
DESBUNDE LÉXICO

Internacionalismos en el arte chileno posgolpe

LEXICAL TURMOIL

Internationalisms in Chilean Art after the Coup

VANIA MONTGOMERY

vania@d21.cl

Archivo Pedro Montes - Galería D21 / Departamento de Teoría de las Artes

Universidad de Chile. Chile

GASTÓN J. MUÑOZ J.

gaston.munoz.j@uchile.ug.cl

Departamento de Teoría de las Artes. Universidad de Chile. Chile / Escuela de Arte

Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile

Recibido 15/04/2017 | Aceptado 06/08/2017

Resumen

El presente texto pretende retratar la presencia de manifestaciones artísticas acaecidas durante la dictadura militar chilena en el contexto editorial extranjero. De la misma manera, se medirá la asimilación de objetos foráneos dentro de ciertas prácticas artísticas locales durante el periodo señalado poniendo énfasis en aquellas expresiones que se relacionan (de una u otra manera) con soportes editoriales. Este tipo de prácticas de arte editorial se inscriben dentro de los conceptualismos latinoamericanos, profundamente imbricados con las manifestaciones sociales y de protesta en contra de las violaciones a los Derechos Humanos perpetradas por las dictaduras militares, instaladas en la región a través de la Operación Cóndor.

Palabras clave

Arte editorial; conceptualismos latinoamericanos; internacionalismos; revistas alternativas

Abstract

The present text pursues understanding the presence of Chilean artistic manifestations which took place during the military dictatorship in a foreign editorial context. Equally, it will measure the assimilation of foreign objects inside certain local artistic practices during the aforementioned period, emphasizing those which relate to editorial support in one way or another. These practices of editorial art adhere to Latin American conceptualisms, profoundly imbricated to social upheaval and protest against violations of Human Rights perpetrated by military dictatorships, installed in the region through Operation Condor.

Keywords

Alternative magazines; editorial art; internationalisms; Latin American conceptualisms



I.

Pensar el arte producido bajo las dictaduras militares en Latinoamérica situados desde la región implica una serie de cuestiones metodológicas de interés para la historia del arte contemporáneo. El giro conceptualista —denominado así por Mari Carmen Ramírez en textos, como «Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America» (1993)—, que se forjó durante la época de la Guerra Fría, fue simultáneo entre las prácticas artísticas europeas, norteamericanas y latinoamericanas. La promesa vanguardista de la «vida» como posibilidad artística moderna no fue cumplida hasta el momento en que los conceptualismos (y otras corrientes asociadas con el posmodernismo) permitieron la asimilación, por parte del campo artístico, de objetos considerados canónicamente *extra-artísticos*. Quizás el punto más significativo a la hora de considerar lo anterior es el hecho de que en aquel entonces (y probablemente hasta el día de hoy), Latinoamérica experimentaba los horrores del terrorismo estatal, el genocidio, la persecución política de las izquierdas, de los librepensadores y de las minorías y también la miseria extrema. Estos horrores deberán pasar a formar parte, entonces, de nuestras indagaciones estéticas sobre los conceptualismos chilenos y latinoamericanos. Debido a la gravedad que implica estetizar la violencia -lo cual, en un principio, volvería inutilizable cualquier herramienta humanista- se vuelve urgente analizar qué es lo que la historiografía del arte y la teoría artística contemporánea han denominado *prácticas conceptualistas en Latinoamérica* o *conceptualismos latinoamericanos*. Esta nomenclatura suele referir a las prácticas artísticas de tipo conceptual comprendidas dentro de las décadas del sesenta, setenta y ochenta en la región. El calificativo «latinoamericano» diferencia estas prácticas del conceptualismo en general, que suele ser atribuido a las prácticas europeas y norteamericanas (si bien ciertos grupos de otras regiones, como el Gutai, de Japón, también han sido considerados dentro del canon).

La variante latinoamericana de la corriente conceptualista no involucró solo a aquellas expresiones ligadas al campo artístico, también estuvo imbricada con los movimientos sociales que protestaban¹ contra las condiciones de miseria tercermundistas y los crímenes de lesa humanidad perpetrados por las dictaduras militares que se instalaron en la región a partir de la Operación Cóndor,² un sistema de represión coordinado por dictadores de países del Cono Sur que hizo uso de «estrategias de desaparición y muerte de personas [...] también se ocupaba de controlar y de compartir información desde los distintos organismos de represión de las dictaduras del Cono: Chile, Argentina,

1 Algunos de esos movimientos siguen vigentes, como el caso de Madres de Plaza de Mayo (Argentina) o de Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (Chile).

2 El Plan Cóndor comenzó en 1975 con un conciliábulo en la ciudad de Santiago de Chile, mientras el Consenso de Washington de 1990 daba pie para un nuevo paso en el intervencionismo económico de la región que no requeriría de la estrategia dictatorial directa como primera línea.

