

NELLY RICHARD

*Me agradezco a la Fundación John
Simon Guggenheim por la beca que me fue
otorgada en 1996 para escribir este libro.*

RESIDUOS Y METÁFORAS
(ENSAYOS DE CRÍTICA CULTURAL
SOBRE EL CHILE DE LA TRANSICIÓN)

Inscripción Nº 104.189
I.S.B.N. 956-260-126-9
Editorial Cuarto Propio
Keller 1175, Providencia, Santiago
Fono: (56-2) 2047615 / Fax: (56-2) 2047622
E-mail: chic@cuartopropio.cl

Concepto de portada: Eugenio Díaz
Ilustración de portada: Eugenio Díaz
Imágenes de portada: fragmento de la obra
"El cadáver, el teatro" (1991) de E. Díaz
Retrato de solapa: Paz Estrella
Composición: Producciones E.M.T.
Impresión: Dolmen Ediciones

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
1ª edición de 1998



Se prohíbe la reproducción de este libro en Chile
y en el extranjero sin el consentimiento de la editorial.
EDITORIAL CUARTO PROPIO

NELLY RICHARD

RESIDUOS Y METÁFORAS

RESIDUOS Y METÁFORAS

(Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)

© Nelly Richard

Inscripción N° 104.189

I.S.B.N. 956-260-126-9

Editorial Cuarto Propio

Keller 1175, Providencia, Santiago

Fono: (56-2) 2047645 / Fax: (56-2) 2047622

E-mail: clic@netup.cl

Concepto de portada: Eugenio Dittborn

Ejecución de portada: Eugenia Prado

Imagen de portada: fragmento de la obra
El cadáver, el tesoro (1991) de E. Dittborn

Retrato de solapa: Paz Errázuriz

Composición: Producciones E.M.T.

Impresión: Dolmen Ediciones

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

1ª edición, julio de 1998

Se prohíbe la reproducción de este libro en Chile
y en el exterior sin autorización previa de la editorial.

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 11 |
| TECNICAS DE LA MEMORIA Y TÉCNICAS DEL OLVIDO | |
| de la violencia: | |
| de las ruinas del sentido y ruinas oficiales | |
| de los mitos y obsesiones | |
| POPULAR, LO URBANO, LO RURAL | |
| de la moda y ritos y ritmos | 7 |
| de la posesión y velocidades urbanas | 89 |
| de la identidad, del sujeto y del sujeto | 111 |
| ORDENES ACADÉMICOS Y SABERES CRUZADOS | |
| de la academia y sus otros | 127 |
| de la disciplina, transdisciplina y | |
| de los disciplinamientos del saber | 141 |
| POLÉMICAS, TRAVESTITISMOS | |
| de la modelación gráfica de una identidad publicitaria | 163 |
| de la hibridación, anacronismo y degeneraciones | 179 |
| de la identidad, valores y diferencia(s) | 199 |
| PUNTOS DE JUGA Y LÍNEAS DE ESCAPE | |
| de Tomarse el cielo por asalto: | |
| de la transgresión política y vuelo de metáforas | 211 |
| de Por amor al arte: rupturas críticas y | |
| de las fugas de imaginarios | 243 |
| SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA | 269 |
| NOTA Y AGRADECIMIENTOS: LUGARES, PERSONAS | 271 |

*Mis agradecimientos a la Fundación John
Simon Guggenheim por la beca que me fue
otorgada en 1996 para escribir este libro.*

DESECHO NEOBARROCO: COSTRA Y ADORNOS

*Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos...; jirones de diarios, fragmentos de extermi-
nio, sílabas de muerte, pausas de menti-
ra, frases comerciales, nombres de difun-
tos. Es una honda crisis del lenguaje, una
infección en la memoria, una desarticu-
lación de todas las ideologías...*

Diamela Eltit

La modernidad es experta en multiplicar sanciones de desahucio contra lo que no quiere obedecer la consigna de ruptura temporal que usa lo nuevo para despedirse —sin afectos— de lo viejo y tirar a la basura lo rezagado por la velocidad de producción de la mercancía. Sin embargo, y pese a todo, “la modernización verá crecer a su alrededor la incómoda vecindad de los desperdicios, inesperado cúmulo de objetos en desuso y espíritus sin practicidades domésticas que se resistirán a ser ‘dados de baja’ y amenazarán irrumpir en el presente con el fin de redimir a la memoria de una temporalidad cautiva”¹. Basuras, restos, sobras, desperdicios: lo que exhibe marcas de inutilidad física o deterioro vital; lo que permanece como fragmento arruinado de una totalidad desecha; lo que queda de un conjunto roto de pensamiento o existencia ya sin líneas de organicidad. Piezas inválidas de una quebrada economía de sentido que han extraviado su rol o degenerado su función de servicios.

Los restos son también huellas y vestigios de una simbolización cultural trizada, de un paisaje rasgado por alguna

¹ Federico Galende, “La insurrección de las sobras”, en *Revista de Crítica Cultural*, N° 10, mayo de 1995, Santiago, p. 24.

dimensión de catástrofe que debe entonces trasladar sus verdades hacia los bordes más disgregados y oscurecidos del saber y de la experiencia. Las alegorizaciones benjaminianas de la *ruina* que mezclan la desolación del recuerdo con la fuerza de sobrevida depositada en lo menor y episódico de cada fracción de historia amenazada de desaparición, configuran imágenes del "después de" que la temporalidad social e histórica de las postdictaduras retiene y convoca como claves de autocomprensión de sus desarmaduras de relatos, de sus quiebres narrativos, de sus trastocamientos de habla.

La encrucijada entre la *memoria como resto* y la *narrabilidad del recuerdo*² vuelve estratégica la pregunta por las condiciones de tematización crítica de lo *fragmentario* y de lo *residual*: pequeños escenarios a la deriva, restos a la espera de que alguna micronarrativa se haga cargo de su errante parcialidad para ayudarnos a comprender —desde lo desamarrado, lo tránsito y lo intersticial— las escisiones de relatos que hieren la marca del "post".

Pero restos y sobras son además lo que el sistema de racionalización del conocimiento no sabe bien cómo integrar a sus marcos de análisis por considerar que carecen de firmeza y consistencia. Son lo que excede y desborda la síntesis explicativa de una razón que busca parchar los huecos de lo ininteligible o de lo irrepresentable con su saber operacional, como si la crisis

² En su texto sobre "Literatura y experiencia en tiempos sombríos", se pregunta lúcidamente I. Avelar: "al analizar la problemática de la experiencia en la literatura postdictatorial, quizás valga la pena replantear dos preguntas que se hacía Walter Benjamin en los años '30: 1) ¿Cuáles son las condiciones de transmisibilidad de la experiencia personal en una sociedad dominada por la automatización y la mercancía? ¿A quién le puede interesar narrar la experiencia en un momento histórico en el cual el relato ha sido reemplazado por la información? 2) ¿Qué papel puede tener la literatura después de rotos sus lazos con la memoria colectiva? Para el sujeto estético que nace con, digamos, Baudelaire, ¿qué queda de narrable en la experiencia?".

Idelber Avelar, "Bares desiertos y calles sin nombres", en *Revista de Crítica Cultural*, N° 9, noviembre de 1994, Santiago, p. 37.

de las completitudes de sentido no invalidara de por sí las pretensiones de autodominio de un conocimiento aún guiado por una finalidad reconstructiva. Y ahí donde fracasa el marco disciplinante de la filosofía y de la sociología, cuyos saberes se topan con las significaciones difusas de materiales demasiado imprecisos que se resisten a sus generalizaciones, son a menudo el arte y la literatura los que recogen el desafío de convertir lo *desunificado*, lo *inconexo* y lo *vagabundo* de los restos en una "poética de la memoria". Estas zonas laberínticas de la memoria, que exploran el arte y la literatura con su saber de la discontinuidad y de la fragmentación, no apelan a una voluntad de conocimiento que las reconcilie nostálgicamente con la totalidad dañada ni que suture sus cortes para reintegrar lo cortado, lo fraccionado, a una nueva plenitud del origen. Insisten más bien en la rotura de la serie, en el quebrantamiento de los grandes conjuntos de pensamiento ahora divididos en partes que ya no son recomponibles bajo la protección de una totalidad armónica. Muchos de estos restos sólo quieren tener la oportunidad de vibrar en la discontinuidad barroca del pliegue, atravesados por un deseo de hipersignificación que busca reestilizar su materia desfigurada para sacarle nuevos brillos conceptuales y retóricos. Restos envueltos por una superabundancia de artificios destinada a reparar los contenidos *de menos* (carencias sufridas, violencias padecidas) con el lujo de formas *de más*: suplementarias y abigarradas, es decir, estéticamente cargadas de una diversidad proliferante y móvil de significantes creativos.

Pedro Lemebel

Vagancias de identidad; errancia de los nombres

Quiero detenerme en una ficcionalización chilena de *la memoria como residuo* que emplea un registro alegórico para testimoniar, con sus símbolos agrietados y sus transfiguraciones híbridas, de los horizontes fisurados de la dictadura y de la postdictadura.

Si es cierto que las estéticas postdictatoriales suelen obsesionarse con "fragmentos geográfico-históricos y ruinas urba-

nas³, el mundo de la ciudad abre una dimensión privilegiada para imprimir visualmente la imagen de un paisaje en descomposición, reducido a un basural de recuerdos, cadáveres, escombros, vestigios de experiencia, a los que se suma una serie de desechos culturales compuestos por ilusiones perdidas, marraciones obsoletas, estilos pretéritos, tradiciones caducas. El paisaje urbano de donde emerge la voz contenida en *El padre mío* de D. Eltit⁴ le presta sus escenografías vagabundas al relato de la fragmentación psíquica y del deterioro social para hablarnos de una enfermedad del mal y de la locura, que cabalga sobre el término de una década y el comienzo de otra. En efecto, el transcurso de producción de *El padre mío* —que va desde 1983 (fecha en que se realizó la primera grabación testimonial) hasta el año 1989 en que se publica el libro— hace que tanto la voz del protagonista como el gesto editorial de D. Eltit se vean cruzados por el cambio de horizontes políticos que marcó el tránsito chileno de la dictadura a la postdictadura. Es decir que la constelación fragmentaria y esquizoide de significados metafóricos que rodean, en *El padre mío*, la evocación alucinada del poder (saturación autoritaria, regimentación social, totalidad burocrática, conspiración económica, etc.) está dividida por una fecha histórica que lleva el libro a trasladar sus síntomas de un lado a otro de la línea de la Transición, extendiendo su memoria del contagio y diseminando las huellas de la insanidad; mostrando cómo estas huellas siguen infectando nuestra capacidad de razonar con sus supuraciones de conciencia y sus purulencias de habla.

