



Vol. 12, No. 1, Fall 2014, 158-177

**La memoria generacional al banquillo de la parodia:
repolitizar el campo de las memorias en el Chile democrático**

Fernando A. Blanco

Bucknell University

La mediatización de la memoria histórica del Golpe del 73 y su instrumentalización política han sido temas obligados de investigadores de la cultura en Chile durante los últimos cuarenta años. El fenómeno en cuestión ha generado un corpus consistente, condenatorio a la vez que consagradorio de las narrativas de memoria producidas alrededor del Golpe de Estado. La mayoría de los trabajos coincide en asentar las causas de lo ocurrido el 11 de septiembre en la coyuntura formada por la intervención norteamericana, la complicidad de la centroderecha y la sublevación de los militares frente a un gobierno desestabilizado por su propio programa político. Estas narrativas, tantas veces repetidas, generan efectos persistentes en la trama histórica y en la formación de vínculos sociales tanto individuales como colectivos y marcan líneas que aparecen y reaparecen en los relatos: el trauma sufrido, el trabajo posterior de duelo y las consecuencias ético-jurídicas asociadas con las políticas de reparación gubernamentales.

Por otro lado, el trabajo intelectual ha acumulado un catálogo bibliográfico cuyo archivo consagra un modelo de interpretación para el pasado autoritario,

mientras que al mismo tiempo instala un cierto capital para un grupo reducido de intelectuales que se convierten en referencia y escena obligada de memoria. En mi libro *Desmemoria y perversión*, yo mismo proponía resaltar la dimensión privatizadora, las manipulaciones y el consumo de la memoria durante los gobiernos transicionales. Estos fenómenos son representados hoy en las numerosas publicaciones y programas de televisión sobre casos y juicios emblemáticos de violaciones a los derechos humanos. El hecho es también verificable en la catarsis mediática vivida a propósito de la apertura de los archivos por los cuarenta años del Golpe (2013) y en la reproducción transmedial de los relatos. Otros críticos ya habían destacado las diferentes especificidades de las narrativas portadoras de estas historias bajo la rúbrica “políticas y estéticas de la memoria” (Lazzara 2007, Richard 1998, Moulián 1995). El común denominador de esta escena crítica fue la de verificar la construcción de campos políticos y culturales y precisar sus puntos de intersección con ciertos relatos de la memoria, ya sean redentores, conciliatorios o disidentes. En todos los casos, lo que se implicaba era la funcionalización de estas narrativas a objetivos de regulación de los contratos sociales liberales en democracia por parte del Estado y sus instituciones, aunque también estaban presentes de una manera radical los imaginarios generacionales que disputan esta manipulación y la resitúan para legitimar posiciones e identidades dentro del debate histórico o cultural, pero por sobre todo político en el país.

En este artículo quisiera ocuparme del periodo comprendido por los dos primeros gobiernos de la democratización (el de Patricio Aylwin Azócar, 1990-1994, y el de Eduardo Frei Ruiz-Tagle, 1994-2000) y el primer periodo en La Moneda de la derecha durante la post dictadura (el gobierno de Sebastián Piñera, 2010-2014). Prescindiendo de la continuidad temporal, me remito a resaltar narrativas en las que el pasado histórico colectivo—su memorialización—es resemantizado por operadores culturales y artistas (*los hijos de la post dictadura*) en algo que llamaré una “escena del desacato”. Dicha escena, caracterizada por la disidencia, está marcada por la presencia polémica y renovada de esta generación en la esfera y debate públicos. Se trata de una generación que da por finalizada la reclusión simbólica y social sufrida a manos de sus progenitores; su trabajo de herencia imaginaria y su toma de posesión legítima se completa no solo en el discurso, sino mediante el proceso de reinterpretación llevado a cabo en la calle y en los medios de las versiones consagradas del pasado. Su rebeldía representa un

desafío directo a los pactos transicionales sancionados y llevados adelante por sus mayores. La principal característica del trabajo desarrollado por estos “hijos de la post dictadura” es su distanciamiento de las narrativas que los constituyen. En vez de aceptar los discursos heredados, éstos apelan a recursos retóricos como la parodia y la ironía en tanto estrategias discursivas que les permiten, sin cancelar del todo las narrativas anteriores sobre el pasado autoritario, reciclar los contenidos circulados anteriormente para liberarlas del peso traumático del sentido monovalente de lo trágico-acontecido. El uso de estas figuras retóricas les sirve para repolitizar el campo de las memorias y salir de lo rutinario-retórico de la política como pacto o consenso.

Para indagar en esta repolitización del campo de las memorias, he seleccionado materiales audiovisuales y performáticos poco explorados, en particular provenientes de las artes visuales y los medios. En ellos discuto la función desacralizadora de los grandes relatos del Golpe, sobre todo los relatos elaborados alrededor de la figura-mito del presidente Allende, ideologema central del sacrificio, víctima propiciatoria y mártir redentor, cuya presencia es sintomática en todas las versiones de la historia que saturan la esfera pública a propósito de los cuarenta años. Los materiales seleccionados son el programa de televisión *Plan Z*, emitido por el canal 2 *Rock&Pop* en los 90, y las obras e intervenciones del artista visual y miembro fundador de la CUDS (Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual), Felipe Rivas San Martín (1982), *Ideología* (2010-11) y *Códigos QR: tecnologías de la memoria* (2012-13).¹

Las preguntas que guían mi interés en estas obras y sus efectos para repensar las versiones impuestas sobre el pasado por las “generaciones transicionales” son tres:

1) ¿De qué modo es posible evitar caer en el imán del campo cultural inventado por la transición a través de las narrativas estatales de consenso y pacificación? Es decir, ¿cómo evitar caer en un campo cultural sostenido por la memoria de los acuerdos, las confesiones y las subvenciones, un campo ya no minado (parafraseando a Eugenia Brito), sino un campo tranquilo, manso, apocado condenado a la repetición, un campo despolitizado por la insistencia circense y asistencialista de las políticas culturales estatales implementadas por una democracia incompleta, las que han terminado por institucionalizar la memoria de

¹ Consultar sitio del artista en <<http://www.feliperivas.com/>>.

la Concertación desde diferentes ámbitos, disciplinas y lenguajes, un campo de esfera mediática pacificador en su denuncia, un campo marcado por la exhumación, reedición y consumo de los relatos sobre el pasado?