Paraguay, Brasil y Uruguay (además de Perú y Ecuador)» (Varas, 2012: 171). El ensayo «¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?», escrito por Miguel A. López, es una panorámica ineludible sobre el ideario y la historicidad del término en cuestión que, según el autor, ha sido esgrimido por medio de curatorías de carácter internacional en centros metropolitanos del Primer Mundo. El contexto en el cual se desarrollaron estas retrospectivas de arte latinoamericano que exhibieron e inscribieron discursivamente ciertas prácticas conceptualistas latinoamericanas se inició a «mediados de 1980 [fomentando] una representación despolitizada fuertemente asociada a los intereses de promoción y financiación económica de sectores privados tanto de Estados Unidos como de América Latina» (López, 2010: 7).

El trazado intelectual que se instaló con las exposiciones sobre arte latinoamericano conceptualista en Nueva York hacia finales del siglo veinte comenzó a disputar, tal como plantea López, «los mecanismos de representación del continente americano en los momentos finales de la Guerra Fría y, con ello, la emergencia de una renovada economía política de signos materializa [sic] en esa secuencia de exhibiciones de arte latinoamericano fuera de América Latina» (2010: 7). Este primer protocolo en torno a los conceptualismos latinoamericanos puede ser contrastado con otros ejercicios de investigación curatorial llevados a cabo durante el siglo actual. Entre ellos, destacaremos *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, montada por la Red Conceptualismos del Sur (RCS)³ con una elevada representatividad americana, especialmente hispanoamericana y latinoamericana, tanto en los treinta investigadores vinculados al proyecto como en el equipo⁴ que funcionó como directivo.

Una de las principales avanzadas metodológicas que percibimos de esta última exposición por sobre, por ejemplo, lo que había sido *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*,⁵ fue el empleo de núcleos analíticos de tipo estético-críticos en detrimento de las divisiones político-topográficas como ejes del guión curatorial. En el catálogo de la muestra, la RCS justificó esta decisión de la siguiente manera: «Eludimos [...] un orden convencional en secciones “nacionales” [...] optando, en cambio, por proponer una serie de zonas definidas por nudos conceptuales que problematizan cualquier percepción naturalizada o unívoca del tiempo histórico» (RCS, 2012: 12). De este modo, la metodología de los investigadores radicó en la «afinidad y contagio entre las experiencias [exhibidas], derivadas con frecuencia del contacto entre artistas y activistas ocasionado por exilios, redes de acción común o solidaridades internacionales» (RCS, 2012: 11).

3 En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, entre el 25 de octubre de 2012 y el 11 de marzo de 2013.

4 Compuesto por Fernanda Carvajal (Chile), Ana Longoni (Argentina), Miguel A. López (Perú), André Mesquita (Brasil), Fernanda Nogueira (Brasil) y Jaime Vindel (España).

5 Montada en el Museo de Arte de Queens, Nueva York, entre el 28 de abril y el 29 de agosto de 1999.

Otra importante avanzada, no menos polémica, fue la inclusión de fuentes primarias que no constituían objetos artísticos tradicionales dentro del montaje de la exposición, «una exhumación que muestra obras y documentos sin establecer a priori distinción alguna entre ellos» (RCS, 2012: 11). Fue así como en la propuesta curatorial emergieron -dentro de otros documentos o fuentes tradicionalmente considerados como extra-artísticos- las revistas alternativas a los regímenes dictatoriales (varias con contenidos sobre cultura o artes), no solo como fuentes sino como objetos con un valor estético homologable con el de obras artísticas. Esto inauguró una nueva posibilidad para las historias de los conceptualismos latinoamericanos al rescatar ciertos insumos de los estudios culturales y visuales, y al incorporar los soportes editoriales, dentro y fuera de Latinoamérica, como móviles del arte de la región, objetos dignos de ser investigados en sí mismos y no meras fuentes. En otras palabras, la revista adquiere un rol fundamental para derivar hipótesis histórico-artísticas contrastables a nivel regional mediante una desjerarquización de los valores estéticos de las imágenes que se apoya metodológicamente sobre un contexto geopolítico intervencionista específico y transversal.

Después del golpe del 11 de septiembre de 1973 en Chile hubo un allanamiento inmediato de todo medio de comunicación que no promulgase la agenda de Augusto Pinochet. El primer periodismo de oposición (1976-1977) comenzó a desarrollarse a través de revistas que buscaban denunciar el terrorismo de Estado y los atropellos sistemáticos de los Derechos Humanos de chilenos y chilenas gracias a fondos de la Iglesia e internacionales. Luego, en 1978, empezaron a circular revistas alternativas dedicadas exclusivamente a la cultura y a las artes, definidas por Catalina Urtubia como «publicaciones que no se enmarcan en el círculo de medios oficiales [...] y que, por lo tanto, en la mayoría de los casos se reconocen como publicaciones opositoras a la dictadura» (2016: 74).

