitalista: ella sigue escribiendo historias “desagradables”, donde se tiene que cuestionar y completar; al no ser un objeto de ventas, sigue siendo relegado su trabajo ya no por la censura o el terror de la dictadura sino por lo violento del mercado global.

La memoria, un punto central que le da cohesión a la obra, es una ida y vuelta al pasado rebelde, al espacio que guarda en el presente la resistencia, lo otro y que se tiene que

⁶² Eltit Diamela, “Diamela Eltit conversación con Sandra Lorenzano”, en XVII Feria Internacional del Libro, Zócalo, Ciudad de México, México. 18 de octubre, 2017. No existe una fuente documental, lo anterior señalado es de mis notas personales al presenciar dicha entrevista.

cifrar para que permanezca en lo cotidiano. Por ello, la importancia de hacer todo un recorrido por lo que fueron los acontecimientos inmediatos para Diamela y para el pueblo chileno, y como hemos resaltado a lo largo de los últimos capítulos no sólo para Chile sino para cualquier territorio que se encuentre en condiciones violentas, marginadas, asediadas.

Las claves de lectura que propongo entonces para la obra de Diamela son tres tópicos recurrentes: **el cuerpo, la violencia y la política**. En cada obra se formula una propuesta y perspectiva, dependiendo el lugar, el tiempo y el personaje; se encuentra un sentido y quehacer específico, que nos lleva por un camino de reflexión determinado. Por lo que, vemos modificaciones y énfasis diversos, lo que provoca una fascinación por completar la obra de Diamela Eltit.

El cuerpo, los cuerpos, nuestros cuerpos puede ser un pleonasma, pero es la contundencia del reconocimiento del yo gracias al otro, tomando que:

En el hombre, las vías de la comunicación con el mundo pasan también necesariamente por el interior; por el cuerpo humano, el único puente que se tiende entre el mundo y él: “Sólo tenemos acceso al universo pasando por nosotros mismos”; cualquier otro camino lleva a la apariencia abstracta, a la ilusión trascendental, al pretexto falso. Y penetramos en la realidad de los hombres y de las cosas exactamente con la misma profundidad con la que penetramos en nosotros mismo. Las profundidades y las complejidades del mundo no son más que la proyección hacia afuera de nuestras propias profundidades y complejidades.⁶³

A lo largo de la obra de Diamela observamos que el cuerpo es siempre el personaje central que tomará diversas connotaciones, pero es el cuerpo el que siempre nos relata y nos da sentido en cada atmosfera que crea Diamela. Por lo que, la teoría de Ménil es una referencia metodológica para entender el cuerpo en la obra de la autora.

⁶³ Op cit, Ménil René, 2005 p. 140

Los cuerpos físicos que delinea Diamela hacen referencia al dolor o la mutilación, ella explica que: “Nunca he podido elaborar cuerpos enteros sino fragmentarios, que es como opera el cuerpo precisamente. Tengo la noción de un cuerpo escurridizo, más probable que real. Un cuerpo sostenido por la palabra”⁶⁴.

La primera mujer personaje portadora de la voz de la obra de Diamela es justamente L. Iluminada de la novela *Lumpérica*; cuerpo femenino con el que se define la problemática del lenguaje como símbolo de resistencia y lo más de irrupción. Comienza la articulación más compleja, que hemos rastreado desde la UP y que para 1983, es ya una forma constante en la *escena de avanzada* el desarticular el lenguaje para sortear la censura, pero también para apostar por un lenguaje que descoloque y que trascienda los límites del arte canónico y así formular una estética disidente. Cuestiones que logra en su primera novela, en la cual burla la censura justificando el armado del texto como un guion cinematográfico.