El padre mío es un libro producido en los bordes de la narrativa que ha consagrado a su autora, Diamela Eltit, como la narradora más destacadamente singular de la escena literaria chilena de los '80 y de los '90. *El padre mío* es un relato al

³ Idelber Avelar, "Alegoría y postdictadura: notas sobre la memoria del mercado", en *Revista de Crítica Cultural*, N° 14, junio de 1997, Santiago, p. 23.

⁴ Diamela Eltit, *El padre mío*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1989.

margen, relato del margen, que diseña un gesto editorial no previsto por las catalogaciones oficiales de la institución literaria y que, al salirse de los formatos establecidos, ha sido relativamente desatendido por la crítica académica que se ha mostrado más bien desorientada por su poética testimonial⁵. Digo "poética testimonial" porque el material discursivo que presenta el libro es un testimonio (la grabación fielmente transcrita y editada de "un habla encontrada en la ciudad" que identifica a un vagabundo realmente existente) y porque, a la vez, los sobregiros de voz que afectan el material y su presentación desencajan el relato hacia un anti-naturalismo testimonial que retoca y adorna la crisis de habla del vagabundo con las metáforas culturales de un completo arruinamiento del sentido que se extiende, transimbólicamente, al paisaje finisecular ("Es-Cultura, pensé. Esculturas diseminadas en los bordes... fachadas después de un cataclismo"⁶).

Sabemos que el testimonio es llamado a desempeñar un rol estratégico en los contextos de violencia y destrucción sociales, de luchas históricas, porque su convención de objetividad acredita una verdad de los hechos que, con su referencialidad directa y probatoria, sirve de documento para fundar la veracidad del relato y volver entonces inobjetable el "haber sido" de la realidad a denunciar en nombre de sus víctimas. *El padre mío* se estructura sobre la base de un testimonio que podría haber cumplido tal función de acusación y denuncia sociales, ampliamente validada por la sociología y la crítica literarias que ven en el documentalismo en primera persona de las historias de vida un medio eficaz para traspasar las fronteras académicas de

⁵ Tomando en cuenta la voluminosa suma de artículos críticos producidos sobre la obra de D. Eltit, llama la atención la importancia secundaria que ocupa en ella *El padre mío*. El libro tampoco ha sido recogido por las antologías sobre literatura testimonial en Chile, manteniéndose así relativamente "al margen" de ambos sistemas de recopilación: el literario y el testimonial.

⁶ Eltit, *op. cit.*, p. 13.

la institución cultural, armando conexiones políticamente solidarias entre el adentro y el afuera de la literatura⁷.

El protagonista de *El padre mío* de D. Eltit es un vagabundo urbano perteneciente al mundo popular que toma su lugar en aquella configuración humana y social de los marginados y de los desposeídos que le otorga al testimonio el valor contrahegemónico de un formato de publicación que sabe acoger y reforzar las voces de la subalternidad. Las figuras que reitera obsesivamente la voz testimoniante del vagabundo chileno son las del poder (estatal, religioso, familiar, etc.), y hasta el nombre de "Pinochet" aparece en el relato para explicitar el realismo crudo de la dictadura en cuyo marco de experiencia se sitúa el hablante que reivindica su función de testigo: "pero debería servir de testimonio yo"⁸.

Sin embargo, el libro frustra la misión denunciativa que se le podría asignar a esa voz marginal. Complica deliberadamente la funcionalidad testimonial que una cierta política del género esperaba ver cumplida ortodoxamente. *El padre mío* enreda el presupuesto documental de una transparencia de habla mera-

⁷ J. Beverley y G. Yúdice serían los exponentes más decisivos de esta valoración del testimonio. Ver John Beverley, "The Margin at the Center: On Testimonio" y Georges Yúdice, "Testimonio and Postmodernism" en *The Real Thing: testimonial discourse and latinamerica*, edit. by Georg M. Gugelberger, Duke University Press, 1996. En otro texto, J. Beverley habla, por ejemplo, de cómo "el testimonio modela la posibilidad de una política de alianza democratizadora basada en un 'frente amplio' de una fracción de la intelectualidad... con clases y grupos populares, frente que no subordina la heterogeneidad de sus componentes a una instancia representativa (el partido, estado, texto, etc.)". John Beverley, Introducción al N° 36 de la revista de *Crítica Literaria Latinoamericana*, 1992, Lima, p. 9. Por su lado, G. Yúdice dice que "el testimonio puede entenderse como representación de lucha pero su función más importante es servir de vínculo solidario entre diversas comunidades. Así pues, su política cultural atraviesa fronteras e identidades establecidas en pro de una transformación democratizadora". George Yúdice, "Testimonio y concientización", en la misma publicación, p. 226.

⁸ Eltit, *op. cit.*, p. 57.

mente presentativa, con un inhabitual teatro metafórico que desplaza el naturalismo de la voz grabada hacia sorprendentes artificializaciones literarias.

Ocurre, primero, que el testimonio del vagabundo grabado y transcrito en *El padre mío* es el relato de un esquizofrénico librado al vértigo de las desconexiones verbales cuyo laberinto de palabras no conduce a la revelación de una "verdad" social -subordinada a criterios de autenticidad referencial- ya que su delirio persecutorio ha reventado todos los límites entre lo verdadero y lo falso. *El padre mío* despliega, además, la erraticidad de conciencia de un sujeto cuya palabra se fuga por múltiples vacíos de significación sin que un "contenido de experiencia" pueda derivarse de ella y ser transmitido como modelo social de lucha o resistencia. Tampoco la situación de despojo que lo configura como víctima apela a ser redimida por una discursividad compensatoria que busque rellenar sus huecos de identidad y sus carencias con el mensaje "profundo" del humanismo. El modelaje escultórico de "figuras en abismo vaciadas de toda interioridad"⁹, celebrado por el barroquismo crítico de la introducción firmada por D. Eltit, no coincide con los principios de formación identitaria que la voluntad ético-política de los defensores del testimonio busca colectivizar para dar sustento valórico a nuevos tipos de subjetividad social.

El padre mío es un texto que, con el valor antiliteral de su verbalidad recargada, excede y confunde el modelo genérico del testimonio. No sólo trabaja con un delirio esquizoide que revienta las fronteras entre lo real y lo imaginario, sino que

⁹ Son varias las formas en que D. Eltit recalca, en su texto de presentación, esta dimensión barroca de exterioridad, decorado y superficie. Dice, por ejemplo, a propósito de los vagabundos urbanos: "sus presencias armadas en la pura apariencia, siguiendo un complejo y desgarrado orden cosmético, dejaban entrever significaciones múltiples, desde la multiplicidad de aditivos que componían la violenta exterioridad a la que se habían reducido". *Op. cit.*, p. 12.

exalta dicha confusión para convertirla –ambiguamente, paródicamente– en la “verdad” figurativa de una crisis de verdad y pensamiento que arrastra juicio y conciencia hacia el vértigo de la irracionalidad. *El padre mío* pone en escena la forma desestructurante de una verbalidad sin rumbo que fractura el marco tradicional de la función-testimonio destinada a ejemplarizar una verdad social, según el modelo de una “voz personal (que) busca insertarse en un espacio colectivo de sentidos... y fundamentar una perspectiva de interpretación de los hechos”¹⁰: una voz concientizadora que lleva el “yo” individual hacia un “nosotros” comunitario capaz de involucrar solidariamente a sus lectores en un vital compromiso de juicio y participación histórica. En el caso de *El padre mío*, la única “verdad” insocializable que exhibe el relato evocando el Chile enfermo de la dictadura, es su desfile hiperbólico de identificaciones falsas, de referencias inconexas, de frases desintegradas, de sentencias erráticas, de locas interpelaciones.

El padre mío designa –en el relato del vagabundo– la figura de “quien da las órdenes ilegales en el país”: metáfora del Dictador (Pinochet) que ejerce el poder como impostura. Pero la figura del *padre mío* se desdobra y se multiplica en un sinfín de nombres repetidos, superpuestos o cambiados (el Señor Luen-go, el Rey Jorge, el jugador William Marín de Audax Italiano, el Señor Colvin, Argentino Ledesma, etc.) a los que se agregan otros nombres (el Señor Frei, el Señor Alessandri, el Señor Allende, etc.) para sobrepoblar la mente en completo estado de delirio verbal con rangos, identidades, nominaciones y representaciones donde “lo estallado son los diferentes nombres del poder”: “diferentes áreas de la administración del poder social nacional e internacional: desde la Alianza para el Progreso, la Organización Abdel Nasser, compromisos con Perú, Argentina, Centroamérica; la administración bancaria, de abastecimientos

¹⁰ Juan Armando Epple, *El arte de recordar*, Santiago, Mosquito Editores, 1994, p. 50.

y hospitalaria; la concesión del medicamento; los contactos con los Ilustrísimos, con los partidos políticos, etc.”¹¹. Los nombres estallados del poder se diseminan locamente para contagiar una subjetividad dis-locada que las máquinas burocráticas de la ley saturaron de órdenes, contratos, informes, jurisdicciones, formando así el mundo concentracionario y regimentado de un “yo” que termina rompiendo la asfixia de esta clausura gracias a la fuga psicótica. *El padre mío* descuadra así la demanda de representación del testimonio que busca “dar voz a los ‘sin voz’”¹² con la palabra errante de una subjetividad a la deriva –sin apoyatura lógica, sin resguardo conceptual, sin firmeza enunciativa, sin coherencia locutoria– que, si bien acusa el poder (cumpliendo así con el requisito denunciante de la ética del testimonio), lo hace sin la vectorialidad de un referente de acción sociopolítica.

El gesto crítico del libro hace que se entrelacen el desvarío de hablas del “padre mío” (que se ha zafado de todo requisito de verosimilitud) con el Chile al que alude su monólogo como imagen de un país también desvariado, monstruosamente salido del orden regular de la normalidad ciudadana. Tanto las incoherencias de la mente como las aberraciones del poder revientan las estructuras sociales del orden con sus discursividades pulverizadas que conjugan múltiples dimensiones de vaciamiento y aniquilamiento del sentido: desde la fugada dimensión de irrealidad que desconectó la mente del vagabundo de toda convención social, hasta la des-interiorización de cuerpos en vagancia perpetua que la ciudad obliga a incrustarse en las fachadas como restos desprovistos de todo y abandonados por todos. Sólo quedan los nombres girando sobre sí mismos en un vertiginoso trance de palabras sin fondo; partículas verbales que se dispa-

¹¹ Ivette Malverde, “Esquizofrenia y literatura”, en *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Juan Carlos Lértora (ed.), Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1993, p. 158.