A continuación, propondremos una revisión sobre el *arte editorial* o sobre las obras de tipo conceptual alojadas en las páginas de revistas alternativas durante la dictadura chilena, desde la mirada internacionalista. Definidos por la RCS como «un llamado a la unidad, la asociación, la cooperación y la fraternidad de los explotados y oprimidos» (RCS, 2012: 154), proveniente de la praxis del socialismo utópico, los internacionalismos competen a ciertas prácticas: las acciones artísticas, el arte editorial, el arte postal, la gráfica o el mural donde «la “solidaridad” fue un elemento medular para leer diversas estrategias “artísticas” que tuvieron sentido precisamente por la compenetración, por compañerismo [...] a los otros como a uno mismo, a ponerse en su lugar, a afectarse con aquello que ocurre en otro territorio» (RCS, 2012: 156).

Si bien otro tipo de obras deberán ser consideradas debido a los distintos «contagios» entre artistas, privilegiaremos el arte relacionado con revistas por sobre otros medios visuales de fácil traslado como el arte postal (con

importantes exponentes como Víctor Hugo Codocedo, Guillermo Deisler, Eugenio Dittborn, Inês Paulino o Patricio Rueda) en la búsqueda de asir la especificidad material de aquellas prácticas de tipo contestatarias inmersas dentro de *objetos-revista*. Comenzaremos por reconocer algunos de los referentes artísticos foráneos que fueron citados o reinterpretados desde la escena local bajo dictadura para luego considerar un caso de editorialismo alternativo en el exilio, además de algunos casos en los que el arte chileno disidente fue representado en revistas extranjeras.

II.

Wolf Vostell realizó un aporte importante para el desarrollo artístico y creativo de varios autores chilenos, como es el caso de la edición de la revista *Manuscritos* que realizó Ronald Kay durante 1975. Inspirándose en ciertos postulados de Vostell, el concepto de *rewriting* fue central en el desarrollo estético de esta revista, que sirvió como antecedente para futuras publicaciones nacionales.

Bajo la premisa de que *toda forma de vida es una forma artística*, la influencia de Wolf Vostell se extendió al grupo CADA,⁶ relacionándose de cierto modo con la obra *¡Ay Sudamérica!* (1981), en la cual se arrojaron sobre la ciudad de Santiago, desde seis *jets* en formación militar, cuatrocientos mil volantes con frases como «Nosotros no somos artistas» o «Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista». A partir de esta obra surgieron diversas inscripciones editoriales, como es el caso de la revista *HOY* con dos artículos, uno firmado por el colectivo (*HOY*, 1981) y otro escrito por Ana María Foxley con imágenes de la acción (*HOY*, 1981). Igualmente, la revista *APSI* publicó, en su número ciento cinco, un artículo escrito por Eugenia Brito, con una entrevista al CADA junto con un apartado sin foliar dedicado a *¡Ay Sudamérica!* en su totalidad (*APSI* 105, 1981: 23 -24).

Las reflexiones teórico-artísticas de Marcel Duchamp fueron una referencia innegable para varios artistas de la época. Uno de ellos, Carlos Leppe, realizó una intervención en el tercer número de la revista *CAL* en la que estableció no solo un vínculo entre arte y editorialismo, sino también un juego sardónico que combinaba aviso publicitario y obra de arte [Figura 1].

⁶ El Colectivo Acciones de Arte, conformado originalmente por los literatos Diamela Eltit y Raúl Zurita, por el sociólogo Fernando Balcells y por los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, estuvo vigente entre fines de 1978 (luego de la inauguración de la exposición *Recreando a Goya* en el Goethe-Institut) y 1985 aproximadamente.



Figura 1. CAL, N.º 3 (1979). Carlos Leppe, arte editorial

La última columna en la página veinticinco incluye una fotografía de la nuca de Duchamp; de su boca sobresale una pipa y en la parte de atrás de su cabeza tiene rasurada la figura de una estrella. A continuación, aparece una serie de renglones de textos en orden de arriba a abajo: «1919», «Duchamp», luego una línea horizontal antes del texto «Referente cultural» y finalmente «Tonsura 1919 para acción de arte corporal» (CAL, 1979: 25). Al dar vuelta aquella página, que está del lado derecho, una nueva intervención del artista emplea la cuarta columna de cuatro para sobreponer otro aviso que narra la intervención anterior. En orden de arriba a abajo, un detalle de la fotografía de Marcel Duchamp enfatiza la «tonsura» en forma de estrella sobre su casco y es seguido por los textos «1979» y «Leppe»; por último, otra línea horizontal antecede a los textos «Acción de arte», «C.A.L.», «16 de octubre» y «Acción de arte a realizarse dentro del marco de la exposición: altamirano/revisión de la historia del arte chileno como trabajo de arte», todo con una diagramación con mucho aire y una composición de autor.