2) ¿Cómo es posible constituir, entonces, a la memoria como una práctica indisputable de intervención política volcada en el desdén de un “afuera” para ir al abrazo de su envés: su “desclasificación ciudadana”?

3) ¿Son posibles nuevos lenguajes para la misma historia? ¿Es posible, por ejemplo, criticar la institucionalización de un espacio controlado y aséptico y dar cuenta de otro divergente y tráfuga, una otra “calle imaginaria” habitada por memorias activas de sujetos populares y disidentes, en donde el desvestir (travestir) a la memoria consensual y victimista por medio de la parodia y la ironía es una operación política que posibilita convocar otros cuerpos de relato a un ágora hecha de un lenguaje gozoso, irreverente y díscolo?

Como afirma Nelly Richard, al referirse al trabajo de intervención política de la Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS): esta “calle imaginaria” es ésta de los medios y la “plataforma web como nuevo soporte de producción virtual de una esfera semi pública que invita a la co-participación” como forma de re imaginar las dimensiones de lo colectivo (162).

Los trabajos que he seleccionado, el programa de televisión *Plan Z* (1997-98) y los video performance *Ideología* (2010-11) y *Códigos QR* (2012-13) del artista visual Felipe Rivas, comparten la condición de ser “narrativas paródicas”, no en el sentido de Jameson de haber perdido completamente la conexión con el pasado y su capacidad de crítica, siendo meros pastiches de citas. Más bien son textos en los que su aparecer discontinuo en la temporalidad histórica y narrativa de un relato colectivo nos permite generar una distancia crítica con el pasado del que tratan de desprenderse, entender su valor y marcar las diferencias que adquiere en el presente en el que vuelven a acontecer. En las tres obras incorporadas en este trabajo, la discontinuidad crítica, parafraseando a Linda Hutcheon, proviene del gesto desestabilizador que la parodia introduce en la doxa establecida por el relato del *sacrificio de la UP*, personificado en la figura trágica del Presidente Mártir, o en el relato mixtificado de la memoria del Golpe. Des-victimizar (des-mitologizar) a la memoria tiene sus riesgos, y de eso trata la “escena del desacato”. Al materializar en lenguajes la variabilidad de lo político en el discurso cultural, las

nuevas generaciones están dispuestas a correr ese riesgo y poner en tela de juicio los relatos congelados del Golpe.

De/ generaciones XX/Y

Es precisamente de generaciones y sus reclamos de legitimidad o agencia histórica que esta reflexión quiere hacerse cargo. Pero ¿quiénes son las generaciones que en los 90 y 2000 repolitizan el campo de las memorias?

En este caso, estamos hablando, en primer lugar, de una generación cuyo “lugar” fue usurpado por la negociación que la generación mayor, víctima del exilio, hace con los militares, dejándolos a ellos sin acceso a los debates entre el estado y la ciudadanía. Esto se traduce en un malestar presente como atributo generacional frente al montaje político-económico de democracia deliberativa que hacen las elites descendidas de la épica de los años 60 y 70. Me refiero a la llamada generación X, o la generación perdida de los 90, proyectada al 2000 de mano de la Concertación, doblegada por el actuar del tecnócrata, del burócrata especialista en mercadotecnia, dispuesto a la repartija de las posiciones estatales. Son jóvenes ni completamente perversos ni totalmente cínicos, cuyo desencanto va de la mano de una potente voluntad de visibilización, aunque no por medio de los mecanismos comunes de la política, sino por medio de los recursos de la industria cultural y la tecnología. Son los sujetos de los 90 y 2000, hoy adultos empinándose entre los treinta y los cuarenta años, que vuelven a la carga con la marca paródica de las escenas del cabaret, del ejercicio del striptease, constituyendo un escenario de la desideologización de los relatos del pasado épico-judicial del Golpe y la Transición.²

Los sujetos de los 90 crecieron entre la implementación tutelada por el estado militar del neoliberalismo y la democracia en la medida de lo posible de la transición, como parte de regímenes democráticos en la región calificados como “defectuosos” o “incompletos” (Rovira 343). Son en su mayoría jóvenes profesionales de clase media, para quienes la presencia pública quedó reducida y fue negado su protagonismo en la protesta callejera de los 80. Licenciados en Humanidades o Ciencias Sociales y deslegitimados por los pactos transicionales, encontraron su nicho en los medios de comunicación o en puestos administrativos y no en la dirigencia del cambio social que sus pares mayores llevaron adelante. Excluidos de la política, su derecho a la participación en el debate público se

² La película de Pablo Larraín *No* (2012) ilustra perfectamente este punto.

entiende dentro de la lógica binaria de “futuros ciudadanos” o “rebeldes y marginales”, como plantea el filósofo chileno Martín Hopenhayn, quien destaca la desvinculación de estos jóvenes de la clase política (“Bienestar subjetivo” 33-34).