¹² George Yúdice, “Testimonio y concientización”, en revista de *Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 36, 1992, Lima, p. 207.

ran en una caótica y desintegrada sucesión de enunciados sin lazos referenciales. La excentricidad de sentidos que despliega la repetición circular del delirio maniaco-obsesivo de *El padre mío* es lo que la autora recoge, edita y publica, como una doble metáfora que funciona tanto para señalar los disparates del poder como para exhibir las sublevaciones de habla con las que la marginalidad rompe el cerco del decir normativo.

Rebeldías de género(s)

El intercambio narrativo entre la figura del loco y la escritora ("unidos por el deseo del discurso"¹³) simula una relación padre/hija cuyos roles ficticios se desplazan y se redistribuyen editorialmente para cuestionar juntos un mismo orden vertical de jerarquías y centralidades: poder, canon, autoridad, institución, ley, totalidad totalitaria.

El padre mío designa, en el relato del vagabundo, la figura de Pinochet, pero, en la introducción del libro, D. Eltit designa como tal al vagabundo ("el hombre que llamo el Padre Mío"¹⁴), subvirtiendo la referencia de la designación primera con este ambiguo corrimiento de pronombres posesivos que deja la secuencia de las identificaciones abierta a indefinidas rotaciones de identidad. La escritora que vaga por la ciudad recoge del sitio eriazo el relato oral del vagabundo y lo salva de la intemperie, acogiendo la palabra (del) indigente en la sede literaria del texto escrito. Es entonces la "madre" que protege al desvalido de la adversidad social dándole refugio y crédito institucionales. Pero es una madre que luego posa de "hija" al ubicarse, en la tapa del libro, bajo la autoridad del Padre Mío que la sobrepasa en título: un padre de cuya transgresión simbólica ella ha sacado la energía creativa para operar el rediseño poético-testimonial de su oralidad popular. El "padre" figurado no es

¹³ Malverde, *op. cit.*, p. 164.

¹⁴ Eltit, *op. cit.*, p. 15.

un representante máximo del poder, sino la enloquecida víctima de una simbólica patriarcal-dictatorial que también lo acosa y lo desintegra: el padre comparte así el mismo lugar que la hija cuya poética minoritaria batalla contra el canon y sus jerarquías culturales. Las figuras del padre y de la hija no están aquí divididas por los conflictos de autoridad del Logos masculino, sino que se turnan para asistir juntas al espectáculo de sus ruinas, unidas por los efectos de una misma debacle del sentido¹⁵. *Marginalización social, fragmentación mental y rebeldía de género(s)* llevan a padre e hija a desafiar el control autoritario, desde la precariedad y disidencia de los reversos del orden. Ambos multiplican diversos puntos de ruptura comunicativa en las cadenas de enunciados del poder para desaforar el relato de sus investiduras públicas. Estos puntos de ruptura diseminados en el texto se entrelazan entre sí gracias al diseño estético-literario que realiza la "presentación" firmada por la autora: una presentación que combina y potencia las cargas intensivas de las varias disconformidades de voces y posturas que ubican a autor y personaje *en el borde* de sus respectivas clases de pertenencia. La no-centralidad de voces y géneros diseñada editorialmente como marco de presentación, es decir, como borde, es la que elabora la torsión que, entre documentalidad (el testimonio) y literatur-

¹⁵ I. Malverde subraya que "es significativo que sea la figura de alguien que se sitúa como hija quien rescata la palabra y la memoria del padre. No olvidemos que en la concepción patriarcal es el padre quien sustenta el orden y el logos. Al violentar ese orden, y convertirse ese padre en sujeto esquizoide, en marginal vaciado de sentido desde el orden central dominante, la hija intenta dar cuenta de él y del orden trastocado, llenando el vacío desde un nuevo orden posible, que surge desde una conciencia de mujer. Ya no se trata de la estructura verbal-social en la que el sistema lingüístico ponía orden al caos y restablecía el 'significado' de lo referido, sino que ese orden se reestructura mediante la multiplicación y la fragmentación de los sentidos posibles que pueden surgir desde los significantes de las tres hablas del padre. Es un nuevo orden móvil, multifacético, que da cuenta, especialmente a través de los silencios, de lo ominoso de los nombres del poder que, aunque en constante desplazamiento, es siempre omnipresente". Malverde, *op. cit.*, p. 163.

zación (la poética), coloca la palabra de *El padre mío* en un inquietante *fuera de lugar*: en un oscilante límite situado entre realidad y metáfora, que señala el umbral de géneros fronterizos hechos para desubicar la propiedad del sentido.

La pregunta de "¿cómo situar este libro; ... desde dónde recoger esta habla?"¹⁶ que se hace la autora, despliega una compleja estratificación de los márgenes que intersecta el lugar del eriazó (marginalidad social) con el formato del libro (marginalidad testimonial en relación a la literatura, marginalidad literaria en relación al testimonio). Dicha pregunta pasa por diferentes ambigüedades de significación que conducen tanto al libro como a su presentación a cruzar la línea de las convenciones discursivas que institucionalizan las referencias de género, aquí traficadas por la clandestinidad de raros desplazamientos e indefiniciones de signos. La firma literaria de D. Eltit hace de "marco" para que el habla limítrofe del vagabundo sea tensionada y pulsionada por la fantasía poética de un imaginario cultural que *bordea* los géneros (que vaga por la orilla de sus convenciones) al mismo tiempo que *des-borda* las representaciones de identidad normadas por una centralidad de voz y sujeto dominantes. El "marco" de la presentación "enmarca" la posición de liminalidad que lleva sujeto, identidad y lengua a desorganizar creativamente su centro, es decir, a rebatir *pluralmente* la posición de jerarquía que, en el interior de cada universo de signos, tiende a codificar valores e interpretaciones según el predominio de un régimen único y binario. Es el borde literaturizador de la presentación firmada por la autora Diamela Eltit el que desestabiliza la retórica presentativa del testimonio al enmarcar –al poner en valor– el trance lingüístico desatado en los márgenes del sistema comunicativo. Y esta excéntrica valoración literaria del sin sentido sirve para dramatizar la oposición y resistencia de una subjetividad sin marco que usa la deriva para fluir y huir tanto de las identidades y nomenclaturas fijadas por el rígido

¹⁶ Eltit, *op. cit.*, p. 16.

dispositivo socializador del yo identitario, como de los domicilios fijos y de las residencias obligadas de una escritura genérica.

El vagabundaje urbano de *El padre mío* deviene así una metáfora de ciertas formas críticas de "permanecer como residuo que transgreden pasivamente la vocación institucional"¹⁷, y el habla delirante de su protagonista de los márgenes pasa a ser el vector subversivo de una carnavalización del poder que se consume en el desenfreno verbal. En ambos escenarios contraoficiales, el de la ciudad y el de la literatura, hay derroches de fachadas y revestimientos de signos que adornan materias y superficies con su sobrecarga de marcas decorativas. Y es este mismo forzamiento estético el que convierte el *residuo* (social) en *excedente* (literario y crítico), es decir, en algo que subvierte la ortodoxia de la racionalidad económica habituada a castigar los desechos por su condición de inutilidad e insistencia perversa en "sobras" acumulativas y derivativas; en lo supernumerario de marcas que confiesan su caprichoso gusto por la exageración de las disimetrías formales.

Lo "barroco" del desecho tendría que ver aquí con la metamorfosis de cuerpos que atraen sobre su textura antisocial los efectos retóricos de una diseminación creativa de significados plurales. Barroca sería esta abigarrada voluntad de forma, escandalosamente contrapuesta al sistema reductivista de un orden que tiende a examinar lo marginal como un mero síntoma de desintegración social que debe ser reintegrado pasivamente tanto a los controles de poder como a las uniformes programaciones de saber que le niegan a los sujetos de los márgenes el derecho a fantasías diversas, exuberantemente singulares. Barroca sería esta "estética política del lumpen" (N. Perlongher) que traslada los residuos de lo social y de lo popular a escenarios que los doten del poder de simbolizar –fragmentariamente– las revueltas del deseo con sus insurrecciones de voces turbiamente marginales.

¹⁷ *Ibid.*

El padre mío de D. Eltit trabaja una relación estética con los márgenes que pone en acción una des-bordante política de los bordes, encargada de iluminar las identidades que habitualmente se ocultan en la penumbra y clandestinidad de las zonas más desfavorecidas del sistema. El relato invierte para esto la dirección en la que el mercado y la cultura institucional proyectan sus jerarquizados haces de luz, cambiando el "centro" por la "periferia" como nueva territorialidad privilegiada de circulación de aquellas energías críticas que pretenden socavar el predominio del punto fijo y de la representación verdadera. Una periferia ubicua –desterritorializadora– que cambia de sitio, imagen y representación, gracias a los artificios que el arte elabora tácticamente para rediagramar el campo de visión de lo social desde nuevos quiebres de perspectivas y torsiones de ángulos.

Pero *El padre mío* no sólo invierte el estigma del despojo existencial en una acumulación de signos nómades y proliferantemente activos, que realizan una crítica urbana a la pobreza de lenguaje con la que el orden obliga a los habitantes de la ciudad a regirse diariamente por la ley del trabajo salarial. Su productividad estética transporta, además, la problemática del residuo desde la sociología de la marginalidad (que sólo sabe diagnosticar carencias y enajenaciones en relación a un esquemático orden de necesidades) hacia el nuevo registro simbólico-metafórico de un desbordamiento de las formas que libera una pluralidad de materias expresivas y de flujos analógicos. La creatividad estética arma aquí la potencia de relato que dispara la narración social más allá de las fronteras vigiladas por el saber normalizador que sólo busca remitir el estallido de lo aberrante (síntomas y metáforas) a un eje de control analítico que reinserte sus contenidos en el reticulado explicativo y disciplinador de la ciencia¹⁸.

¹⁸ Al precisar la modalidad de su gesto, D. Eltit escribe en la presentación: "con la ventaja y desventaja de comparecer en esas zonas sin una mirada proveniente de la sociología o antropología, hube de abrir un amplio, un gran

La mirada que *El padre mío* lanza sobre los residuos de la marginalidad social se vale de las distancias creativas e imaginativas (ficcionalizantes) que su poética marginal interpone frente a y en contra de la voluntad recuperadora con la que el sistema llama a inadaptados y desadaptados a readaptarse al mapa de las identidades funcionales; una poética que deja inscrito en el texto que no se trata de "revertir nada, de curar nada" sino de "instalar el efecto conmovedor de esta habla y la relación estética con sus palabras vaciadas de sentido, de cualquier lógica, salvo la angustia de la persecución silábica, el eco encadenatorio de las rimas, la situación vital del sujeto que habla, la existencia rigurosamente real de los márgenes en la ciudad"¹⁹.