Figura 2. *La novia puesta al desnudo por su soltero mismamente* (1982), Mario Soro. Acción de arte

El referente duchampiano también fue trabajado por Mario Soro, quien en 1982 realizó una acción artística en la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica (PUC) de Chile que aludía directamente al trabajo del artista de los *ready-made*. La propuesta *La novia puesta al desnudo por su soltero mismamente* [Figura 2] —que citaba a la obra *La novia desnudada por sus solteros, incluso*,⁷ de Duchamp— fue registrada por el artista Carlos Montes de Oca, amigo de Soro, quien también estudió en la PUC. En esta acción, Soro intercaló el imaginario duchampiano con símbolos religiosos y tensionó el binario masculino/femenino desde su corporalidad. El historiador del arte Claudio Guerrero, auxiliado por el informe que había redactado Soro para alcanzar su título de grado,⁸ describió aquella obra de la siguiente manera:

El artista se vistió con un tradicional traje blanco de novia. [...] Luego tomó un ejemplar de *Confidencias*, una antigua revista [...] en clave de novela rosa, que relataba la sufrida historia de amor de una mujer. [...] La lectura de este relato se intercalaba con fragmentos de los textos de Duchamp que explican el *Gran vidrio* [...] mientras se escuchaba el «vals de la novia». Acto seguido lustró

7 También conocida como El gran vidrio.

8 El trabajo Del taller de grabado a la búsqueda de los procesos de transformación fue el informe previo al examen y a la exposición de grado que desarrolló Soro para obtener su Licenciatura en Arte con mención en Grabado en la Escuela de Arte de la PUC de Chile, 1986.

el piso con las dos enceradoras simultáneamente, para luego sentarse [...] y volver a leer los textos cruzados. Luego se afeitó utilizando un modelo clásico de una *philishave* (2017: 534).

Cabe agregar que Soro empleó el recurso visual de travestismo, al considerar la presentación masculina del artista dentro de la obra —recalcada durante los primeros momentos de la acción, cuando permite entrever su torso desnudo al colocarse el traje de novia, al igual que el gesto de afeitarse hacia su final que desencaja con la vestimenta matrimonial— y fuera de ella, lo cual es otro punto de encuentro con la obra de Duchamp, quien caracterizó en varias ocasiones a su personaje transformista Rose Sélavy. A pesar de la plurisignificancia de la simbología presente en esta obra, advertida ya por Claudio Guerrero (2017), podemos entender la estrategia travesti en esta obra de Soro como revestimiento desencajado de su presentación masculina con significantes femeninos: tanto marianos y nupciales como encarnados mediante la revista rosa asociada con el erotismo suave y el romanticismo melodramático —en este caso, *Confidencias*—.

III.

Durante el primer trimestre de 1978 se fundó en Madrid la revista *Araucaria de Chile* (1978-1989), dirigida por Volodia Teitelboim. Desde el exilio, se criticó de manera abierta a las políticas y a la violencia autoritaria del régimen a través de esta editorial, con textos e ilustraciones mucho más explícitas que lo permisible dentro del contexto chileno. En sus primeros números, hubo un cuestionamiento sobre el llamado «apagón cultural» y se destacaron las micropolíticas de resistencia cultural y visual del período:

En Chile todo el mundo habla hoy del «apagón cultural». En efecto, la Junta prefiere, en el dominio de la literatura y el arte, de todas las expresiones del pensamiento, las virtudes higiénicas del silencio y del *black-out*. No puede cortarles la lengua a todo un país. No pueden impedir que se piense, que se escriba, que se pinte, que se cante (Teitelboim, 1978: 5).

A nivel formal, se pueden rastrear algunas intervenciones de arte editorial en la *Araucaria de Chile*. Nos abocaremos a su primer número, que cuenta con una portada ilustrada por Gracia Barrios. El golpe de estado había implicado varios cambios a nivel nacional e institucional, el caso puntual de la Escuela de Artes de la Universidad de Chile no fue una excepción. La intelectualidad de la época (en gran medida vinculada con la izquierda en general y con la Unidad Popular en particular) fue acribillada, exonerada o exiliada del país. Esto implicó un drenaje de la mayoría de las figuras prominentes de la Escuela de Artes de la