La enfermedad y los escenarios médicos representan el poder del Estado y la constante resistencia de la población, como en *El padre mío* (1989): que es la recopilación y apropiación de diversas entrevistas que le realiza a un vagabundo, un hombre que asegura conocer la verdad del manejo de la nación y del mundo mismo. En algunas líneas se muestra evidente la locura, el egocentrismo, el dominio del Estado y la figura que lo encarna es Pinochet. El libro se divide en tres capítulos llamados *primera*, *segunda* y *tercera habla*. Diamela les devuelve la palabra a los marginados y en ella se plasma la enfermedad de ese

⁶⁴ Guillermo Núñez Jáuregui, “Diamela Eltit en México. La chilena Diamela Eltit participó en la Feria del Libro del Zócalo; la importancia de su obra se aprecia más que nunca” en *La Tempestad*, [martes, 24 de octubre de 2017] Disponible en línea: <https://www.latempestad.mx/diamela-eltit-lumperica-replicas/> [consultado marzo de 2018]

momento histórico. De igual forma se enuncia la enfermedad y lo marginal en *Infarto al alma* (1994), del que ya se ha comentado.

Colonizadas (2009) e *Impuesto a la carne* (2010) toman como centro del relato a madre e hija a continuación transcribo un fragmento muy clarificador:

Desde que nacimos mi madre y yo fuimos maltratadas por los médicos y sus fans. El aislamiento se instaló como la condición más común o más normal en nuestras vidas. Recuerdo, con una obsesión destructiva, en cuánto nos sentimos despreciadas y relegadas cuando se desencadenó una impresionante manía hospitalaria fundada en la pasión por acatar los síntomas más oprobiosos de las enfermedades (como parte de una tarea científica) marcó el clímax de la medicina y coincidió con nuestro precario nacimiento.

De inmediato la nación o la patria o el país se pusieron en contra de nosotras.

En contra de nosotras, ¿hace cuánto?, ¿unos doscientos años?

Sí, ya han pasado, quizás, ¿doscientos años?

Sí, doscientos años que estamos solas tú y yo, me dijo mi mamá⁶⁵

Es muy significativo el hecho de que han pasado toda su vida, como doscientos años, recluidas en un hospital donde son sometidas a diferentes tratamientos para normalizarlas. Pero a pesar de tanto dolor no han podido con ellas, las voces de la narración se intercambian entre una y otra mujer, siempre en primera persona. La novela se publica justamente para la celebración del bicentenario de la independencia chilena, los doscientos años del nacimiento de Chile. También hace referencia a la limpieza y homogenización del comportamiento. Hay que recordar que en los tiempos de la dictadura y con las declaraciones de la junta militar se hace la metáfora de lo científico y lo médico.

El tema del Estado acechando, la paranoia de la persecución y vigilancia, son evidentes en: *Los vigilantes* (1994), *Jamás el fuego nunca* (2007) y *Fuerzas especiales*

⁶⁵ Eltit Diamela, *Impuesto a la carne*, (Argentina: Eterna Cadencia, 2010)

(2013): que también comparte otro de los hilos temáticos del conflicto del trabajo enajenado o precarizado enmarcado en el tema del mercado global en novelas como *Mano de obra* (2002), *Por la Patria* (1986), *Los trabajadores de la muerte* (1998) y de menor manera en *Lumpérica* (1983).

En la novela de *Jamás el fuego nunca* (2007) se puede apreciar una recopilación sólida, de los puntos que rodean la política y la memoria como puntos centrales del trabajo de Diamela. A continuación un fragmento:

Yo ya había caído, atrapada como un animal salvaje o un animal de circo, en plena vía pública, cercada y capturada. Después ibas a caer tú. Una suma implacable, la célula completa: los diez. Sobrevivimos tres. Tres muertos. (Los tres muertos están aquí enhiestos, decorativos, rutilan en la oscuridad). Antes de mi salida, caíste. Cuatro meses ni vivo ni muerto.

Pero qué podía hacer. ¿Qué puedo hacer?, te dije. No tenía, comprendes, ni una sola alternativa. Estaba, si, furiosa, dolida, furiosa. Derrumbada y furiosa, estupefacta y furiosa, aterrada. Todos, cada uno de los sentimientos me pertenecían, eran míos.