El barroquismo de esta lectura estético-política de los márgenes se debe a las torsiones creadas por la locura del marginal y la palabra loca de una poética disidente. Ambas exaltan su transgresora irreductibilidad a la legalidad tanto del orden social (por la deriva urbana de un cuerpo radicalmente ajeno a su normalidad productiva) como de la disciplina sociológica (por lo antitestimonial de un habla divagante que pervierte la demanda explícita de realidad objetiva del testimonio). La operatoria discursiva contenida en *El padre mío* tuvo, para realizar estas torsiones, que ejercer un desplazamiento significativo que fuera capaz de cambiar los *nombres del poder* (el dictador y sus otras encarnaciones) por el *poder de jugar con los nombres*: es decir, por el poder de llevar la "verdad" del testimonio a ficcionalizar su voz en un registro barroco que intensifica lo dispar y lo excéntrico como rasgos de fragmentación (social, síquica y verbal) de una representación identitaria ya sin recurso válido a

Ficcionalización / E. Herránd
 margen para la especulación, confiando en el quehacer narrativo que permitiría tejer y unir creativamente distancias, liberando el flujo analógico y la carga estética incrustada en cuerpos, gestos, conductas y fragmentos de un modo de habitar. Descansando en la creatividad y, particularmente, en el montaje narrativo, era posible acotar la dramaticidad que las figuras del vagabundaje portaban." *Op. cit.*, p. 12.

¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

una síntesis unificadora. Tal desplazamiento entre *poder* y *literatura* pasa por el reventamiento de los nombres y la metaforización del residuo, es decir, por la intensificación crítica de la residualidad social y cultural a cargo de la metáfora estética²⁰.

Al revestir las costras con adornos para travestir la figura social del vagabundo con el brillo de partículas lingüísticas que se niegan a la dogmática de lo representacional, *El padre mío* conjuga el *residuo* y la *metáfora* como doble marca parasitaria de la errancia y el desvío (de la no-linealidad del sentido) pero también de lo excedentario y de lo contaminante: una marca no sólo *impura* en su modo estilístico de contaminar el presente con las heridas supurantes de un pasado sin bordes netos, sino también contraria –por *sobrante*– a la actualidad neoliberal técnicamente orientada hacia la sola capitalización económica de lo que “sirve”.

²⁰ En un precioso trabajo todavía sin publicar, J. Ramos habla de cómo “la metáfora no hace sino añadir otro efecto oblativo, otro punto de enlace a la cadena de traslados, de intercambios de dones, de regalos, entre los lugares diferenciados y distantes del camino”: entre los lugares de la literatura y “los circuitos de la responsabilidad y la solidaridad”. La articulación de estos lugares se debería precisamente a “la condensación espacial que la metáfora opera entre los puntos desiguales de la analogía”. Julio Ramos, *Dispositivos del amor y la locura*.

CONGELAMIENTO DE LA POSE Y VELOCIDADES URBANAS

No hay centro aquí, ... Lo he perseguido con atención y fijeza. He situado el inicio de los acontecimientos en distintos recintos, buscando vehicularme desde ellos: Estación Mapocho, Plaza de Armas, Barrio Cívico, Paseo Abumada, La Quinta Normal, Plaza Italia. Todos remiten a una fecha fracasada, a aquello que les resta existencia. Me imploran interrogar al otro monumento, ser dejados en paz. Ninguno porta la marca, la inscripción.

Guadalupe Santa Cruz

Desde que conozco estas fotografías recolectadas a lo largo de varios años por el artista chileno Eugenio Dittborn¹, ellas me han estado rondando, sin saber exactamente si lo que capturaba tan poderosamente mi atención era las imágenes mismas (la serialidad de los cuerpos, la obsesionante marca de su invariable repetición de modos y posturas) o bien que una obra se decidiera obsesivamente a juntar estas imágenes para completar una tan singular colección de estereotipos y satisfacer con ella su extraña manía de sistemas.

Mantuve, durante años, un interés latente en estas fotografías que se reactivó súbitamente por el contraste de miradas entre pasado y presente hoy implicado en su condición de imá-

¹ Este trabajo de archivo fotográfico fue montado, por primera vez como secuencia visual por Eugenio Dittborn, para ser mostrado en el evento que acompañaba la presentación de mi libro *Margins and Institutions; art in Chile since 1973* (Melbourne, Francisco Zegers Editor/Art & Text, 1986) en la Universidad de Sydney, Australia (1987).

La metáfora desconstructiva del travestismo fue la que contribuyó –con sus interferencias de género(s)– a desprogramar tanto las identidades naturales del sustancialismo metafísico como la representación de la diferencia “mujer” sobrelinealizada por el feminismo reivindicativo e institucional. La gestualidad crítica de exhibir la imagen de una *performance* travesti en la conferencia inaugural de un Programa de Estudios de Género cuyo título contenía la palabra censurada públicamente por el Senado y la Iglesia, usó el travestismo como una metáfora antioficial: una metáfora que desplegaba –con su juego asimétrico de anversos y reversos sexuales– la multivocidad de sentidos que tanto temen aquellos discursos que sólo buscan la captura y la fijación de la identidad (o de la diferencia) en una representación sin intersticios. El juego del espectáculo travesti fue trabajado –como contraescena– su diferencia de la diferencia de la diferencia: una diferencia que, hipotéticamente, va corriendo los márgenes de la alteridad crítica para diseminarlos a medida que pretenden controlar su posición tanto *la censura contra la diferencia, el saber sobre la diferencia* como el *mercado de las diferencias*. La metáfora crítica del travestismo abrió sus líneas de fuga entremedio de los bloques de significación predeterminada para que lo indeterminado (lo variable y lo fluctuante, lo oscilante) en materia de identidad, género y representación sexuales, reactivaran críticamente el potencial tránsfugo de la diferencia.

V. PUNTOS DE FUGA Y LÍNEAS DE ESCAPE

TRANSGRESIÓN POLÍTICA
VUELO DE METAFORAS

Un modo de producción no es un “sistema total” en ese sentido intimidatorio; aloja en su seno diversas contrafuerzas y nuevas tendencias, fuerzas “residuales” tanto como “incipientes”, que deben procurar dominar o controlar. Si esas fuerzas heterogéneas no estuviesen dotadas de una eficacia propia, el proyecto hegemónico sería innecesario. Así el modelo presupone las diferencias, y esto se distingue claramente de otro rasgo que complica al modelo, a saber, que el capitalismo también produce las diferencias o la diferenciación como función de su propia lógica interna.

Fredric Jameson

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

Gilles Deleuze

El arte le confiere una función de sentido y alteridad a un subconjunto del mundo percibido. Se trata, en suma, de enraizar una enunciación que tiene demasiada tendencia a naufragar en una serialidad identificatoria que la infantiliza o la aniquila. La obra de arte es una empresa de descuadramiento, de ruptura del sentido, de proliferación barroca o de empobrecimiento extremo, que arrastra al sujeto hacia una recreación y una reinención de sí mismo. El acontecimiento del encuentro puede marcar irreversiblemente el curso de una existencia y generar campos de posibilidad lejos de los equilibrios de la cotidianidad.

Félix Guattari

Lombardi

TOMARSE EL CIELO POR ASALTO: TRANSGRESIÓN POLÍTICA Y VUELO DE METÁFORAS

La acción ejemplar abre una brecha no a causa de su propia eficacia, sino porque desplaza una ley tanto más poderosa que impensada; descubre lo que permanecía latente y lo hace impugnabile. Es decisiva, contagiosa y peligrosa porque toca esta zona oscura que todo sistema postula y que no sabría justificar. Una acción simbólica no cambia nada; crea posibilidades relativas a imposibilidades admitidas entonces y no dilucidadas. Manifiesta una desarticulación entre lo dicho y lo no dicho. Se sale de las estructuras, pero para indicar lo que les falta, a saber la adhesión y la participación de los sometidos.

Michel De Certeau

Reordenamiento flexible de las maneras de decir y de pensar mediante tecnologías comunes de regularización y normalización de lo social que controlan tanto el tono de las voces, sus registros e inflexiones, como la fuerza de expresividad de sujetos inhibidos en sus pequeños o grandes deseos de otredad: tal podría ser el efecto más insidioso de la oficialización del consenso realizada por el discurso de la Transición. Un discurso nacido bajo la consigna festiva de la diversidad y la pluralidad (el "arcoiris" de la Franja del NO) que luego se ocupó de reintegrar expeditamente lo diverso y lo plural a la serialidad homogeneizadora del consenso y del mercado, promocionando el *lugar común* de fórmulas-tipo que estandarizan gustos y opi-

niones, juicios y posturas, cuerpos y estéticas, siguiendo una pasiva concordancia entre modelo y serie alineada por el consumo acrítico, la repetición fiel, la copia sumisa, la repetición mecánica de lo idéntico.

La sensación de una monótona falta de relieve y contraste en el conjunto de las hablas sociales, de los llamados políticos, de los intercambios comunicativos, de las modulaciones vitales, de las expresiones subjetivas, deriva de un "consenso logrado forzosamente por la política formal [... que] crea una planicie resistente a cualquier excitación y entusiasmo"¹ al instalar lo previsible, lo anticipable, como único horizonte de cumplimiento del sentido. Son varios los motivos que concurren a la formación niveladora de esta planicie, comenzando por el desgaste ideológico de todo lo que, antes, sonaba a promesa o utopía, ahora reemplazado por mecanismos, procedimientos y resultados que hablan el lenguaje resignado de la calculabilidad para servir mejor la nueva ecuación del realismo democrático que sólo entiende de contratos profesionales y de balances estadísticos: "a ese tiempo que ya no se encuentra dividido por la promesa debe corresponder un espacio liberado de división. *Centro* es su nombre; éste no designa un partido entre otros, sino que es el nombre genérico de una nueva configuración del espacio político, libre despliegue de una fuerza consensual adecuada al libre despliegue a-político de la producción y la circulación"². El "centro" ya no, ni siquiera, como punto intermedio que debe controlar los amenazantes desequilibrios de posiciones extremas, sino como difuso, vasto y equilibrado territorio donde reina, casi sin contrariedades, lo *mediano*: lo que se ajusta —en formas y proporciones— a la regla de no desordenar las filas, de no salirse de libreto, de no perder la compostura del orden democrático hoy reducido a una sintaxis liviana de arre-

¹ Olga Grau, "Calles y veredas", en *Revista de Crítica Cultural*, N° 14, junio de 1997, Santiago, p. 21.

² Jacques Rancière, *En los bordes de lo político*, Santiago, Editorial Universitaria, 1994, p. 15.

glos contractuales despejada de toda sombra de malestar o indignación.