Universidad de Chile: de la especialidad en pintura Gracia Barrios y su esposo José Balmes —de abierta militancia comunista— se refugiaron en el exilio junto con su hija Concepción. Por un lado, la portada de Barrios representa un rostro en el que boca y ojos son remarcados con el uso de achurado negro. Igualmente, Barrios exhibe dibujos similares en varias páginas de la revista. Por otro lado, subrayamos las intervenciones sobre la bandera de Chile que acompañan el artículo «El fascismo en la evolución política de Chile hasta 1970» escrito por Hernán Ramírez Necochea [Figura 3]. Dentro de estas, es significativa la dinámica que se produce en las páginas 8, 10, 12 y 14, es decir, hoja por medio, cuyo común denominador corresponde a la intervención de la bandera chilena. Resultan especialmente llamativas la esvástica nazi en reemplazo de la estrella de cinco puntas (página 8) y la intervención sobre la totalidad de la estructura de la bandera, ilustrada como prisionera tras las rejas que se le sobreponen (página 14).



Figura 3. *Araucaria de Chile 1* (1978). [Sin dato]. Arte editorial

Cabe mencionar, aunque pueda parecer una obviedad, que los aportes para el arte editorial chileno no solo fueron producidos por agentes exiliados. Entre miríada de ejemplos, el pintor Juan Domingo Dávila produjo una fotonovela llamada *The Kiss of Spider Woman*, el año 1981, en la ciudad de Melbourne [Figura 4]. Basándose en la novela *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, el artista protagonizó varias de las viñetas a partir de fotografías tomadas por Richard Francis y enfatizó en su visualidad el contenido homosexual del

original mediante las estrategias visuales del homoerotismo, la pornografía y el travestismo.



Figura 4. *The Kiss of Spider Woman* (1981), Juan Domingo Dávila. Fotonovela

IV.

Dentro de los hitos artísticos del año 1980, Eugenio Dittborn y Carlos Leppe organizaron una exposición bipersonal en Galería Sur abierta ese mismo año y dirigida por María Inés Solimano. La propuesta de Dittborn se tituló *Impinturas, offset y serigrafías* y la de Leppe, *Sala de espera*. Lo importante de esta exposición fue la consolidación del proyecto comenzado en 1977 por galerías como Cromo y Época que promovieron al catálogo como objeto de arte autónomo. El códice o encuadernación dejó de ser considerado como mera referencia de las artes visuales y pasó a ser entendido como materialidad artística. En aquel sentido, al alero de esta exposición bipersonal se lanzaron los libros *Del espacio de acá*, de Ronald Kay, y *cuero correccional*, de Nelly Richard; el último de estos libros inauguró la editorial independiente dirigida por Francisco Zegers, llamada *Francisco Zegers Editor*.

También en 1980, Jorge Glusberg, director del Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de Buenos Aires invitó a Richard a un coloquio teórico. Allí, la autora le regaló un ejemplar de *cuero correccional* a Alessandro Mendini, director de la revista italiana *Domus* de arquitectura, arte y diseño. No mucho después de ese encuentro, *Domus* publicó un número en el que Richard protagonizó la portada, con una ilustración realizada a partir de una fotografía de Zegers que retrataba a la autora [Figura 5] sumada a una reseña del libro *cuero correccional*. Dicho acontecimiento supuso un quiebre en distintos niveles

y uno de los más importantes es que constituyó lo que la teoría denomina como una «inversión de escena» (Richard, 2015), al salir del cánón histórico-geográfico tradicional y establecer un punto de ruptura desde la cultura sudamericana marginal.



Figura 5. [Sin título] (1980), Francisco Zegers.⁹ Fotografía instantánea SX-70

Asimismo, encontramos las revistas y las ediciones de poesía y arte contemporáneo *Palimpsesto*, *arte e letteratura*, dirigidas entre 1982 y 1986 por el poeta y curador de arte Antonio Arévalo junto con artista Francisco Smythe, ambos chilenos residentes en Italia. El primer número de la revista (abril de 1982) cubrió parte del escenario artístico chileno y, desde esta lógica, publicó fotos y textos de *¡Ay Sudamérica!* del CADA (11-18).

⁹ Prueba para la foto enviada a Domus. Archivo Agustine Zegers.

El chileno Juan Domingo Dávila, quien se hallaba en Australia ya desde 1974, había obtenido una amplia notoriedad artística en aquel país de Oceanía y en el circuito internacional para aquel entonces. Durante 1984, Dávila salió en una nota de la revista *Studio International* mostrando una acción corporal exhibida en el Festival de Adelaide. Para dicha publicación, el editor de la revista australiana *Art and Text*, Paul Taylor, fue invitado a escribir un análisis sobre la propuesta del artista.