Los sujetos de los 2000, por extensión, crecieron en democracia, han sido socializados tanto en la familia y la escuela como a través de los medios de comunicación. El consumo legitima su sociabilidad, les proporciona lenguajes y signos identitarios frente a una sociedad en la cual no pueden realizarse un sentido de pertenencia compartido; de esa manera construyen sus propios horizontes privados. Son caracterizados por un marcado individualismo y rasgos como una alta conciencia de sí mismos, la autodeterminación y la autorrealización (“Bienestar subjetivo”). Sus formas preferidas de participación son radicales y antisistémicas, aunque no alcanzan a constituirse en colectivos participativos con convocatoria horizontal. Reconocen, al igual que sus pares de los 90, que la política ha sido pactada entre las elites civiles y los militares. También reconocen, siguiendo a Moulián, que la memoria en Chile solo ha sufrido de “transformismo”, narrativas que de celebración en celebración solo cambian a los protagonistas de los relatos, manteniendo el modelo con ropajes democráticos: cedamos la voz a traidores, colaboracionistas, concertacionistas, etcétera (Moulián 145).

Parodia y repolitización

Repolitizar un campo de relatos cerrados en el que las fuerzas ya no se miran, no se tocan, no se exigen, es hacerlo fracturarse, dolerse, replegarse, es hacerlo reaccionar desde la vísceras, con hambre, con ganas. Es hacer que un cuerpo de relato amancebado con el mercado se levante con las marchas de los estudiantes durante la primera Bachelet y que vuelva a convulsionarse durante el edulcorante privatizador del mandato de Piñera. Me refiero a rebeliones estudiantiles acompañadas ya por otros sectores sociales: el cuerpo en leva de la travesti “Hija de Perra”³ vuelta parvularia *Betty Boop* en el reclamo por educación gratuita y de calidad; el *marifloro* ondular del Che de los Gays⁴ encaramado en tacos de maestra rural, de la mano de un épico Allende disfrazado y protestando por el lucro educativo; o el desacato amoroso de cinco adolescentes, “Las Putas

³ Consultar para mayor información sobre sus intervenciones urbanas y performance <<http://www.hijadeperra.cl/>>.

⁴ Activista y ensayista chileno, defensor de los derechos de las minorías sexuales. Su nombre de pila es Víctor Hugo Robles.

Babilónicas”, expulsados de su liceo por maquillar sus rostros con los insultos de sus pares, avanzando por la Alameda para apoyar la lucha por un aborto libre o criticar el aburguesado reclamo del matrimonio homosexual impulsado desde la Fundación IGUALES.

Se trata de una calle ganada a la dictadura en los 80 por Las Yeguas del Apocalipsis,⁵ los universitarios, las mujeres de La Morada⁶ y otros grupos de intervención ciudadana cuando el modelo de administración neoliberal se imponía, una calle que, por supuesto, corre el riesgo de convertirse en más marcha que protesta.

Afirma Mirta Varela:

Re-politizar el campo de la memoria es hacerlo caer en el cuerpo social, en el cuerpo vivo de sujetos en revuelta. Un cuerpo para exhibir, para oponer. Una situación que nos lleva a recordar la afirmación de que ‘fragmentación y diferencia no significan lo mismo en el plano político o en el plano cultural’. (Varela 3)

¿Dónde habita, entonces, lo político de la intervención cultural? ¿En qué podemos ubicar lo político cuando la democracia de los acuerdos ya se ha vuelto hegemónica, independientemente de los colores políticos de turno?

En Chile, los relatos de la memoria han adquirido, a partir del gesto absolutista de los medios y la política, un estatus mitológico, actuando como “aquello que designa y notifica, hace comprender e impone”, como nos recuerda Barthes en su clásico *Mitologías* (113). En cambio, las generaciones de los 90 y 2000 pretenden desinstalar los pactos comunicativos instaurados por las generaciones anteriores, en particular desde la reposición de una serie de creencias y valores ajenos a la generación anterior. Esta nueva “habla” le pertenece a un nuevo régimen social y, junto con ello, a un nuevo modo de constituir los lazos sociales. Para esta “escena del desacato”, la memoria se vuelve ya no un potente estabilizador de contenidos necesarios para asegurar la estabilidad democrática como ocurrió en el pasado (Blanco 2010), sino un estado de ánimo, un razonamiento afectivo altamente cínico que redibuja el mito del Golpe. Plagados por la impotencia frente a una generación mayor cómplice de las leyes mordaza,

⁵ Colectivo de arte homosexual chileno integrado por el poeta Francisco Casas y el escritor y cronista Pedro Lemebel. Consultar el sitio de la Galería D21: <<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>>.

⁶ Corporación Feminista de intervención política y cultural activamente presente en la escena social en Chile durante los años 80 y 90. Consultar: <<http://lamorada.org/>>.

las amnistías y las lógicas reconciliatorias, las nuevas generaciones descubren el ejercicio de elección de un modo de “hablar” apropiado para una época. Su voz emana de un estado de vergüenza originado por los signos del consenso.

En una sociedad del espectáculo (Debord), el recurso al humor y la parodia resultan significativos para conseguir desenmascarar los “consensos” acerca de lo que es apropiado desde el punto de vista de las élites. Apelando al “Pequeño Órgano de Teatro” de Brecht,⁷ el fin último de la puesta en escena es ser capaz de utilizar la entretención como herramienta cínica frente a la imposición mediatizada de la retórica vacía de la historia. Hay, pues, que exorcizar la impostura del mito. Hay que expulsar la propia vergüenza.