<<Las cosas son como son>>.

Todo sucedía como en un mal sueño. Pero ahora tengo que dormir o tengo que morirme o tengo que escaparme. Pero ¿dónde?, ¿dónde?, una vez que el siglo nos ha desalojado. Cien años ya y pese a saber que todo fue consumado en un pasado remoto, en otro siglo y, más aún, en otro milenio, mil años en realidad, allí está el reciente siglo entero o los mil años decrepito, insidiosos, que se ríen con un horrible gesto para ostentar su estela de desgracia. Lo sé, lo entiendo, cómo no. Lo sé y lo entiendo. Los procesos históricos se acentúan o se difuminan, ocurren en una tensión que sólo puede ser fugazmente aminorada. Yo soy o fui un cuadro. Me formé serenamente pero con una completa decisión, lo hice con una actitud marcada por la tenacidad y ordenada en la lucidez y en una comprensión nunca ingenua de la historia. Allí estaban disponibles para nosotros o para mí las principales figuras ya antiguas, esas figuras frías pero no, no, obsoletas ni, menos, equivocadas.

Eso no.

Devoré el halo de las figuras que ahora no, no, no, no se pueden nombrar. Heladas y lúcidas y aún supremas en sus errores, pero ¿cuáles errores? Es acaso un error afirmar que:<<Las relaciones burguesas resultan demasiado estrechas para contener las riquezas creadas en su seno. ¿Cómo vence esta crisis la burguesía? De una parte, por l destrucción obligada de una masa de fuerzas productivas; de otra, por la conquista de nuevos mercados y la explotación más intensa de los antiguos. ¿De qué modo lo hace pues? Preparando crisis más extensas y más violentas y disminuyendo los medios de prevenirlas>>. Una lucidez ensimismada, una puesta en escena irrefutable, un trazado que contiene mil años, cien de historia. Sí, ¿no? Pero nunca, nunca, pensé en el funcionamiento autónomo del cuerpo, su cíclica sorpresa y su catástrofe. ⁶⁶

Es evidente la denuncia a los hechos ocurridos durante la dictadura sobre la persecución de los enemigos del orden, la desaparición, tortura y el asesinato que se vivieron. Se puede leer la fuerza de la emoción y la traición (o paranoia) que inundaron las relaciones personales por ser denunciados por los compañeros. Es un testimonio que pareciera ser de la propia Diamela al escribir su postura política tan abiertamente: la crítica a los acontecimientos históricos y sus conclusiones de lo que se ha vivido.

En la obra de Diamela Eltit encontramos estructuras estéticas complejas que nos llevan a recorridos políticos del pasado chileno, cuestionando a los diferentes grupos sociales que participan dentro de la construcción histórica del mundo contemporáneo. Mujeres que tienen los personajes protagónicos con gran fuerza para resistir las acciones violentas del Estado y de los personajes masculinos. No se autoobservan como víctimas o desde la sumisión, sino como personajes que enfrentan y también violentan los diferentes escenarios donde tienen lugar las obras. Cada una de sus novelas tiene características particulares que hacen que nos replantemos un punto dado de la política contemporánea, nos enfrenta a cuestionarnos los grandes discursos tanto de izquierda como derecha, lo que hace necesaria la obra de Diamela Eltit.

⁶⁶ Eltit Diamela, *Jamás el fuego nunca*, (España: periférica, 2012) p 153-155

Conclusiones

En el recorrido que sugerí a partir de mi propia investigación, para intentar comprender a Diamela Eltit, fueron los datos más significativos, a pesar de encontrarse ceñida la amplitud de lo que fueron en su época de auge los artistas chilenos. Es la información mínima necesaria para imaginar y recrear los escenarios en los que se va formando la obra de Diamela Eltit.