El nexo establecido entre Dávila y Taylor desde *Studio International* se materializó nuevamente en la publicación del catálogo *Hysterical Tears* (1985), que incluyó textos de Richard y fue editada por Taylor. Zegers publicó la versión en español bajo el título de *La cita amorosa (sobre la pintura de Juan Dávila)* durante ese mismo año. Además, la amistad entre Dávila y Richard facilitó que los textos de la teórica pudiesen circular por editoriales especializadas en Australia. De hecho, *Art and Text* dedicó un número especial al libro *Margins and Institutions; Art in Chile since 1973*, escrito por Richard en 1986, antes de su presentación en Chile.

V.

La investigadora Cecilia Palmeiro rescata el concepto de *desbunde* para referirse a un cambio paradigmático vivido en la cultura brasileña de mediados de la década del setenta:

[En] el contexto de la dictadura militar brasileña, una generación de jóvenes escritores y artistas reaccionó colectiva, aunque no orgánicamente, contra el endurecimiento de la represión y las políticas culturales del gobierno de facto. Se la llamó generación del *desbunde* (destape) y diseminó una contracultura introducida en escena por el tropicalismo. [...] El *desbunde*, visto por los «politizados» como alienación, propugnaba una alternativa a las vivencias represivas cotidianas a través de experiencias corporales, como la sexualidad disidente (2011: 13-14).

Este destape generacional implicó una nueva visibilización colectiva del cuerpo —en especial apego con aquellas prácticas de «sexualidad no reproductiva» lésbicas y maricas (Palmeiro, 2011: 14)— que incidió tanto en el arte y la literatura como en la emergencia de agrupaciones activistas ligadas a las homosexualidades; colectivos como SOMOS¹⁰ o el Movimiento Homosexual Brasileño (MHB) tuvieron la participación de artistas y literatos, como Glauco Mattoso, Néstor Perlongher y João Silvério Trevisan. La represión dictatorial

¹⁰ En homenaje a la revista *Somos*, impresa por el Frente de Liberación Homosexual (c. 1971-1976) de la Argentina.

supuso una resistencia que estuvo estrechamente ligada a las sexualidades disidentes en el campo del activismo y de la representación, lo cual «implicaba formas cotidianas y personales de resistencia a la dictadura más anarquistas que marxistas» (Palmeiro, 2011: 13-14) en el contexto brasileño.

Desde el enfoque comparativista de nuestro estudio proponemos trazar una línea de similitud entre el desbunde brasileño y el contexto artístico chileno bajo dictadura, en particular en lo que respecta a aquellas expresiones artísticas que trabajaron texto y visualidad en conjunto. La década de los setenta también introdujo intersecciones entre el arte y la literatura que produjeron nuevas formas de comunidad y de solidaridad en Chile, donde el cuerpo y la sexualidad fueron ejes de reflexión simbólica. La crítica y literata Eugenia Brito puso especial atención, en el contexto chileno posgolpe, al trabajo de escritores y de artistas plásticos:

[que] intentarán dar un lenguaje que responda, contraponiéndose tanto a su pasado reciente como al orden impuesto por el dominador, para gestionar un modo de habitar y reimprimir esas zonas minadas [impuestas en la subjetividad colectiva a través del terrorismo estatal] (1994: 11).

Fijándose en el recurso del fragmento, Brito plantea la relevancia productiva del «cuerpo como significante de transgresión al sistema, revelando su insatisfacción, su horror y en ocasiones, el placer de lo inédito de ese descubrimiento» (1994: 13). La violencia autoritaria instigó en la escena local no solamente una pulsión de muerte, el tormento del dolor y la desaparición, sino también una pulsión erótica reflejada en la reconquista del cuerpo como trinchera de resistencia y de deseo.

En primer lugar, vemos cómo esta teoría literaria —tal como lo habría hecho la generación del desbunde— recogió la línea neobarroca propuesta por agentes, como Severo Sarduy y Perlongher.¹¹ En esta corriente, la teleología narrativa de las palabras y la dicción, impuesta por la hegemonía denotativa del lenguaje, fue tensionada mediante figuras léxicas excesivas que apuntaron hacia una plurisignificancia connotativa que corresponde, más bien, con la alusión metafórica que con la fijeza de la norma. En otras palabras, el neobarroco «pone énfasis en la materialidad del texto como pluralidad significante por sobre los contenidos que se dejan significar tras su repartición transformativa» (Brito, 1990: 29). En definitiva, nuevas formas de experimentalidad escritural y de diagramación convinieron con una disputa por las maneras posibles de llevar y articular el cuerpo en sociedad, lo cual puede explicar, en parte, la proliferación de prácticas experimentales de arte editorial durante el periodo dictatorial.

¹¹ El último quien prefirió la acepción de «neobarroso».