El centro, la "función-centro" y sus representaciones dominantes (el sentido común, la razón práctica, las leyes del mercado: la fuerza de los hechos) hacen girar las imágenes de la estabilidad política, social y económica, alrededor de este paradigma reunificador que nos enseña que madurez es sensatez, sensatez es moderación, y que moderación es resignación a que ya nada perturbe esta composición de lugar regulada por el consenso y el mercado, que dibujan un presente continuo de reajustes infinitamente diversos e iguales entre sí: "el espectáculo plurimorfo de las variedades que se multiplican produce el hastío de la rotación fija a que todo evento se subordina, como en el caleidoscopio. La variedad de los acontecimientos en la transición, si muy diversos entre sí, no hacen diferencia con la transición que permanece idéntica en su multiplicidad. La modernidad era lo entretenido de la historia, la expectativa y el entusiasmo por lo inasimilable de la revolución. La transición es el aburrimiento definitivo en un verosímil ilimitado"³.

Sin bordes nítidos, sin que un comienzo o un final claramente precisables le ponga marcas de calendario a esta secuencia que nos parece indefinida en el tiempo, sin la ordenación visible de rupturas o emergencias de sentido que dramaticen los cortes, la Transición dilata sus plazos gracias a un régimen intermedio de signos ya desligados de toda urgencia histórica, de todo vigor pasional. Romper esta conformidad de lo mismo a lo siempre igual supone la formulación de algo suficientemente inesperado como para que la racionalidad cotidiana del sistema se vea tomada por sorpresa, desorientada en sus previsiones y cálculos: algo inesperado cuyos remezones sean capaces de producir saltos de imaginarios que desorganicen la programación tediosa de una realidad que parecería haber borrado

³ Willy Thayer, *La crisis no moderna de la universidad moderna*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1996, p. 170.

definitivamente de su superficie operacional la expectativa de lo sorprendente y de lo transformador, de lo que echa a perder los equilibrios contables de la moderación y de la resignación.

Un rescate de película

Entre Pascua y año nuevo de 1996, es decir, en un período en que la agenda política se relaja y se distrae con motivo del paréntesis festivo, una noticia conmocionó el sistema político: la fuga de cuatro reos del Frente Patriótico Manuel Rodríguez que se escaparon –vía helicóptero– de la Cárcel de Alta Seguridad de Santiago. Quiero dejar de lado el significado político-coyuntural de la fuga así como los juicios morales e ideológicos sobre el fenómeno del terrorismo, para explorar más bien la *simbólica del acontecimiento* que la noticia puso en escena; su capacidad ficcional de liberar novelescas fantasías de desacato que se recortaron, en alto contraste, sobre el trazado programático del consenso para contradecir su linealidad objetiva.

Según el FPMR que relató con amplios detalles el episodio de la fuga en una edición especial de su revista *El Rodriguista*, el objetivo de la operación era doble: por una parte, “Vuelo de Justicia’ fue la expresión operativa de una decisión política y ética del FPMR de liberar a sus hermanos encarcelados” y, por otra parte, “formaba parte del rescate histórico del rodriguismo que guía a la organización por nuevos senderos en correspondencia con los cambios surgidos en el mundo”⁴. Doble rescate, entonces, de los prisioneros y también de la historia de un movimiento que, desde 1988, experimenta un difícil proceso de reorganización partidaria atravesado por múltiples debates y cuestionamientos internos sobre la validez y eficacia de las estrategias del combate militar (empleadas –durante la lucha antidictatorial– para acompañar “operaciones de autodefensa, ajus-

⁴ Revista *El Rodriguista*, Nº 70, abril-mayo de 1997, Santiago.

ticiamiento de traidores, propaganda armada, sabotaje menor y asalto a bancos, instituciones financieras y empresas diversas para financiar en parte las actividades del partido”⁵) en el actual contexto de la redemocratización chilena.

La operación de “rescate histórico” señalada por el FPMR hablaba el doble lenguaje del pasado y del futuro: quería mantenerse fiel a un pasado militante cuyo valor heroico debería, según sus actores, ser reconocido (continuidad) y pretendía a la vez reorientar la línea del partido –“revitalizar y refrescar su estructura e ideales”⁶– a partir de nuevos impulsos y renovadas formas de acción (reactualización). En el relato de sus protagonistas, el acontecimiento de la fuga conlleva el valor mitológico de la ruptura y de la fundación al operar una separación del tiempo que redefine, inauguralmente, el nexo entre pasado y futuro. El énfasis demarcatorio de lo nuevo que lleva *cambio* y *origen* a citarse uno a otro en el umbral de una temporalidad “otra”, proyectó sobre el episodio de la fuga el aura mítica de un relato fundador; un relato que fue contado con todo el suspenso narrativo y el vuelo lírico que se merecía su verdadera “odisea del espacio”.

Pero el “Vuelo de Justicia” no sólo exaltó los sentidos de quienes lo protagonizaron. Independientemente de toda simpa-

⁵ Para un análisis del discurso político del FPMR, remito a *FPMR: el tabú del conflicto armado en Chile*, de Hernán Vidal, Santiago, Mosquito Editores, 1995. Según el autor, “Fue el asesinato del senador Jaime Guzmán el que llevó al distanciamiento de la gran mayoría de los oficiales que todavía pertenecían al FPMR. La operación de ‘ajusticiamiento’ fue realizada durante el período de discusiones previsto en la Consulta Nacional iniciada por la Dirección Nacional del FPMR hacia fines de 1990, en que se recabarían opiniones entre la militancia sobre la necesidad de reorganizar la estrategia política para enfrentar el proceso de redemocratización. Se esperaba, por tanto, una moratoria de operaciones de envergadura hasta llegar a un consenso unitario. En este contexto de reflexión el ‘ajusticiamiento’ resultó ser imprudencia de elementos deseosos de forzar a la organización al mantenimiento de la línea militar sin desviaciones”, p. 237.

⁶ *El Rodriguista*, p. 19.

tía organizada hacia las posiciones del Frente, y tomando más bien en cuenta la expresión mayoritaria de amplio rechazo político del Chile de la Transición a las desviaciones extremistas, la fuga logró despertar “numerosas manifestaciones de afecto, saludo y festejo”⁷ y metaforizar, además, las fugas de imaginarios de un cuerpo social que vivió el episodio del rescate principalmente como una *aventura*, es decir, como una historia que mezcla el riesgo con la fantasía en un marco de excepcionalidad que la hace digna de ser *contada*. La narratividad de la historia (su forma) prevaleció ampliamente sobre los contenidos del relato, haciendo que la espectacularidad mediática de la noticia acaparara la imaginación de la opinión pública y desplazara hacia segundos planos la reflexión ciudadana sobre los alcances del terrorismo. Sólo en los sectores políticos oficiales, se tomó en serio la discusión sobre la lucha antiterrorista y las funciones de control que deben ejercer las políticas de estado, los servicios de inteligencia, los organismos de seguridad nacional, la policía civil y uniformada, etc., para vencer el peligro contenido en “todas estas fuerzas que operan en la oscuridad en una democracia”⁸.

Desde los comienzos de la Transición, *oscuridad y transparencia* fueron los términos –simétricamente contrapuestos– que movilizó el subtexto del discurso oficial para señalar las polaridades de valores (orden/desorden, racionalidad/caos, integración/desintegración, etc.) subyacentes a la recuperación del orden democrático. La “transparencia” fue el leitmotiv de un

⁷ Más allá de la espectacularidad del hecho, la simpatía con la que se recibió la noticia también se explica porque: 1) para muchos, el “vuelo de justicia” que liberó a quienes habían luchado contra la dictadura militar cumplió una función de compensación simbólica, al reparar una doble injusticia: la del encarcelamiento de los héroes de la antiterrorista, y la del no sancionamiento de los casos de violación a los derechos humanos de los representantes de la dictadura, y 2) fue una operación extremadamente “limpia” que se calculó sin violencia, para no producir muertos ni heridos.

⁸ Alejandro Foxley, diario *El Mercurio*, 31 de diciembre de 1996, Santiago.

reclamo nacional por mecanismos y procedimientos claros, por fronteras nítidas y demarcaciones seguras entre lo regular y lo irregular, lo organizado y lo desestructurado, lo cohesionado y lo disperso, mientras que la “oscuridad” se cargó de las connotaciones negativas que asimilan lo no-transparente a peligros y amenazas de confusión y revuelta, de anarquización y caotización del orden. El sistema democrático no podía sino anatemiizar el terrorismo como “fuerza oscura”, es decir, como fuerza susceptible de contagiar la subversividad del caos en el interior de una racionalidad social que debe no sólo producir incesantemente el equilibrio requerido para el consenso, sino, además, volver permanentemente deseable la esforzada construcción de su normalidad del orden, usando para esto nuevas polaridades y dicotomizaciones que recuerden en cada momento la precariedad social y la fragilidad política de ese orden que el sistema debe sobreproteger. Ya que la vuelta a la democracia terminó con la lógica de enfrentamientos que articulaba la tensión dictadura-antidictadura como eje binario de estructuración del mundo simbólico y político, el reordenamiento democrático debía volver a proyectar un símbolo enemigo para hacer resaltar su constructividad del orden sobre un nuevo fondo de antagonismos que justificara el esfuerzo de sus permanentes operaciones de normalización de lo social⁹. El terrorismo pasó a ser el símbolo enemigo que representa la amenaza de desestabilización de la normalidad del contrato social mediante la caótica y subterránea producción de desórdenes, anomalías y transgresiones a la ley de autorreconciliación plena que debe sustentar la positividad del consenso. Un símbolo que, leído más críticamente, también nos recuerda que, debajo de “la producción inin-

⁹ Dice H. Pross: “la ausencia de negación exterior le priva al orden interno de mucha de su brillantez. Los signos de la imperfección de este orden destacan con más fuerza si no los tapa ningún símbolo enemigo”, Harry Pross, *Estructura simbólica del poder*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980, p. 87.

terrumpida de positividad” encargada de afirmar “la transparencia del consenso”, está “su energía inversa trabajando por doquier en el desarreglo de las cosas”¹⁰.

La forma de producir este “desarreglo de las cosas” tuvo, en el caso de la noticia de la fuga, carácter de *espectáculo*. El término más recurrente en los comentarios nacionales publicados en la prensa chilena sobre la fuga de los reos fue el de la “espectacularidad” que reúne las dos dimensiones que el discurso terrorista habitualmente le da a su *producción del acontecimiento*: la del *hecho* mismo y la de su condición de *noticia*. Como sabemos, el terrorismo se manifiesta socialmente, mediáticamente, creando una interdependencia de signos entre violencia y espectacularidad que pasa por llamar la atención sobre su fuera-de-sistema de una manera que irrumpa lo más vistosamente posible en las redes de transmisión informativa de la actualidad¹¹. Se trata de que la repercusión noticiosa de la violencia contribuya a teatralizar el gesto de provocación con el cual los extremistas desafían al sistema, reventando la pauta del cotidiano con un exceso que se autoconsume en la desmesura de la actuación (“la violencia, entonces, se justifica en sí misma, por su espectacularidad, independientemente de sus efectos”¹²).