La importancia de los colectivos muralistas (como la Brigada Ramona Parra, la Elmo Catalán, la de las Juventudes Comunistas), el teatro callejero, los músicos y cantantes de la nueva canción chilena (como el ícono Víctor Jara), el tercer cine latinoamericano (que si bien comienza en Cuba y los principales representantes son de Argentina y Brasil, también se suman los jóvenes cineastas chilenos como Miguel Littin o Patricio Guzmán), la difusión de la literatura y las exposiciones de pintura que son mostradas en el tren de la cultura que recorrió gran parte de todo el territorio chileno es: exponer la creatividad y colectividad de

la población que luchaba por un fin en común, apropiarse del espacio público y construir un mejor lugar donde vivir.

El ambiente que se genera dentro de la UP es la pauta que estimula la creatividad en la dictadura, ya que al tener las referencias de una sociedad donde prevalecía el sentimiento de libertad y el ímpetu de transformar todo lo injusto. Esta injusticia se puede rastrear a lo largo de la historia de América Latina con las luchas de diferentes grupos políticos que intentan mejorar la vida de las minorías. Por lo que, dentro de la dictadura no se podía evadir la realidad, la violencia a la que se sometía a poco más de la mitad de la población, la cual confiaba y marchaba con las ideas de la UP. Es así que los artistas, como personas creativas y críticas, se ven en la necesidad de actuar.

Es pertinente ejemplificar la enorme cantidad de trabajos artísticos que se generan desde el inicio de la dictadura: son obras que encuentran pequeñas rendijas para invitar a la población en general, porque eran acciones públicas (que en su mayoría referían a los últimos años de la UP) en los que participara de esa protesta creativa. La teórica Nelly Richard llama a ese grupo de artistas *la escena de avanzada*, cuya principal característica que los define es la reconfiguración del lenguaje: la alteración de los signos para denunciar la dictadura y el llamado a la participación consciente a la sociedad.

Las acciones artísticas que se enuncian son algunas de las más representativas de la época: como las fotografías y demás obras visuales de Lotty Rosenfeld, que tiene trabajos en compañía de Diamela, de la reconocida Catalina Parra; los trabajos revolucionarios de Carlos Leppe; los performance de Elías Uldarico Adasme, que aunque poco reconocido en la actualidad, es nombrado con reiteración en las revistas del momento (1970-1980); la reconocida fotografía de Paz Errázuriz, que guardan la memoria visual de lugares

insospechados de Chile. Cada uno en su espacio y técnica propia, suman al intento por la democracia.

Simultáneamente, éstos y muchos otros artistas comparten las inquietudes teóricas y metodológicas en un taller del Departamento de Estudios Humanísticos, de la Universidad de Chile. Con el semiótico Ronald Kay, aprenden con la práctica a subordinar al autor, para ser el trabajo político y colectivo.⁶⁷ A partir de esas clases y con los artistas que ahí convergen se forma el C.A.D.A. Colectivo de Acciones de Arte. Grupo integrado por: Diamela Eltit, los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el poeta Raúl Zurita y el sociólogo Fernando Balcells en 1979.

Dicho colectivo realiza acciones contundentes durante tres años seguidos, que suman la fotografía, la intervención gráfica y la literatura a cuestiones mucho más elaboradas como rentar avionetas para sobrevolar Santiago y arrojar panfletos a la ciudad. Lo que logra C.A.D.A es una subversión del lenguaje. Se reapropian de las calles sitiadas por los militares para colectivamente rayar las paredes de Chile con las demandas más básicas de derecho humanos, creando el símbolo “No+”, con el que logran sumarse al plebiscito por la democracia que termina en la salida (premeditada) de Pinochet.

Diamela logra conjugar su trabajo colectivo con sus inquietudes personales, en las que comparte créditos con Lotty Rosenfeld y experimentan las múltiples posibilidades de la escritura creativa; buscan desencasillar a la literatura del formato convencional, mientras Diamela lleva su primera novela *Lumperica* (1983) al performance *Zona del dolor*. Posteriormente, con las grabaciones de Rosonfeld, realizarían *El beso*, donde se unen y dan

⁶⁷ Op. cit. Neustadt, Robert, 2001. p. 91-92

forma al trabajo central de Diamela la reconfiguración del lenguaje dentro de la marginalidad. Con estos trabajos haría evidente el cuerpo como el hacedor del lenguaje.