Esto se volvió evidente en el primer número de *Araucaria de Chile*, donde las intervenciones diagramáticas anónimas de textos como «El genocidio», por Alfonso González Dagnino, y «El fascismo en la evolución política de Chile hasta 1970», por Hernán Ramírez Necochea llegaron a repensar la noción de *apagón cultural* e incitaron a nuevos posibles para la asociatividad entre los cuerpos dentro de Chile y en el exilio. A partir de la crítica cultural y de los tropos visuales experimentales, aquellos artículos plantearon «una política revolucionaria del símbolo» (RCS, 2012: 142) desde el soporte editorial. Nelly Richard también aportó a la politización y al desbunde de los soportes editoriales gracias a trabajos como *Margins and Institutions; Art in Chile since 1973* o en su labor como editora de los cuatro números de la CAL. Las intervenciones artísticas de Carlos Leppe en las páginas de esta última editorial, en particular las alusivas a la obra de Marcel Duchamp en su tercer número, asimilaron referencias foráneas y las convirtieron en propias.

En segundo lugar, el desbunde resultó ser también un exceso del cuerpo, donde el erotismo y las sexualidades disidentes increparon las normativas del régimen «militarista-patriarcalista» (Richard, 1993: 65) en cuanto escenificación anatomopolítica de subversión. La estrategia del *travestismo* puede ser leída como exceso de goces y géneros, cuando estos sobrepasan el binarismo en una serie de simulaciones y de desfases sexo-identitarios en una estética que exagera los discursos y los lindes del cuerpo: «El travesti necesita disfrazar a la mujer (cubrir su imagen de signos-revestimiento: enmascararla con figuras) para poder disfrazarse de ella robándole sus máscaras» (Richard, 1993: 71). Inscrimos dentro de este procedimiento estético a las intervenciones de Juan Domingo Dávila y de Mario Soro, donde la feminidad estereotipada fue simulada a través de la cosmetología, la vestimenta y los tropos de la «literatura menor», asociada a la mujer doméstica: la fotonovela o la revista de melodramas.

Acciones como *¡Ay Sudamérica!*, del CADA, no solamente cuestionaron la concepción arquitectónica y monolítica de ciudad —caducando estas nociones en favor de un arte público que produce comunidad y soberanía en un paisaje intempestivo de desacato al orden militar impuesto—, sino que su inserción mediatizada en injertos como los de la revista *APSI* o su aparición internacional en las páginas de *Palimpsesto, arte e letteratura* proyectaron otras temporalidades de lectura.