En el caso de la fuga de los frentistas, su tan comentada “espectacularidad” se refería tanto a la realización “cinematográfica” del operativo como a los despliegues de imaginación y

¹⁰ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1991, p. 115.

No muy alejada de esta cita de Baudrillard, está la frase que figura en la contratapa del libro *El gran rescate* escrito por uno de los fugados, diciendo que “el acontecimiento remeció al país demostrando, entre otras cosas, que bajo la aparente tranquilidad pospinochetista, existen fuerzas que bullen en el interior”. Ricardo Palma Salamanca, *El gran rescate*, Santiago, Lom, 1997.

¹¹ Entre otras lecturas sobre la simbólica del terrorismo, remito a Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, y en particular al capítulo “Espejo del terrorismo”.

¹² José Antonio Viera-Gallo, “El terrorismo en Chile”, diario *La Segunda*, martes 31 de diciembre de 1996, Santiago, p.13.

a los artificios de puesta en obra involucrados en este suceso, cuya noticia dejó estupefacta a la comunidad social y política, demostrándole que la realidad es capaz de superar a la ficción¹³. La opinión pública contempló esta “fuga del siglo” como si asistiera al espectáculo de una superproducción, aplaudiendo tanto el perfeccionismo técnico de los detalles como la voladura creativa de una historia llena de suspenso y capaz de excitar la imaginación en torno a los peligros e incertidumbres de una narrativa de lo increíble que trastorna la rutina de lo archisabido.

Burlar el realismo oficial

No sólo impactaron la sofisticación del plan y el riguroso profesionalismo de su ejecución, sino también –y sobre todo– la exactitud de los recursos empleados para burlar al sistema, ocupando sus mismas piezas y métodos sólo que invertidos en sus razones y funcionalidad, llevados hasta los límites de contrasentido del diseño oficial; dados vuelta para que el revés destructivo de su acción paródica pusiera de manifiesto la arbitrariedad de las convenciones que tejen diariamente los pactos de control y autoridad sociales.

Si lo que caracteriza generalmente a la máquina disciplinaria son las técnicas de vigilancia destinadas a controlar los emplazamientos y desplazamientos de los cuerpos, gracias a una analítica del espacio y su “diagrama de un poder que actúa por el efecto de una visibilidad general”¹⁴, el dominio de supervisión de la mirada fue lo primero que el plan extremista le copió al sistema carcelario al fabricar “maquetas de la Cárcel de

¹³ “Fue increíble, como en las películas” o bien “fue una cosa tan excepcional que en cierta manera prestigia la habilidad del chileno para hacer cosas de películas”, son dos entre muchas de las frases recogidas en la prensa que comentaron la fuga calificándola de “espectacular”.

¹⁴ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1989, p. 176.

Alta Seguridad construidas a escala, que ayudaron a los integrantes de la unidad para familiarizarse con la vista aérea de la cárcel y discutir las mejores opciones de vuelo y de rescate, los sectores de fuego de cada tirador y los blancos a neutralizar"¹⁵. Si el helicóptero fue el instrumento que usó el Ejército de Chile para distraer y confundir la atención del público durante el episodio del traslado del General Contreras previo a su encarcelación¹⁶, éste también pasó a ser el medio (aéreo) que los frentistas reutilizaron a su favor devolviéndole así al sistema de inteligencia nacional su misma moneda tramposa del despiste. Si la Cárcel de Alta Seguridad construida durante el gobierno de Patricio Aylwin representa lo más avanzado en materia de centros de reclusiones ("la cárcel que se creía más segura de Latinoamérica"), la fuga de los terroristas adoptó este mismo lenguaje de la modernidad ("antes eran túneles, ahora son huidas en helicópteros"¹⁷) para ponerse irónicamente a tono con el discurso de las transformaciones modernizadoras que ostenta el Chile de la Transición y competir en novedades con su exitismo del progreso técnico¹⁸. El efecto socavante de la burla al sistema espectacularizada por la fuga de los extremistas tuvo que ver con esta *reversión de los signos* como operación crítica que vol-

¹⁵ *El Rodriguista*, p. 11.

¹⁶ "Se decidió la vía aérea, especialmente cuando se constató la vulnerabilidad del sistema de control y defensa del país, el que ya había sido burlado mediante una simple maniobra de inteligencia del Ejército con el traslado de Manuel Contreras en un helicóptero oficial ante la presencia y expectación de cientos de periodistas y autoridades de gobierno". *Op. cit.*, p. 8.

¹⁷ Diario *La Segunda*, 31 de diciembre de 1996, Santiago, p. 3.

¹⁸ Al relatar la preparación de la fuga, se comenta en una parte del libro de R. Palma cómo el plan iba a contradecir lo que podrían haber esperado los vigilantes: "la hipótesis que ellos mantienen es que de aquí todos quieren fugarse al estilo cavernícola, a lo que venga, saltando rejas y dejando cuerpos regados por todos lados, el que sale, sale." Se hace alusión además al hecho de que, según el Gobierno, el Frente no habría estado "en condiciones de emprender algo exitoso, sino sólo desesperado... por tanto, la hipótesis de la salidad cavernaria se les hace más factible". Palma Salamanca, *op. cit.*, pp. 46-47.

tea la racionalidad triunfadora del orden y ridiculiza su fantasía de dominio absoluto mediante una insidiosa producción de contraenunciados que desconstruyen, intersticialmente, la gramática dominante. La crítica antioficial de los Frentistas marcó la acentuación paródica de gestos que descontextualizaron ciertos rasgos del discurso dominante para reemplazarlos en circunstancias que los hacían servir fines contrarios a sus propósitos originales, distorsionando así la plantilla de lo conocido; deslegitimando su programación represiva con la ironía de sorprendentes contrasignificados.

La artificialidad del consenso, la simulación de una base de acuerdos que deja fuera de lo (pre)concertado por ella todo lo que se sale del lenguaje de la política administrativa, quedó súbitamente de manifiesto por la risa ciudadana que desbarató la gravedad del discurso oficial empeñado en convencer seriamente a la opinión pública de lo preocupante de la fuga¹⁹. La risa ciudadana desoficializó la trama de razones encargada de construir la imagen de madurez política de la Transición, volviendo irrisoria la seriedad de los fundamentos y argumentos en la que se apoya la credibilidad del sistema político²⁰.

Los comentarios publicados sobre la noticia hicieron resaltar la *ejemplariedad* de la acción y su *simbolicidad* como rasgos que le dieron una proyección imaginaria al relato del acontecimiento, amplificando su sentido con resonancias utópicas que trascendían la puntualidad del hecho concreto. Ambos rasgos

¹⁹ "A pesar de toda la campaña contra el mote de 'terrorista', la gente no condenaba el hecho. A pesar de todos los esfuerzos para darle 'gravedad', la gente lo veía con simpatía, se reía de la situación y aplaudía", dice Rodrigo Roco, en *El Rodriguista*, p. 125.

²⁰ Dice M. Bajtin: "la *seriedad* es oficial y autoritaria, y se asocia a la violencia, a las prohibiciones y a las restricciones. Esta seriedad infunde el miedo y la intimidación... La *risa*, por el contrario, implica la superación del miedo. No impone ninguna prohibición. El lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad". Mijail Bajtin, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 85-86.

contribuyeron a sacar el episodio de la fuga del código *operativo* de la acción misma y de sus resultados prácticos, para trasladarlo al código *figurativo* de la re-presentación simbólica. El carácter "ejemplar" de una acción proviene, lo sabemos, de la forma en que dicha acción es capaz de perfilarse modélicamente como una referencia suficientemente general y colectiva para contener una lección útil para todos. En el discurso de los frentistas, la ejemplariedad de la acción tenía que ver con demostrarle al pueblo chileno que "se pueden vencer los imposibles" cuando existe "voluntad de cambios, decisión de luchar y fe en la victoria"²¹. El valor ejemplar de la fuga radicó en cómo *el relato* de lo sucedido pudo extender la fuerza de sus signos más allá de lo explícitamente designado por la acción misma, creando redes asociativas de significados cómplices que se deslizaron fuera del mensaje primero para transmitir la noticia de que sí es posible ganarle a la racionalidad del sistema apelando a la "*desmesura de la imaginación*"²².

Según los miembros del FPMR, se trataba no sólo de liberar a sus compañeros sino de demostrar que "el ingenio, la audacia, el valor y la voluntad dedicada a alcanzar lo imposible desplomaron en un segundo la soberbia y el despotismo que simboliza ese engendro de la modernidad hasta ese momento denominado Cárcel de Alta Seguridad"²³. Por un lado, atacar el *emblema* de la cárcel (su representatividad como símbolo de la modernización capitalista del Chile neoliberal²⁴) y, por otro, producir fisuras en el verosímil de los nombres oficialmente

²¹ *El Rodriguista*, p. 3

²² Estas son expresiones citadas de *El gran rescate*.

²³ Así lo dice la *Carta abierta* publicada en *El Rodriguista* firmada por Pablo-Mauricio-Ricardo-Patricio.

²⁴ "Así fue construida la Cárcel de Alta Seguridad... la presencia de la tecnología para un buen rendimiento fue un elemento adicional que no faltó. Cámaras por doquier, micrófonos de escucha y un centenar de porquerías más la hacían eficiente y temida. El ejemplo que debía propagarse por todos los territorios, tragando infelices...", *El gran rescate*, p. 49.

instituidos, son dos gestos "simbólicos" que manifiestan "algo que *significa* más de lo que hace"²⁵; algo que desborda el contenido práctico de la acción realizada, para llenar de sugerencias y evocaciones los bordes más difusos del mensaje y llevar su simbolicidad a descargar la potencia expresiva de un suplemento de connotaciones laterales. Esta potencia expresiva contenida en el gesto de querer "alcanzar lo imposible" ocupó la metáfora del cielo para darle "vuelo" a la figura de la libertad. "Tomarse el cielo por asalto" fue el motivo poético de una operación cuyo soporte inmaterial (la infinitud de un espacio —el cielo— sin límites ni limitaciones) armaba la posibilidad de evadirse de lo real; de romper las ataduras y sujeciones de la vida práctica; de abolir "la tiranía de la continuidad" impuesta por la fuerza de los hechos. El episodio de la fuga buscaba poner en acción un soberbio desmentido al eslogan paralizador de la muerte de las utopías, haciendo realidad el sueño de lo imposible y eligiendo para esto el cielo como ampliado horizonte metafórico que entrecruzó la dimensión doblemente emancipadora del *vuelo en altura* y de la *volada de la imaginación*.