Las narrativas que estas generaciones producen están marcadas por el uso sintomático de ciertas figuras de discurso, en particular, la parodia. Como dice Linda Hutcheon en “La política de la parodia posmoderna” (1993), refiriéndose a los lenguajes del arte dentro de la historia de las representaciones: “la repetición paródica del pasado [del arte] no es nostálgica; siempre es crítica” (187). La parodia produce su efecto o cambio de sentido en base al establecimiento de un contraste entre dos elementos culturales o epistemológicos, o entre dos tiempos históricos diferentes. Aclara Hutcheon en “Una teoría de la parodia” que la parodia es una *síntesis bitextual*; funciona en base a la “‘trans-contextualización’ e inversión irónica, [la] repetición con diferencia, [...la] ironía que puede ser lúdica tanto como despectiva” (3) . En última instancia, la parodia además implica una complicidad con el “lector”. Es la figura apropiada de los movimientos de continuidad y ruptura en cualquier tradición.

El Plan Z de la Rock&Pop

El llamado “Plan Z” tiene un doble peso histórico. Por un lado, se refiere al plan alemán de reequipamiento de la marina chilena para contrarrestar el poderío naval inglés en 1938; por otro lado, se refiere al plan de autogolpe supuestamente gestado por el gobierno de Salvador Allende en 1973 con la intención de asesinar a 600 oficiales del ejército y personeros del nuevo gobierno militar. Sin duda, entonces, el Plan Z ha devenido uno de los relatos sombra más poderosos entre las

⁷<http://www.ipprojazz.cl/intranet_profesor/subir_archivo/archivos_subidos/24993807-Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-1948%5B1%5D.pdf>.

mitologías nacionales. Orquestado por el diario chileno *El Mercurio* y documentado e ilustrado “científicamente” por el derechista historiador chileno Gonzalo Vial en su *Libro Blanco* (1974), el Plan Z se fundó en la falacia del hallazgo de una caja fuerte en el Palacio de La Moneda incendiado el día del golpe de estado. La caja fuerte, se decía, contenía “papeles” que probaban la existencia del complot violentista de la izquierda que serviría como justificación de la “defensa legítima de la patria” y el subsiguiente aniquilamiento de la izquierda entre 1974 y 1976 .

En 1997, surge el programa homónimo de televisión *Plan Z*. Fue emitido por el canal privado Rock&Pop durante dos temporadas con un total de catorce capítulos y un rating de consumo de entre siete y catorce puntos.⁸ Era un segmento de treinta minutos que se exhibía a las 11:00 pm los días martes con una audiencia promedio de 250.000 personas. Durante el programa, se exhibían una serie de *sketches* en los cuales se desarrollaba una historia con una alta carga de crítica social. Las historias provenían de las experiencias infantiles de los protagonistas, de los “mitos urbanos” más populares en Chile (Santiago), de eventos político-históricos, de efemérides y héroes del panteón cívico-militar, así como de personajes populares y de farándula. Cada uno de los segmentos era actuado por alguno de los integrantes del programa,⁹ quien, como en la lógica de la *Commedia dell’Arte* italiana, improvisaba sobre un guión general de personaje o situación. Como una especie de *remake* del programa de discusión y humor de los 70 *La Manivela*, creado por el grupo ICTUS, y con resabios esperpénticos del exitoso programa humorístico característico de la dictadura *Japening con Ja* (1978), *Plan Z* devolvió a la pantalla de los medios la capacidad de reflexionar críticamente sobre las circunstancias sociales y políticas de la sociedad chilena. A pesar de la evidente delgadez en los contenidos y el facilismo de la improvisación humorística, el programa *Plan Z* logró, sin embargo, una sintonía considerable. La irreverencia con la que trataban algunos de los asuntos presentados les valió amonestaciones del Consejo Nacional de Televisión, y finalmente condujeron al cierre de sus emisiones.

⁸ 4.861.000 hogares en el área metropolitana de Santiago.

⁹ Creado por Ángel Carcavilla, Carolina Delpiano, Rafael Gumucio, Pedro Peirano y Álvaro Díaz, con la colaboración de Vanessa Miller y Marcos Silva durante su segunda temporada.

Los dos segmentos más polémicos del programa trataban paródicamente los hechos ocurridos el 11 de septiembre de 1973 y a sus protagonistas. Dicha aproximación al pasado resultó en la acusación de que el programa había “ofendido la honra de las personas”. El primero de los segmentos, “Vuestros nombres valientes soldados”, comienza con las imágenes del Palacio de la Moneda bombardeado subtítulo con la leyenda “Chile, 1973”. El fondo musical es “*Summer Is Almost Gone*”, de The Doors. La escena abre con un edecán militar vistiendo un delantal de mucama (Peirano), Allende (Gumucio), con la nada presidencial, y uno de sus “ministros” (Díaz), celebrando las ganancias que la Reforma Agraria les ha dejado; los personajes reparan en cómo “han engañado al pueblo una vez más”. El edecán-Pinochet (Peirano) les reprocha estar bebiendo whisky “mientras el pueblo pasa hambre”, y Allende aparece en la siguiente toma bebiendo alcohol y bailando con una mujer en camisa de dormir. La cámara se cierra y volvemos a la casa del edecán-Pinochet, quien se refiere a Allende como un “presidente corrupto”, mientras su mujer—Lucía Hiriart (Delpiano)—plancha, advirtiéndole del cuidado que les debe a la patria y a su familia. Pinochet (Peirano) le promete volver con un “país nuevo” o no volver, y se pone los característicos lentes negros que con su imagen darían la vuelta al mundo. De ahí el *sketch* sigue con el bombardeo y la toma del Palacio mientras Pinochet se niega a asesinar a tres guardias fieles a Allende. Cuando uno de ellos amenaza con dispararle, se ve obligado a responder con su ametralladora rápida. La escena continúa con Pinochet rindiéndole cuentas a Dios y con Allende bajando por las escaleras incendiadas algo desorientado. En el camino, Allende se encuentra sorpresivamente con el edecán-traidor, quien lo conmina a rezarle a la Virgen del Pilar. A esto Allende contesta: “rezar jamás, primero suicidarme”. Llantos de niños saturan la pantalla y Pinochet les libera de su encierro en un clóset “devolviéndoles el futuro”. La entrada del neoliberalismo cierra el relato, prometiendo la construcción de la carretera Austral basada en el lucro individual. El soldado-presidente, como lo llama su ministro, promete un cambio del sistema económico basado en la libre empresa, y la cámara recorre el paisaje urbano característico del barrio de Isidora Goyenechea, nuevo centro empresarial. Al final, un exiliado vuelto empresario (Silva) le viene a agradecer todo lo que ha hecho por el país.