El recorrido aquí propuesto es el de la estética como el espacio en el que convive la imaginación, la sensibilidad y la resistencia de los cuerpos como una categoría. Una búsqueda por encontrar respuestas a una obra tan compleja, como la de Diamela, y entender el proceso creativo de una generación más allá de leer una biografía. Es realmente comprender una época para poder reflexionar y aprender de su propuesta. Diamela expone diversas problemáticas que devienen del sistema económico político, que con la guerra fría se polariza el entendimiento del capitalismo frente al comunismo/socialismo, a través de los diferentes trabajos artísticos que genera Diamela se evidencia las transformaciones sufridas por la sociedad chilena (y latinoamericana).

El cuerpo es entonces, el espacio de resistencia, porque es lo único propio y que en realidad es la extensión tangible de los pensamientos. En Diamela es el cuerpo textual y figurativo el soporte para visibilizar, confrontar y corregir las relaciones violentas que se dan en diferentes ámbitos de nuestra sociedad contemporánea. El dolor para exponer la vulnerabilidad de cualquier cuerpo y conectar con lo humano. Utilizar el dolor como una vía de comunicación con el otro para poder comprendernos equivalentes y cercanos, romper la fragmentación social que genera la violencia de las diversas etiquetas sociales. Hablar de la periferia es para Diamela el escenario donde pueden actuar los otros que en realidad somos todos, porque es en la exhibición de los otros cuerpos donde el denominador común es el dolor, el sufrimiento, la explotación, el rechazo, la angustia, la incertidumbre, la traición y el acecho donde de manera cercana nos reconocemos.

Es la escritura, el cuerpo que soporta el lenguaje de Diamela, una fuera de los convencionalismos académicos literarios. Ésta, se ha sumado a esa nueva generación de escritores que prefieren historias mucho más elaboradas, pero no tan refinadas en escenario o personajes entrañables y románticos. Por el contrario, va articulando nuevas figuras que descompone para incomodarnos como lectores y a la vez aproximaros como humanos.

Actualmente encontramos una cantidad creciente de jóvenes escritores latinoamericanos han encontrado combinaciones singulares entre escritura, artes visuales, fotografía, y demás intervenciones al soporte clásico del libro. En Chile una de las figuras más significativas en las que encontramos rastros de la *escena de avanzada* es la obra de Matías Celedón titulada *La filial* (2012).

Sin duda omití datos de las obras o relaciones fortuitas que se consumaron en Chile de la Unidad Popular o dentro de la dictadura, y existe una carencia de análisis puntual de cada una de las novelas. Dado que cada una de las formas de escritura merece una investigación específica, sin embargo, mi trabajo pretende rastrear la estética general de Diamela Eltit como autora de un momento histórico concreto, que logra irrumpir en la cultura del momento y crear un lenguaje propio que interpela las diversas violencias de la sociedad, generando, una voz propia a las mujeres y hombres que habitan dentro de la periferia y así, llamar a la toma de consciencia del lector.