Pero la fuga no sólo les abrió las puertas de la libertad a los encarcelados del Frente. Demostró además cómo la *omnipotencia* del sistema podía ser convertida en *impotencia*, gracias a un súbito viraje en las relaciones de poder ejecutado por la fuerza de una máquina utópica. Quienes comentaron la espectacularidad de la noticia coincidieron en recalcar que el saldo libertario de la fuga consistió, sobre todo, en haber roto "la sensación de creer que este sistema es inexpugnable y que todos estamos, de una u otra forma, presos"²⁶. Haber demostrado la vulnerabilidad del sistema con una acción, primero, inanticipable por sus lógicas de la previsión, y, luego, inderrotable por sus cálculos de precisión, fue lo más sobresaliente de la noticia de la fuga que

²⁵ Este es el sentido que le da M. de Certeau a la palabra "simbólico". Michel De Certeau, *La toma de la palabra*, México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 32.

²⁶ Roco, *op. cit.*, p. 24.

le enseñó a la comunidad cómo “el ingenio, la audacia, el valor y la voluntad decidida” podían vulnerar el discurso del poder, quebrantando sus métodos, sabotando la retórica de la seguridad que amarra la normalidad del sistema a tiranizantes cadenas de protección. El acontecimiento de la fuga hizo patente la subversividad de un “lugar simbólico” que “no cambia nada”, pero que “crea *posibilidades* relativas a *imposibilidades* admitidas hasta entonces y no dilucidadas”²⁷, abriendo brechas en un horizonte de sentidos que parecía herméticamente clausurado hasta que una mezcla de astucia y de valentía, pero sobre todo de convicción, lograra demostrar que la *fuerza del deseo* puede ganar la batalla de lo imaginativo contra lo demasiado razonable, de lo anhelante contra lo resignado, de lo insumiso contra lo adaptado. Y fue este coeficiente rebelde del deseo lo que la fuga le transmitió más vibrantemente al cuerpo social como parte de un sueño que se dibujó contra el fondo de la Transición, en luminoso contraste con el aburrimiento de todos los días de vivir “en una sociedad sin héroes ni heroísmos” donde “la mediocridad es el rasero moral que impone el acomodamiento y el consenso artificial”²⁸.

Lo que hizo la fuga –protagonizada por quienes se auto-definen novelescamente como “fragmentos de una raza extraña, destinada a escapar de todas partes, adicta a la inconformidad perpetua”²⁹– fue trazar, con sus múltiples irradiaciones y transfiguraciones de sentidos, una poética del acontecimiento que metamorfoseara la sintaxis reglamentaria de la vida social; que abriera líneas de escape entre sus zonas de censura e inhibición para desterritorializar lo cotidiano hacia insospechados bordes de revuelta y contradicciones.

²⁷ De Certeau, *op. cit.*, p. 35.

²⁸ *El Rodriguista*, p. 25.

²⁹ *El gran rescate*, p. 141.

El arte de la fuga

Esta “poética” del acontecimiento fue reescenificada en dos oportunidades posteriores por el discurso del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, que se preocupó especialmente de decidir la “forma” que debía tomar la noticia de su reaparición, para marcar una diferencia –de *estilo*– con los modos habituales de “presentar las cosas”³⁰ que se usan en la política tradicional.

La primera de estas dos escenificaciones ocurrió cuando, tres meses después de la fuga, aparecieron los primeros datos públicos –consultables– sobre el destino de los fugados: fotografías y cartas, repartidas por los voceros del Frente durante una conferencia de prensa. Mientras el valor documental de la prueba fotográfica (su certificación de la realidad) se prestaba para que las fotos fueran examinadas por la policía en toda la minuciosidad de sus detalles con el objeto de extraer de ellas pistas informativas que confirmaran ciertos datos relativos a la desconocida situación de vida de los fugados, las cartas jugaron a frustrar toda expectativa de obtener precisiones a través de una información concreta. La prensa y los servicios de inteligencia se quedaron más bien perplejos, desorientados, frente al enigma de no saber si estas cartas contenían “reflexiones poéticas, palabras al viento o mensajes en clave”³¹. Los meandros literarios de las cartas provocaron tal desconcierto en los representantes de la ley que los llevaron a cometer una extravagancia. Ya que el contenido referencial de las cartas no podía ser tomado en serio por la policía, se les solicitó a tres escritores chilenos que se pronunciaran en la prensa sobre su valor poético. Desde la institución literaria y sus convenciones de estilo,

³⁰ El mensaje enviado por el “Comandante Salvador”, que fue leído el día del lanzamiento del libro, insiste en que el lanzamiento no sólo quiere demostrar que “El Frente Patriótico Manuel Rodríguez vive”, sino también representar “*un nuevo estilo de presentar las cosas*”. Diario *La Segunda*, 31 de diciembre de 1997, Santiago.

³¹ Diario *La Segunda*, 26 de marzo de 1997, Santiago, p. 4.

los escritores consultados por el diario sancionaron el exceso de palabrería que las convertía en un "producto literario sumamente recargado... por su despliegue retórico, por su exceso de imágenes, por su simbolismo"³². No sólo las cartas eran "literarias" sino que el rebuscamiento formal de su pretensión lírica que bordeaba –desde el *kitsch*– la hiperretoricidad del barroco, exageraba aún más sus infracciones al sentido común y a sus mensajes prácticos, burlando la persecución oficial de una "verdad" de los hechos.

Fue nuevamente la institucionalidad literaria –esta vez, la Sociedad de Escritores de Chile (SECH)– la que figuró como destinataria de la segunda noticia que marcó la reaparición del suceso político de la fuga. Mientras los fugados seguían sin haber sido capturados por los organismos oficiales y cuando, un año después del rescate aéreo, el medio político y los servicios de inteligencia temían una nueva fuga que les hizo redoblar su vigilancia en torno a la Cárcel de Alta Seguridad, los fugados decidieron celebrar el aniversario del rescate con un gesto nuevamente imprevisible y desorientador: presentar el libro que narra la historia de la fuga (*El gran rescate* escrito en la clandestinidad por uno de los fugados, Ricardo Palma Salamanca) con un lanzamiento que tuvo lugar en la sede institucional de la literatura chilena. Era como si la institución encargada de certificar el profesionalismo literario de los autores nacionales no hiciera sino reconfirmar paródicamente la condición de *novela* del suceso (su carácter de novelado), terminando así de confundir los ya confusos límites entre *ficción utópica* e *imaginaria*.

³² En un recuadro del diario *La Segunda* del miércoles 26 de marzo, aparecen los siguientes titulares y bajadas editoriales: "Escritores pulverizan el contenido literario de la carta del asesino de Jaime Guzmán: tres escritores (Rosa Cruchaga, José Luis Rosasco y Enrique Lafourcade) analizaron para *La Segunda* la supuesta carta que Ricardo Salamanca, terrorista fugado de la cárcel de alta seguridad, envió a su madre. Descubrieron en ella alguna influencia literaria al leer, entre otras, imágenes sobre 'la ilusión es vida', 'el aire es de ceniza', 'la intensidad telúrica de mis pasos', 'tus ojos de coral submarino', 'tu piel de cetáceo alado'".

rio novelesco con un libro en sí mismo ambiguo; un libro que es "crónica, diario, epistolario, soliloquio"³³ y cuya ambigüedad contrapone, entonces, el obstáculo adicional de su indefinición de género a la voluntad oficial de apresar una verdad única y definitiva de la historia.

Tanto las primeras cartas enviadas a los diarios como aquellas intercaladas en *El gran rescate* juegan con la figura sublimada de la madre como destinataria del amor filial. Las primeras cartas publicadas en la prensa colocaban la voz de sus autores en un inesperado registro de modulación femenina (lirismo y ternura), que contrastaba con el emblema revolucionario del Frente Patriótico Manuel Rodríguez cuya referencia iconográfica le servía de fondo de lucha al retrato de prensa de los fugados. Fotos y cartas entrecruzaban así el doble juego de lo político-masculino (la dogmática partidaria) y de lo femenino-subjetivo (el arabesco sentimental), operando un sorpresivo deslizamiento de códigos marcado por este salto de lo masculino a lo femenino que se traslada de la ofensividad militar a la inofensividad de la letra, de la violencia extremista a la feminización de la voz en el registro epistolar de una carta firmada por un hijo que depone las armas frente a lo materno ritualizado ("amor a ti, madre, y gracias por el don de la vida"³⁴) y que llena su verbalidad nostálgica de incrustaciones románticas. Tanto las cartas como el libro le reservaron a la figura de la madre³⁵ el

³³ Esta es la autodefinición de género híbrido que figura en la contratapa de *El gran rescate*.

³⁴ Fragmento de la carta publicada en el diario *La Segunda*.

³⁵ La recurrencia de la figura materna no sólo cruza los textos sino las situaciones, amarrando "madre" y "escritura" de múltiples maneras a lo largo del relato y de su presentación: el relato inserto en el libro de la confección del canasto que –colgado del helicóptero– se convierte para los fugados en el instrumento de su libertad dice que "se comenzó a dar vida y gestación a la criatura que finalmente habría de transformarse en un vientre materno acogiendo a los rescatados fugados" (p. 135) y, el día de la presentación del libro, es la madre la que toma el lugar del hijo-escritor (clandestino) para leer la carta enviada por él y autografiar su libro, después de que se nos

lugar adornado de una matriz simbólica que despliega, literariamente, el amor como "vuelo de metáforas".

La feminización de la voz que connotó la doble reaparición de los protagonistas de la noticia de la fuga (una voz sentimentalizada por el culto materno) se dio también en el uso recargado de un lenguaje ornamental, lleno de grecas y volutas. La inflexibilidad del habla militante y la dureza ideológica que caracterizan la voz del Frente en sus declaraciones y comunicados políticos fueron aquí cambiadas por una lengua llena de pliegues, sinuosidades y ondulaciones, que tornaba huidizo el sentido e "incapturable" su mensaje. Una trampa retórica desplazó el secreto de lo "confesional" hacia lo "confusional" (N. Perlongher) para frustrar la curiosidad de la policía empeñada en descubrir la información útil que la función práctico-comunicativa de los enunciados ordinarios debe transmitir linealmente. Inutilizar esta función denotativa-referencial del mensaje objetivo, fue una de las sofisticadas tácticas de despiste del sentido común que el Frente elaboró con la misma astucia con la que concibió su plan de rescate y fuga. La sobrecarga poética de las cartas de los fugados dejó a los servicios de inteligencia en la decepción del *no-mensaje*; enfrentados a lo rebuscado y superfluo de una palabra que había renunciado estratégicamente a lo directo y traducible, a lo codificable, a lo fácilmente "capturable" por la maquinaria interpretativa del código. Al preferir lo ambiguo a lo definido, lo indefinido a lo definitivo, los fugados pusieron en movimiento una nueva "fuga", esta vez, de sentidos; al apostar a la movilidad y ubicuidad significantes de la letra, dificultaron el operativo de "detención" de la verdad con una nueva burla irónica al normativo sistema de ordenamiento de los hechos y de las palabras que pretendía recluirlas en su cárcel de la razón.