El segundo de los segmentos más polémicos es “Chile, el país de todos”. En no más de 3:24—y con el auspicio ficticio de *Fundación Pinochet, Fundación*

*Frei, Fonac, Fondopac, Fonepru*¹⁰ y el liceo *Gabriel González Videla*—, presenta la elección del Presidente Salvador Allende con un formato de noticiero y la voz de periodista *en off*, utilizando material real y ficticio. Allende (Gumucio) aparece recortado contra el Palacio de la Bolsa mientras el locutor dice que “por primera vez resultaba elegido en el país un gobierno soñador y socialista”. Allende promete algunas cosas absurdas como “confitar el mar” o invitar a sus electores a que “andemos todos desnudos”. El ministro de Allende (Díaz) repite el ideario socialista de igualdad de acceso alimentario, de salud y de trabajo, remarcando que “estábamos todos locos”. La siguiente toma está sobre Allende frente a una ventana del Palacio diciendo que “mis sueños chocan con la realidad chilena” y que todo debe hacerse “a su debido tiempo”. Sintomáticamente, el formato del *sketch* reproduce el del documental—la matriz es *Chile, la memoria obstinada* (1997) de Patricio Guzmán—con entrevistas reales que evalúan la “utopía pragmática” que se dejó en manos de los militares. Se continúa luego con la intervención de Pinochet que le solicita a Allende permiso para resolver el problema del idealismo. Un primer plano de Allende preguntándose “qué pasará conmigo” lleva a la advertencia de que “imágenes que pueden resultar incómodas han sido sustituidas por bonitos paisajes”. La explicación del “Golpe” la entrega la famosa película estadounidense del mismo nombre, *The Sting* (1973), dirigida por George Roy Hill y con Paul Newman y Robert Redford como protagonistas. La pareja dictatorial, Lucía y Pinochet, promete resolver todos los problemas de los chilenos con “cariño y amor” mientras escenas de la bonanza económica invaden la pantalla. El *sketch* termina con la entrega del país a los civiles, representados por un exiliado; Allende, se dice, vive en Los Himalayas con Elvis Presley. El soldado-presidente es ahora senador de la República, algo “analfabeto y sin control de esfínteres”, mientras su esposa cae presa del Alzheimer. El “idealista renovado” es ahora un “artista conceptual gay”, mientras el hombre de la transición continúa “*transitiendo*”, como nos confirma burlonamente la voz del personaje.

Al preguntarle sobre *Plan Z*, Rafael Gumucio—uno de sus integrantes fundadores—¹¹ declara con fervor que: “Sentíamos que era nuestro deber, y sobre

¹⁰ Se refieren a los programas de financiamiento cultural llevados adelante por el gobierno. El más evidente es el programa estrella de la transición, FONDART (Fondo Nacional de las Artes).

¹¹ Los otros integrantes del programa siguieron sus carreras en medios, como Pedro Peirano, quien más tarde se asociará a los cineastas Sebastián Silva

todo nuestro placer, destrozando mitos. No queríamos denunciar nada, ni decir ninguna verdad más que no fuese la destrucción sistemática de esa especie de gran acuerdo silencioso en que todos flotábamos” (Gumucio). Esto pasaba desde la religión (el cura buena onda, la crítica de la Biblia, la Biblia en 1 minuto) hasta la historia (O’Higgins, el Golpe de Estado, Arturo Prat), hasta el *Principito* o los mitos urbanos (la piscina y el pichi orina, la yumbina). De las declaraciones de Gumucio se desprende claramente la falta de conciencia y de programa político en una juventud implicada por lazos de parentesco con las élites dirigentes de la transición. En un sentido simbólico, *Plan Z* ofrece un ejemplo de lo que el *dictum* de Andreas Huyssen afirma: que los contenidos de la cultura industrial pueden llegar a desestabilizar cualquier tipo de seguridad que pudiera ofrecer el mismo pasado. Esta desestabilización, como se ha dicho, llevó al canal a cerrar el programa a fines del 98.

Los clips comentados aquí corresponden a dos de los episodios más exitosos del programa. En ellos Pinochet y Allende corren la misma suerte. Entran en la contingencia de su mediatización sin mística, redención, ni terapéutica. La pregunta que se deriva de este ejercicio generacional sobre la cuota de pantalla es la de los límites mismos de la recién recuperada libertad de expresión. *Plan Z* también nos insta a preguntarnos por el derecho de las audiencias a ver este tipo de programas y, por último, por las políticas de censura que seguían funcionando durante la transición.