Fuentes de Información

Fuentes primarias

1. Eltit Diamela, “Colonizadas”, en: *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, (Argentina: Eterna Cadencia, 2009)
2. -----, “Diamela Eltit conversación con Sandra Lorenzano”, en XVII Feria Internacional del Libro, Zócalo, Ciudad de México, México. 18 de octubre, 2017.
3. -----, “Discurso de agradecimiento en la ceremonia de Entrega del Premio José Nuez 1995 a la mejor novela, por *Los vigilantes*”. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-76882.html> [Consultado el 12 de febrero de 2017]
4. -----, *El cuarto mundo*, (Chile: Planeta, 1988)
5. -----, *El padre mío*, (Chile: Lom ediciones, 2003)
6. -----, *Impuesto a la carne*, (Argentina: Eterna Cadencia, 2010)
- , Errázuriz Paz, edi. Zegers Francisco, *Infarto al alma*. (Chile: Centro cultural la moneda, 1999).
7. -----, *Jamás el fuego nunca*, (España: periférica, 2012)
8. -----, *Los trabajadores de la muerte*, (Chile: Seix Barral, 1998)
9. -----, *Lumpérica* (Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983)
10. -----, *Mano de obra*, (Chile: Seix Barral, 2002)
11. -----, *Por la patria*, (Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986)
12. -----, *Vaca Sagrada*, (México: UNAM, 1992)

Fuentes secundarias

13. Barrientos, Mónica. “La construcción estética de la imagen en la performance Zonas de dolor de Diamela Eltit”. *AISTHESIS* N° 61 (2017). Pontificia Universidad Católica de Chile. (pp 145- 166)
14. BC [en línea], “Los muralistas chilenos que desafiaron a Pinochet”, 08 Septiembre, 2013. Consultado el jueves, 19 de enero de 2017. Disponible en: <http://www.theclinic.cl/2013/09/08/bbc-mundo-los-muralistas-chilenos-que-desafiaron-a-pinochet/>
15. Bourdieu Pierre, *Razones Prácticas sobre la teoría de la acción*, (España: Anagrama, 1997)
16. Bourdieu Pierre, Wacquant Loïc, *Una invitación a la sociología reflexiva*, (Argentina: Siglo XXI, 2005)
17. Brito Eugenia, “una tensión en el espacio crítico: Novela Chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit de Leonidas Morales Toro”. *Talleres de letras*, N. 36 Universidad de Chile.

18. C.A.D.A, “Una ponencia del C.A.D.A”, en *C.A.D.A, Publicación de Ruptura*, (Chile: Ediciones C.A.D.A., 1982)
19. Calderón Alfonso, “1964-1973: La cultura, ¿El horror de lo mismo de siempre?”, en *Cultura, Autoritarismo y redemocratización en Chile* (México: FCE, 1993).
20. Chartier Roger. *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. (España: Gedisa editorial, 1995)
21. Domínguez Nora, “Entrevista. Diamela Eltit, una voz que pulsa a las orillas ásperas”. En: *Feminaria*, Año XII, N° 18. (pp. 66-6 Domínguez Nora, “Entrevista. Diamela Eltit, una voz que pulsa a las orillas ásperas”. En: *Feminaria*, Año XII, N° 18. (pp. 66-699)
22. Errázuriz, Luis Hernán, “Dictadura militar en Chile Antecedentes del golpe estético-cultural” en *Latin American research review*. V. 44, no. 2 enero, 2009.
23. Freire Smith, Marla. “La insurrección del cuerpo en dictadura. La influencia de Diamela Eltit y Pedro Lemebel.” en *Revista Historia Autónoma*, N. 8, (2016). (pp. 133- 144)
24. Garretón, Antonio, *Cultura autoritarismo y redemocratización en Chile*, (México: FCE, 1993)
25. Goldman, Shifra, *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*. (México: UACM,CNA,INBACENIDIAP, 2008)
26. Junta militar Chilena, “Declaración de principios del Gobierno de Chile Disponible” en: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar_doc_junta.html fecha de consulta 19 de julio de 2018
27. Kalman Judhit, “El origen social de la palabra propia” en *Palabras que zurcen*. (México: Dirección general de publicaciones, CONACULTA, 2014)
28. Katunaric Cecilia, “CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo la dictadura”, en *Revue d'etudes hispaniques Université Paris* Número 8, (2008)
29. Lorenzano, Sandra, “Diamela Eltit: una cierta escritura punzante”, *Mora I*, agosto, 1995
30. Mariátegui, José Carlos, “Arte, revolución y decadencia” en Sánchez Vásquez, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, (México: UNAM, 1978)
31. Ménil René, “El nacimiento de nuestro arte”, en *Las Antillas ayer y hoy*. (México: FCE, 2005)
32. Mouesca, Jacqueline, “Breve historia de Chile Films”, en *Cinechile Enciclopedia del cine chileno*. Consultado el jueves, 27 de abril de 2017. Disponible en: <http://www.cinechile.cl/crit&estud-336>
33. Mouesca, Jacqueline, *Plano secuencia de la memoria chilena. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, (Madrid: Ediciones litoral, 1988).