La artificialización del sentido; el barroquismo de una letra

hubiera dicho que "estando en el penal [el autor] formó con otros presos una revista literaria llamada *El Incesto*", diario *La Hora*, 30 de diciembre de 1997, Santiago.

llena de toques y retoques superfluos cuyas vueltas arrancan el texto de la prisión del realismo denotativo; la teatralización de la forma y sus cosméticas significantes, son marcas de oblicuidad figurativa que nos hablan de la vocación alusiva y elusiva de la *metáfora* que desustantiva la verdad con su "*arte de la fuga*". Y la metáfora poética fue precisamente el medio a través del cual, por vía de proliferación y diseminación significantes, la expresión verbal de los fugados pudo "escaparse" de la "cárcel" denotativo-referencial del mensaje unívoco, despistando la búsqueda de linealidad de sentido y objetividad de la información con la que los servicios de inteligencia controlan los pasos noticiosos de la máquina de guerra antisubversiva. Después de la fuga, la metáfora poética fue el segundo recurso tránsito que les permitió a los sujetos excluidos de la legalidad social burlar sus codificaciones represivas mediante la barroquización de un "yo" esquivo y la anarquización de una verbalidad también reticente a las sujeciones y controles del sentido.

Al romper con la dureza de palabras del comunicado político, las cartas y el libro (sus alegorizaciones) expusieron la ortodoxia partidaria a quiebres expresivos que cuestionaban también el paradigma de la identidad militante que la sostiene discursivamente. El sujeto narrante de *El Gran Rescate* prefiere las derivaciones figurativas del símbolo y de la metáfora a la hegemonía representacional del metasignificado; las oscilaciones de una voz que se declara "indefinida" a la rigidez declamativa del habla autoritaria; las ambigüedades de una subjetividad fluyente al "yo" adoctrinado por las certezas a toda prueba del ideologismo revolucionario. La novela de la fuga llevó la centralización de la verdad (del significado, de la representación), que radica en el núcleo puro y duro de la ideología política, a disolverse en una constelación imprecisa de efectos de identidad llenos de tránsitos, asimetrías y descoincidencias ("haciéndome el que no soy yo, creyendo ser otro, jugando a las intuiciones poéticas, descreyendo de mí mismo"³⁶). La "lenta ondu-

³⁶ Palma, *op. cit.*, p. 21.

lación” del encierro y de la poesía hizo que el sujeto, biográfico y escritural, del relato se atreviera a desbordar la estrictez del registro del “compromiso” –plegado a la univocidad de la consigna militante– para volverse “más conciliador con la multisignificación de la vida”³⁷. Y es la palabra llena de dobles sentidos de la metáfora literaria la que abre el héroe unidimensional de la militancia política a estas fluctuaciones de identidad, quebrando el molde disciplinario de un sujeto obligado a coincidir consigo mismo, sin brechas ni descalses del yo, sin vacilaciones ni incompletudes. También “la sociología de las miserias marginales”³⁸ que se deja habitualmente caer sobre la delincuencia fue burlada por la digresiva exuberancia de la metáfora y su poetización de la frase, que obstaculizaron el avance del relato hacia un conocimiento objetivo tanto de los hechos relatados por el libro como de la personalidad de su autor (“no hay en este libro ningún otro hilo que ayude a tirar la madeja a fin de poder saber, por encima de las versiones oficiales, qué es el militante rodriguista como perfil digamos sociológico: ¿un terrorista, un delincuente, un subversivo, etc.?”³⁹). La digresión poética evadió las burdas tipologías de la sociología de la identidad y frustró la curiosidad de quienes persiguen identificaciones certeras al impedir “procesar el enigma de la intimidad de un sujeto ubicado en los bordes de la humanidad”⁴⁰. La digre-

³⁷ *Ibid.*, p. 31.

³⁸ *Ibid.*, p. 32.

³⁹ Así habla Germán Marín, en su texto de presentación del libro *El gran rescate*, en la SECH, agregando: “desde luego, este hombre, como se advierte a través del libro, no es el lector unidimensional que conocimos apegado a manuales de marxismo-leninismo, ni tampoco es aquel que se alimentaba de las teorías foquistas o marcusianas o tercermundistas, etc. Hay aquí otros ingredientes en juego y, desde ya, como se comprende, este libro no está destinado a dar luz al respecto”.

⁴⁰ Aunque siguiendo un diagrama muy distinto al que traza J. Ramos en su análisis del proceso de Alberto Mendoza, en el caso de los fugados chilenos, también se articula una relación (por vía de las cartas y del libro) entre: poesía, ilegalidad y búsqueda de saber: ver Julio Ramos, “El proceso de Alberto Mendoza: poesía y subjetivación”, en *Revista de Crítica Cultural*, N° 16, noviembre de 1996, Santiago, p. 40.

sión literaria no dejó que la ley pudiera averiguar más sobre la sospechosa individualidad de quienes se sitúan en las fronteras del pacto social, en aquellas zonas de peligro donde se extrema la tensión de fuerzas entre *sujeto* (subjetividad) y *sujeción* (el amarre de la identidad al reticulado de la identificación normativa).

Como representación simulada, el tropo de la metáfora trabaja sustitutivamente con ciertos mecanismos de desplazamiento del sentido primero, hacia formas derivadas de analogía y traducción. Son los desplazamientos y sustituciones de la metáfora los que permiten que triunfe lo *figurado* sobre lo *literal*. Gracias a este triunfo “simbólico”, la metáfora y las metaforizaciones evocan una transgresión del sistema social que modifica la relación imaginaria que mantienen los sujetos con la topología del orden fijada por el poder, sin necesidad de que se modifiquen radicalmente los datos de realidad que condicionan los límites de lo posible⁴¹. Y es esta simbolicidad del escape la que desplegó el relato del Frente Patriótico Manuel Rodríguez al condensar los significados difusos y latentes de un imaginario de la fuga que sólo esperaba un motivo (es decir, la insinuación de una *figura* del escape susceptible de generar múltiples *transfiguraciones* de sentido) para expresar, alegóricamente, su sensación de aprisionamiento; de estrechez y planitud de horizontes en el interior de un real condenado a la muerte de la imaginación por el cierre antiutópico del consenso que sólo llama a reproducir lo real administrable, burocratizable, de la Transición. Más allá de todo pensar discursivo sobre los contenidos

⁴¹ Dice B. Ardití: “el potencial dialógico y libertario de la traducción metafórica radica en su efectividad para expandir los espacios de disenso y negociación, permitiendo así una cierta incorporación de la diferencia en el orden establecido y, además, una presencia más atenuada de los mecanismos de control y normalización... El efecto de desplazamiento producido a través de las sustituciones metafóricas abre la posibilidad de disentir y de transformar los significados existentes desde adentro del sistema”. Benjamín Ardití, *Conceptos, ensayos sobre teoría política, democracia y filosofía*, Asunción, CDE/ RP Ediciones, 1991, p. 187.

políticos de la noticia, las *imágenes* de la fuga y del rescate desplegaron las fantasías de evasión cotidianamente reprimidas por la impresión de clausura que fabrica la autorreferencialidad del sistema, valiéndose del salto disruptivo con el cual lo inesperado, lo excepcional y lo aventurado, rasgaron el trasfondo de continuidad del consenso. La historia chilena de “la fuga del siglo” puso ejemplarmente en escena el doble juego que cruzó la *transgresión metafórica del sistema político* con el *uso literario de la metáfora como transgresión verbal*: por una parte, a burla al oficialismo democrático, la ruptura y el desmontaje pirrónicos del discurso de la autoridad, la fisuración crítica del consenso; y, por otra, la poesía como desnaturalización del sentido objetivo, la feminización del decir, la creación barroca de una red de subjetivación alternativa al discurso de interpelación del poder. Doble transgresión político-estética que se vale de la ambigüedad de la literatura para subvertir las ortodoxias de la codificación política del mensaje revolucionario⁴². Y para abrir líneas de fuga en el horizonte simbólico-cultural de la Transición gracias a una narración que relata cómo, invirtiendo la jerarquía tradicional del significado político que suele hegemonizar el significante de la poesía revolucionaria, los reos chilenos debieron partir elaborando artificios tan rebuscados como aquellos mediante los cuales “el poeta construye... sus metáforas”, para que *vuelo, metáfora, poesía y utopía* mezclaran sus imaginarios rebeldes al sentido común del realismo democrático, en una misma fantasía –literaturizada– del gran escape.

⁴² Dice R. Palma: “¿Acaso el arte no es eso mismo? El arte no como una simple técnica sino como una impertinente forma de rebeldía ante lo que ya venía dado, a lo que de por sí venía determinado por otros. En nuestro caso es lo mismo, nuestro arte también nace del aburrimiento y de la insostenibilidad de lo que hay ante nosotros. Una revolución es eso también o el intento de ella”, *op. cit.*, p. 22.

POR AMOR AL ARTE: RUPTURAS CRÍTICAS Y FUGAS DE IMAGINARIOS

Como si el gesto que aproxima la letra al cuerpo del loco pudiera de algún modo garantizar la encarnación ética de una política que si bien es pensada desde el arte y la experimentación extrema, no soslaya la problemática de su responsabilidad, de su inserción en el circuito de las interpelaciones sociales.

Julio Ramos

La postdictadura chilena ordena su paisaje falto de tensiones recurriendo a pragmáticas coordinaciones de discursos que, al glorificar el acuerdo firmado entre política y economía, funcionalizan lo social y debilitan, con sus antinarraciones de lo razonable y lo utilitario, el sentido fuerte (anhelante, impugnatorio) de lo histórico. Lenguajes estandarizados por el patrón comunicativo de vocabularios técnico-instrumentales y subjetividades normalizadas por el operador del consenso que disciplina lo heterogéneo para hacerlo caber pasivamente en el molde de la integración social, señalan los rasgos desenfanzados que marcan un paisaje postdictatorial sin acentuaciones de términos ni variaciones de intensidad, sin contrastes marcados entre medida y excedencia, entre desastre y resplandor.

Se hace difícil imaginar que algo pueda irrumpir en un paisaje tan nivelado para desajustar vehementemente, pasionalmente, con ardores o furores, estos engranajes de fuerzas redundantemente programadas para que todo permanezca en equilibrio, sin el escándalo de los extremos que obliga a vivir la tensionalidad crítica del límite. Un “algo” disruptivo podría emer-