A pesar de que la razón primordial del canal Rock&Pop era sostener el éxito del programa, la intención político-generacional, o como diría Hutcheon “la consecuencia ideológica” de la parodia, era la de “destripar” en pantalla el imaginario colectivo común de ambos sectores dirigentes, derechas e izquierdas (Hutcheon 187). Por lo tanto, estamos claramente frente al ejercicio de un “uso” del pasado, de sus relatos y de su representación como política generacional. Esta política, además, se manifiesta como protesta por los años de escolaridad vividos en dictadura y bajo regímenes nacionales curriculares de visión militarista. Lo que estos jóvenes ponen en escena es justamente su marginalización histórica curricular, la cual es reflejada en los contenidos del programa despotenciados de

(*La Nana* 2009) y Pablo Larraín (*No* 2012) como guionista, además de mantener su carrera como creativo con la exitosa serie infantil *31 Minutos*. Álvaro Díaz, también periodista, Ángel Carcavilla, publicista y conductor radial, Vanessa Miller y Carolina Delpiano, actrices, y el escritor y crítico literario Rafael Gumucio.

“verdad histórica” pero que les sirven para impugnar la visión de los relatos de sus mayores.

Para Pedro Lemebel, la exclusión de la escena de memoria es para sus pares lo obscuro de esta *demos-gracia*. Condenados al ostracismo cultural de pantalla, estos jóvenes ansían su reinscripción en lo público mediante el ejercicio de la crítica mordaz y despiadada de los imaginarios nacionales en los que fueron adoctrinados, y en particular del rol de los adultos que condujeron al colapso institucional del país y que continúan manejándolo. La infantilización de los adultos que dirigen el país y el humor desacralizador actúan como un “afuera” que permite cuestionar, a la vez que impedir la cooptación de los relatos históricos consensuados. Sin embargo, al mismo tiempo estos gestos revelan la incapacidad de este grupo para imponerse generacionalmente.

Un elemento adicional notable es la condición de principiantes o amateurs de los “actores”. Jóvenes comunes y corrientes—aunque excepcionales por estar en pantalla—se encargan, por medio de la trasgresión de íconos y mitos nacionales, de mostrarnos aquello que no sería decente de ser visto. Esto es la ramplonería y la simpleza de las perversiones, las obsesiones y los impulsos de la gente común y corriente. A los grandes relatos o mitos les oponen los pequeños relatos de la socialización diaria en un país altamente racista, xenofóbico, endogámico, marcado por una red de clientelismo y sujeto ahora a las leyes del mercado. ¿Es este ejercicio de interés del común de los ciudadanos? Probablemente no. Y aunque éste no fuese el caso, sí es un signo de desafío al monopolio mediático desde la independencia generacional de este grupo de jóvenes; es un signo de insurrección frente a las políticas de la memoria no-confrontacionales de sus mayores.

Del porno-chic al post-porno

El segundo ejemplo es el de las intervenciones y performances de Felipe Rivas San Martín. *Ideología* (2010-11) es una video-instalación preparada para la Revista *Garcons* por este artista visual y miembro del CUDS (Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual)¹². En ella, el artista utiliza registros del archiconocido documental de Patricio Guzmán, *La batalla de Chile* (1975-1979), y material de pornografía industrial masculina, además de su propio cuerpo, para auto-es escenificarse enfrente de la imagen del presidente Salvador Allende mientras

¹²< <http://disidenciasexual.tumblr.com/tagged/cuds>> (manifiesto).

éste da un discurso. En su ponencia “Porno, melodrama e ideología”, Juan Carlos Sánchez describe este trabajo de Rivas de la siguiente manera:

La lógica desde la que se construye *Ideología* corre por carriles diferentes. Pero de todas maneras, si Rivas logra que nos identifiquemos con la *satisfacción* de su deseo, logrará también que nos identifiquemos retroactivamente con el deseo que ha sido satisfecho. ¿Y cuál es el deseo que exhibe el video y con el cual soy impelido a equipararme? No hay lugar a dudas, pues Rivas lo dice explícitamente: registrar un *cum shot* sobre la foto de Allende. Y así, presas del juego identificatorio al que nos somete el porno, nos encontramos de pronto mirando el mundo desde la perspectiva de Rivas que se masturba ahí enfrente, que se esfuerza en la pantalla por conseguir manchar de semen la foto de Allende. (s.p.)

El video registra el curso de una masturbación y la eyaculación final sobre un retrato del presidente Salvador Allende. La intención del artista con el registro del trabajo es reflexionar sobre los mecanismos de la producción pornográfica en relación a la pérdida del control sobre lo impredecible del final de la acción filmada. De manera paralela, el autor quiere llevarnos a la retórica visual del porno para problematizar la didáctica excitatoria de los usos comunicativos de la memoria a partir de las imágenes de dos de los filmes emblemáticos de Patricio Guzmán. La retórica de la ideología se nos presenta unida a una política de lo incierto; al frenesí desatado por la fantasía colectiva de identificación con el líder; a la iniciación colectiva; a la utopía socialista sobredeterminada por la iniciación sexual del protagonista, militante comunista; a la masturbación con un compañero de Instituto armados con un folleto periodístico de educación sexual. Como nos recuerda Alejandra Castillo, siguiendo a Althusser, la ideología es “la representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (114), en particular las impuestas por clase dominante. La escena aparece dividida en dos órdenes, uno que se corresponde con la parodia del relato histórico que concierne a la retórica de Allende (la teatralización de su puesta en escena oratoria) y el otro que se corresponde con los regímenes deseantes de los imaginarios obreros y burgueses.

A diferencia de las representaciones habituales de Allende, el trabajo de Rivas San Martín se despega del martirilogio del estadista o (de su satanización) para colocar su trabajo del lado del desacato a la figura reverenciada por la izquierda militante. Varios elementos enmarcan la performance: una fotografía del rostro de Allende sobre un tablero de dibujo en un estudio de pintura, el cuerpo desnudo con el pene semi erecto, la voz superpuesta de los personajes del

documental de Guzmán y la voz de Rivas describiendo sus primeros escauceos eróticos y su paso por el Instituto Nacional José Miguel Carrera.