34. Neustadt, Robert. *CADA DÍA: la creación de un arte social*, (Chile: Cuarto Propio, 2001).
35. Núñez Jáuregui Guillermo, “Diamela Eltit en México. La chilena Diamela Eltit participó en la Feria del Libro del Zócalo; la importancia de su obra se aprecia más que nunca” en *La Tempestad*, [martes, 24 de octubre de 2017] Disponible en línea: <https://www.latempestad.mx/diamela-eltit-lumperica-replicas/> [consultado el 16 de marzo 2018]
36. Olvera Romero, Caleb. *Sobre el cuerpo. Ensayos sobre la estética contemporánea*. (México:Ed. Fontamara, 2014)
37. Petit Michèle, Pero, *¿y qué buscan nuestros niños en sus libros*, (México: Conaculta, 2014)
38. Reyes Sánchez Rigoberto, *Arte política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A. a mujeres por la vida*, Tesis para obtener el grado de maestro en Estudios Latinoamericanos, (México: UNAM, 2012).
39. Reyes Sánchez, Rigoberto, (2013) “Arte, política y sociedad en Chile desde 1970 hasta 1979: una constelación posible”, *Pacarina del Sur* [En línea], año 5, núm. 17, octubre-diciembre. Consultado el Martes, 21 de Febrero de 2017. Disponible en :www.pacarinadelsur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=813&catid=45&Itemid=229
40. Richard Nely, “En torno a las diferencias” en *Cultura, Autoritarismo y redemocratización en Chile* (México: FCE, 1993)
41. -----, *Residuos y metáforas*, (Chile: Editorial cuarto propio, 2001).
42. -----, *Lo político lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*, (Valencia: IVAM Documentos Iberoamericanos, Institut Velencià D’art Modern, 2011)
43. Rojas Alejandra, “La cultura del hombre nuevo”, en edit. García Fernando y Sola Oscar, *Salvador Allende. Una época en blanco y negro*, (Argentina: El país Aguilar, 1998.)
44. Rosenfeld, Lotty, “Trazado de Cruces Sobre el pavimento”, en *Documento de Arte Ruptura* (Chile: Ediciones C.A.D.A., 1982)
45. Sandoval, Alejandra, *Palabras escritas en muros. El caso de la Brigada Chacón*, (Chile: Ediciones Sur, 2001)
46. Solorza, Paola Susana. “Entrevista a Diamela Eltit: una literatura no consensual. Cuerpo, lugares border y resistencia”, en *Anclajes*, vol. XX, núm. 1, enero-abril, Argentina, 2016.
47. Torres, Rodrigo, “Música en el Chile autoritario (1973-1990) crónica de una convivencia conflictiva”, en Garretón, Antonio *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, (México: FCE, 1993)
48. Ulibarri, Luisa, “Nuevos márgenes, espacios y lenguajes expresivos”, en *Cultura, Autoritarismo y redemocratización en Chile* (México: FCE, 1993).