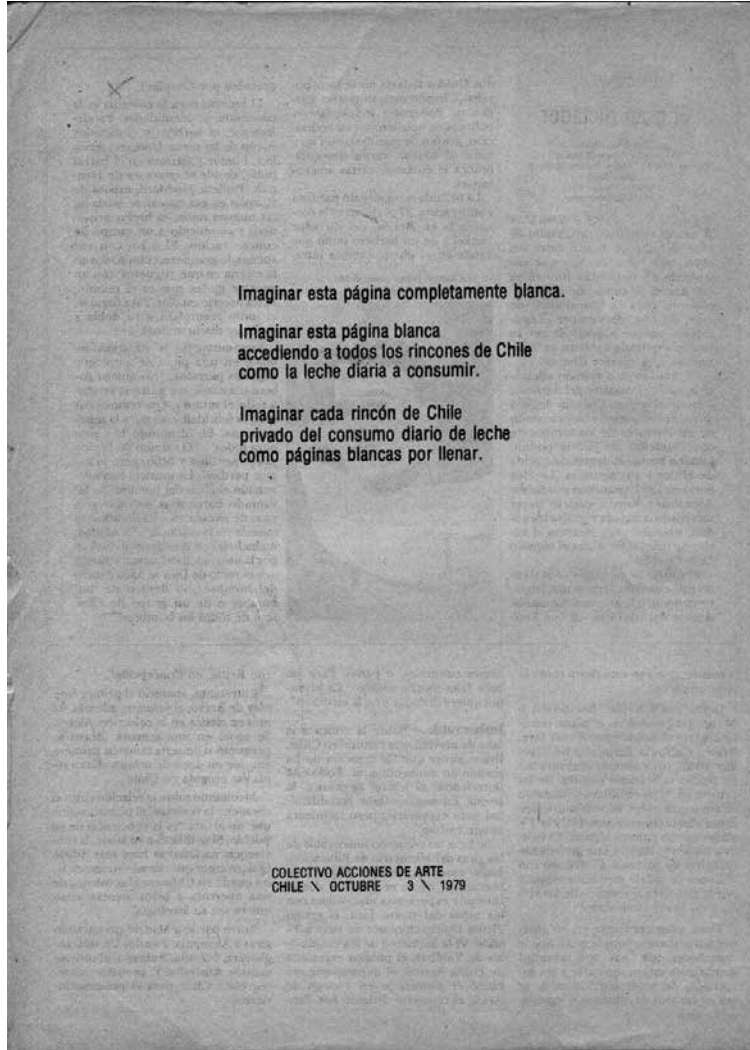


Figura 6. [Sin título] (1979), CADA. Arte editorial

Bajo esa misma línea, encontramos un eje de simultaneidad artística internacional en la acción *Para no morir de hambre en el arte* (1979), del CADA, coordinando una obra tripartita en Santiago, Bogotá y Toronto en torno a la leche como problemática política y social. En Chile, la acción se realizó en varias etapas: primero se entregaron cien bolsas de leche a habitantes de una comuna popular en Santiago, solicitando que les devolvieran el envase —que llevaba inscrita la frase «1/2 litro de leche»— luego de su consumo. Posteriormente, las bolsas vacías fueron facilitadas a otros artistas para

que las usaran como soportes en obras que serían exhibidas en la Galería Centro Imagen. Ese mismo día, se publicó una página de la revista *HOY* con un poema alusivo a la acción [Figura 6]. En Bogotá, la artista chilena Cecilia Vicuña denunció la muerte de cientos de niños luego de que varios comerciantes envenenaran la leche con pintura y agua para aumentar su volumen y ganancias. Para esto, llenó un vaso de líquido blanco, lo amarró con un hilo rojo y lo derramó sobre el pavimento frente a la Quinta de Bolívar, evidenciando también la impunidad del gobierno.¹² En Toronto, el chileno Eugenio Téllez bebió un vaso de leche frente al City Hall de esa ciudad, acompañado por la lectura de un texto sobre la leche, la carencia y la democracia (Neustadt, 2001: 30).

Así, finalmente consideramos el *desbunde* también como un exceso de las fronteras nacionales, donde el contexto autoritario a lo largo y a lo ancho de Latinoamérica durante el período de las dictaduras militares gatilló ciertas estrategias de resistencia que fueron simultáneas en distintas localidades y que increpan incluso la recepción coetánea y contigua de la acción desde un potencial constante de relecturas.

Referencias bibliográficas

- Brito, Eugenia (1981). «Cuando el arte cae del cielo». *APSI*, (105), pp. 23-24. Santiago de Chile.
- Brito, Eugenia (1990). «La cita neobarroca: el crimen y el arte». *Revista de Crítica Cultural*, (1), pp. 29 -31. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Brito, Eugenia (1994). *Campos minados (literatura post-golpe [sic] en Chile)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Colectivo Acciones de Arte (1979). [Sin título]. *Revista HOY*, (115), p. 46. Santiago de Chile.
- Colectivo de Acciones de Arte (1981). «¡Ay Sudamerica[sic]!». *APSI*, (105), s. f. Santiago de Chile.
- Colectivo Acciones de Arte (1981). «Ay Sudamérica». *HOY*, (208), p. 54. Santiago de Chile.
- Foxley, Ana María (1981). «Un “maná” artístico». *HOY*, (209), pp. 45-46. Santiago de Chile.
- Guerrero, Claudio (2017). «SORO, Mario». En *Catálogo razonado* (pp. 533-535). Santiago de Chile: Museo de Arte Contemporáneo.
- Kay, Ronald (2011). *VOSTELL, un libro de Ronald Kay*. Kassel, Alemania: Goethe Institut N.B.K.
- Leppe, Carlos (1979). Intervención en *CAL*, (3), pp. 25 y 27. Santiago de Chile: Coordinación Artística Latinoamericana.

- López, Miguel A. (2010). «¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?». Revista *Afterall Journal*, (23), pp. 1-15. Andalucía/Londres: Universidad Internacional de Andalucía.
- Palmeiro, Cecilia (2011). *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- Ramírez, Mari Carmen (1993). «Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America». En Waldo Rasmussen, Fatima Bercht y Elizabeth Ferrer (eds.). *Latin American Artists of the Twentieth Century* (pp. 156-169). Nueva York: Abrams; Museum of Modern Art.
- Red conceptualismos del sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Richard, Nelly (1993). *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Teitelboim, Volodia (1978). «Editorial». *Araucaria de Chile*, (1), pp. 5-7. Madrid: Forma.
- Urtubia, Catalina (2016). «Apuntes sobre la relación entre acción callejera y medios alternativos chilenos durante la dictadura». En Szmulewicz, Ignacio (ed.). *Arte, ciudad y esfera pública en Chile* (pp. 72-87). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Varas, Paulina (2012). «Cuándo el arte acompaña. Artistas y derechos humanos en la dictadura militar chilena». Revista *Concinnitas*, 2 (21), pp. 171-186. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Referencia electrónica

- Richard, Nelly (2015). «Todo comenzó así...» [en línea]. Consultado el 1 de mayo en <<http://www.revistapuntodefuga.com/?p=1872>>.