En un primer momento del video, observamos al protagonista-fisgón ir desde la derecha a la izquierda y de la izquierda a la derecha de la pantalla escindida, transitando su mirada entre la figura de Allende y una exaltada mujer del Partido Nacional, el partido de la derecha ideológica. Simultáneamente recuerda imágenes de los compañeros de generación con los que él fantaseaba, la mayoría hijos de dirigentes políticos y sindicales de la izquierda tradicional. En un segundo momento del video, el mirón observa a los obreros en acción política pública hablándole a la cámara de Guzmán; a la vez, éstos mismos son privatizados por la industria del porno como menú de fantasías en una película XXX. La investidura fantasmática del líder político cede ante el impulso libidinal homoerótico del presente masturbatorio del *performer* para mostrar el marco de sujeción que el relato ideológico y el del porno producen. De manera paralela, la acción completa se ordena como una crítica a la fetichización de la imagen de Allende por parte de la izquierda, destacando la dimensión mortuoria del rostro que se multiplica en millares de afiches en los muros de la ciudad con ocasión de la celebración de los treinta años del Golpe en 2003. El rostro del presidente-mártir se ve enfrentado a la estadística de la reproducción mecánica, para asegurarnos en su multiseriabilidad la presencia del compañero sacrificado, entregado, igual que el *performer*, al paroxismo de su propia pequeña muerte. Al final, el video se concentra en la operatoria masturbatoria frente a su objeto de goce—la imagen— para dejarnos acceder a lo único verdadero de la representación: el *cum shot* final.

Revelados ante nuestros ojos las diferentes puestas en escena de los relatos—el del Presidente Mártir y el de los obreros XXX—a, se les legitima y subvierte por medio de las trasposición de ambos en el relato oral del video de Rivas. El *cum shot* final es la prueba irrestricta de la existencia de los procesos y acciones concatenados que desembocaron en el fracaso del gobierno y en la canalización de las energías libidinales del masturbador. Es ésta una trascodificación del relato del pasado ideológico a su doble pornográfico.

¿Cuáles son las vías de legitimación de ambas retóricas, ideología y pornografía?, parece preguntarse el relator del video mientras se masturba frente al retrato del presidente. ¿Qué pasa cuando ideología y libidino, política y pornografía se cruzan, como en el caso de los obreros traspuestos de una escena histórica a su

escenificación pornográfica? Las razones o explicaciones de Rivas difieren, claro está, de la interpretación histórica tradicional (fuentes y hechos). Él prefiere trabajar con la curiosidad voyeurística homoerótica como sostén del relato al que nos expone. Su rebeldía artística está en cómo canaliza las energías sociales bajo distintos protocolos de organización política, ideológica y libidinal.

Códigos QR

Uno de los proyectos emblemáticos de Rivas San Martín, *Códigos QR* (2012-13), conjuga su política como activista y su poética como artista bajo dos registros epistemológicos: el tecnológico-comunicativo y el del sistema de la pintura. Rivas San Martín opera con “*e-images*” para llevarlas a la representación pictórica manual. Su serie de trabajos *Q(uee)R Codes* “desvía por fuera de la economía del marketing el soporte material de esta tecnología hacia la práctica artística con la que emplaza una sexualidad disidente” (García 4).

El ejercicio es simple. Se trata de duplicar el código QR manualmente para que pueda ser escaneado, y de este modo redireccionar al usuario-espectador de obra a videos, textos o sitios web que permiten que éste pueda entrar en diálogo con “debates contemporáneos” sobre identidad de género, identidades sexuales y tecnologías de la intimidad.

Con sus códigos QR, Rivas interviene una serie de fotografías emblemáticas de la memoria del Golpe. El operador poético inserta un código QR sobre la superficie fotográfica de soporte que pasa a contenerlo. El ejercicio podría parecer intrascendente o un mero pastiche de materiales; sin embargo, denota un interés especial. En cada uno de los códigos reproducidos manualmente, Rivas trabaja con materiales relacionados con el imaginario de la dictadura. Monedas conmemoratorias de la libertad alcanzada, retratos en blanco y negro de detenidos desaparecidos, preservativos de colores: todo es válido para reciclarse y redireccionarse. El conjunto de estos materiales le sirven a Rivas para constituir artefactos en los que la memoria deja de leerse de manera ilustrativa y pasa a formar parte de una red mayor de significaciones (hipertexto) en la que se entremezclan sus dos preocupaciones centrales: la discusión y la problematización de los discursos de la política y la sexualidad en tanto sistemas de interpretación, regulación y ordenamiento de lo social.

Una de las razones que más me interesa destacar y que justifica la alta eficiencia de los códigos QR en el mundo de las tecnologías, es su predominio sobre otros códigos debido a su capacidad manifiesta de tolerar niveles de daño que alteren su fisonomía y forma, sin poner en riesgo su rendimiento o *performance* operativa, funcional, es decir, sin afectar la eficiencia en la comunicabilidad de los datos que portan y el acceso a los espacios que los albergan en la red.

Los códigos son capaces de seguir significando a pesar del menoscabo, abriendo posibilidades de nuevas lecturas e interpretaciones, esta vez bajo la intervención del artista. La analogía parece evidente: la instalación del QR le permite a Rivas avisarnos de los usos de la memoria registrados por el código y su adaptación a diferentes niveles de manipulación y “daño” esperado. Un código QR, se espera, estará sometido a las vicisitudes, inclemencias y violencias del entorno físico-simbólico en el que se encuentre, pudiendo sufrir daños, lesiones, deterioros en la superposición de sentidos. Puede perder una de sus partes, quedar parcialmente cubierto, borrado, oscurecido o eliminado como la memoria traumática reconstituida por sus usuarios-testigos. Que el código QR sea resistente al daño significa la conciencia de su propia vulnerabilidad, tal y como las imágenes seleccionadas pasan a absorber el índice de distorsión provocado por su manipulación comercial e ideológica.