49. Zurita, Raúl, “Presentación” del libro Brunner, José Joaquín, *La cultura Autoritaria en Chile*, (Chile: FLACSO, 1981)
50. -----, *Un mar de piedras* (Chile: FCE, 2018)

Fuentes Audiovisuales:

51. Guzmán Patricio, *La Batalla de Chile*, 1979. Dirección, producción y guion: Patricio Guzmán. Director de fotografía y cámara: Jorge Müller Silva. Casa de producción: Equipo Tercer Año (Patricio Guzmán). Soporte de rodaje: 16 MM. Blanco y negro. Soporte definitivo: 35 MM (1.85), DVD y Beta Pal
52. OJO EN TINTA, “Diamela Eltit: "Escribir es para mí un espacio de libertad". Publicado el 13 mayo 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vFa5NHkSfJs> Consultado el 09 de junio de 2018.
53. UPLATELEVISION “Literatura, Género y Memoria: Reflexiones de Diamela Eltit”. Entrevista publicada el 20 jul. 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vEaukLJn2aY> Consultado el 09 de junio de 2018.

Imágenes:

- Figura 1. Brigadas Ramona Parra. Tomada de Guzmán Patricio, *El caso Salvador Allende*, 2004, Icarus Films.
- Figura 2. Mono Gonzáles, Brigadas Ramona Parra, 1971 Cartel. MAC. Tomada del catálogo de la exposición *A los artistas del mundo. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México/Chle 1971-1977*, MUAC, 2016.
- Figura 3. Luis Poriot, Chile tiene arte con Allende, 1969. Fundación Salvador Allende. Tomada del catálogo de la exposición *A los artistas del mundo. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México/Chle 1971-1977*, MUAC, 2016.
- Figura 4., Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento* 1979. Fotografía. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. Catálogo disponible en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40360.html>
- Figura 5. Rosenfeld, Lotty, *Un millas de cruces sobre el camino*. Fotograbado. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. Catálogo disponible en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40360.html>
- Figura 6. Intervención corporal en un espacio público, Elias Adasme, 1979. Fotografía. Tomada de: *Revista Critica Cultural* Nov. 2004, N° 29 / 30
- Figura 7. Imbunches, Catalina Parra, 1977. Tomada de: *Revista Critica Cultural* Nov. 2004, N° 29 / 30

•Figura8. Tomada de: Eltit Diamela, Errázuriz Paz, edi. Zegers Francisco, *Infarto al alma*. (Chile: Centro cultural la moneda, 1999).

•Figura 9. Serie *Manzana de Adán*. Tomada de <http://www.pazerrazuriz.com/#/la-manzana-de-adan/>

•Figura 10. Sala de espera, Carlos Leppe, 1980. Tomada de: *Revista Critica Cultural* Nov. 2004, N° 29 / 30

•Figura 11, 12 y 13 Tomadas de Neustadt, Robert, *CADA DÍA: la creación de un arte social*, (Chile: Cuarto Propio, 2001)

•Figura 14 y 15. Escena de: el beso, (1982). Tomada de en Barrientos, Mónica. “La construcción estética de la imagen en la performance Zonasde dolor de Diamela Eltit”. *AISTHESIS* N° 61 (2017). Pontificia Universidad Católica de Chile. (p145- 166)

Fuentes referidas:

• Celedón Matías, *La filial* (Chile: Alquimia ediciones, 2012)

•Benjamín Walter, *El París de Baudelaire*, (Argentina: Eterna Catedra, 2012)

•Borón, Atilio. “El fascismo como categoría histórica: en torno al problema de las dictaduras en América Latina”. *En Estado, capitalismo y democracia en América Latina*. (Buenos Aires: CLACSO, 2003)

•Eltit Diamela, *Zona de dolor*, (1980); performances puede observarse en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor> [Consultado el 22 de julio de 2018]

•Limón Santiago, Aldo Martín. *El espacio insumiso: poética de la acción del arte (1970-1985)*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Estudios Latinoamericanos. (México: UMAM, 2016)

•Mcshery, Patrice, “La maquinaria de muerte: La operación Cóndor”, en *Taller Segunda época*. Vol 1, N° 1, octubre 2012. Buenos Aires.

•Zegers B., Pinochet, 2012. Dirección: Zegers B., producción: Iván Casa de producción: Despertar Chile, ACO Ltda., Corporación 11 de septiembre.