Cada código QR, entonces, es un salvaguarda del aura memorial de la imagen en la que se inscribe. Rivas, con su trabajo de los códigos QR, hace del acto de marcación un acto de lectura e interrogación del potencial memorial de la imagen seleccionada. Al mismo tiempo, cada código disruptor, como dispositivo de lecto-escritura, redelinea los órdenes consagrados de la lectura (el código) y la representación (la fotografía) históricos, con el resultado de producir un registro a la vez memorial y antimemorial, documental y antidocumental. Así se reapropia de los contenidos consagratorios o maestros para liberarlos de su retórica y autoridad estatales.

A modo de conclusión

Alguien podría plantear de manera tradicional y severa, apelando a la moral republicana chilena, que Rivas, en su trabajo de pornografía artesanal, es un amateur similar a los participantes de los sketches del *Plan Z*. Lo dirían, quizás,

porque ambos operadores artísticos confrontan sencillamente al gran relato con la trivialidad de las urgencias cotidianas, parodiando el pasado.

Sin embargo, una segunda mirada al trabajo de Rivas y a las retóricas empleadas lleva a pensar que el poder crítico del distanciamiento paródico esconde una capacidad reflexiva que no se puede calificar de evasiva, juicio aplicable, creo, tanto al caso de Rivas como al de *Plan Z*. En estos trabajos, se postula un cálculo generacional doble: por una parte, abjurar del pasado unívoco creando una distancia que perfila autónomamente a las generaciones posteriores, separándolas de sus mayores; por otra, poner en duda, por medio del recurso al reciclaje de los contenidos y de los lenguajes a los que apelan, los modos en los cuales los sistemas de pensamiento y organización social se articulan en relatos y saberes estables. A pesar de ser percibidos por la escena generacional anterior como sujetos menores, injuriosos deseosos y anhelantes de una satisfacción inmediata, estos sujetos del desacato, las generaciones de los 90 y 2000, tienen todavía por delante descubrir el poder de impregnación crítica de sus ficciones personales, las que en algunos casos difícilmente penetrarán la textura social.

Referencias

- Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Editorial Siglo XXI, 1980. Impreso.
- “Bienestar subjetivo: el desafío de repensar el desarrollo” del PNUD
<http://www.onu.cl/onu/pnud-presenta-informe-sobre-desarrollo-humano-en-chile-2012>
- Blanco, Fernando A. *Desmemoria y perversión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010. Impreso.
- Brito, Eugenia. *Campos minados: literatura del post Golpe en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1990. Impreso.
- Castillo, Alejandra . “La reproducción del deseo”, *Catálogo de arte Felipe Rivas San Martín. La Categoría del Porno*. Santiago de Chile: Biblioteca de Santiago, 2012. Impreso.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Pre-Textos, 2005. Impreso.

- García, Luis Ignacio “Allende Porno Star”. *Revista Caja Muda* 6, 2014. Web. 22 jul. 2014.
<<http://www.revistacajamuda.com.ar/archivos/articulos/garcia.html>>.
- Gumucio, Rafael. Entrevista personal. 7 oct. 2013.
- Hutcheon, Linda. “La política de la parodia posmoderna”. *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín. julio 1993: 187-203. Impreso.
- . Una Teoría de la Parodia. Web. 22 jul. 2014.
<<http://regimenesrepresentacion.sociales.uba.ar/files/2013/06/Cap%C3%AADulo-2-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>>.
- Huysen, Andreas. “It Isn't Easy to Draw the Line Separating the Legendary Past from the Real Past”. Entr. Sergi Doria. *Barcelona Metropolis*, Ene-mar. 2010. Web. 19 jun. 2014.
<<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/en/page235e.html?id=22&ui=315>>
- Lazzara, Michael. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 2007. Impreso.
- Moulián, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito* Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1995. Impreso.
- Richard, Nelly *Residuos y metáforas: ensayos sobre crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998. Impreso.
- Rovira, Cristóbal. “Chile: transición pactada y débil autodeterminación colectiva de la sociedad” *Revista mexicana de sociología* 69.2., abril-junio 2007: 343-372. Impreso.
- Sánchez, Juan Carlos. “Porno, melodrama e ideología”. Texto presentado en el simposio *La ideología del porno: conversatorio sobre la muestra de Felipe Rivas San Martín*. Sala 18+, Biblioteca de Santiago. 20 jun. 2012.
<<http://lacategoriadelporno.wordpress.com/charla/>>.
- Sarlo, Beatriz. “Política, ideología y figuración literaria”. AA.VV. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987. Impreso.
- Varela, Mirta. “Memoria y medios de comunicación, o la coartada de las identidades”. *Congreso latinoamericano de Ciencias de la Comunicación, organizado por ALAIC (Asociación Latinoamericana de los Investigadores de la Comunicación)*. Santiago de Chile, 26-29 de abril del 2000. Web. 19 jun. 2014.

http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.eca.usp.br%2Fassocia%2Ffalaic%2Fchile2000%2F11%2520GT%25202000Discurso%2520e%2520Comunic%2FMirtaVarela.doc&ei=IIC9U_DIE8amyATm7IKoBg&usq=AFQjCNEvtvmmvu5UcS1tU7KbPJ6Gd2Se5g&sig2=ha7TKo84CceSsOlMYkra0w&bvm=bv.70138588,d.aWw