



NELLY RICHARD, *ZONA DE TUMULTOS. MEMORIA, ARTE Y FEMINISMO. TEXTOS REUNIDOS DE NELLY RICHARD (1986-2020)*
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO, 2021, 327 pp.

¿Qué papeles le competen a las prácticas críticas y, en particular, a su escritura en el marco histórico que le toca en suerte? ¿Qué lugar ocupa o qué lugares atraviesa? ¿Cómo escapar de su propio ensimismamiento y poner en tensión los códigos que pudieran contenerla? Estas son algunas de las preguntas, entre muchas otras, que suscita el trabajo de Nelly Richard: una invitación a poner aquellas preguntas en relación con los contextos que requieren una profunda reflexión.

El libro reúne escritos de la destacada teórica y crítica feminista Nelly Richard. Su trabajo es, qué duda cabe, una pieza fundamental en los diferentes ámbitos que atraviesa su mirada: ha sabido permear las inquietudes y el quehacer intelectual y artístico de un amplio número de personas que han encontrado en ella apoyo para sus propios derroteros. En tal orden de cosas, la edición comentada resulta fecunda más allá del público académico. Celebramos la publicación de este libro, dado que facilita el tener a disposición páginas tan estimulantes, todavía más si se tiene en cuenta el cuidado de su factura y el que se encuentre en modo de acceso abierto, sin olvidar, como apunta Richard en el prólogo, el contexto en el que aparece:

Presente hecho de conmoción y de incertidumbre a la hora de revisar un trayecto de escritura que emergió en otra zona de riesgo: la de una dictadura militar que, entre 1973 y 1989, conjugó de modo salvaje el terrorismo de Estado con el desate neoliberal de una sociedad de mercado contra la cual se rebelan hoy las multitudes en la calle gritando “No + abusos ni privilegios” o “No + humillaciones”. (pág. 9)

Es así que en el prólogo Richard abre explicando qué entiende por crítica y cuál es el valor de aquella práctica en tanto interviene en el mallado relacional de *cuerpos, subjetividades, discursos e instituciones*. El prólogo sobre sus propios escritos constituye una disposición de señales de guía, que incluyen una reflexión sobre las motivaciones que dan fuerza a la trayectoria de sus escritos y que marcan la hibridación de estilo y contenido del ensayismo de la autora.

El libro se ordena en tres secciones: memoria –“Consenso neoliberal y revueltas de la memoria”–, arte –“Pensamiento artístico”– y feminismo –“Feminismo, género y disidencias”; signos que forman parte indisoluble de las preocupaciones de Richard.

Por nuestra parte, detengámonos en uno o dos artículos por cada sección para así, sin abusar de quien lee estas líneas con curiosidad, relevar el tono que recorre y alimenta al libro comentado.

En la primera sección, “Consenso neoliberal y revueltas de la memoria”, Richard retoma el hilo de la despolitización que se puso en práctica y se sostuvo desde el retorno a la democracia. Estrategia que, bajo la consigna del acuerdo, del consenso, del pacto, acalló el rumor disidente que pudiera traer consigo revueltas en la calma chicha de la convención. De esta forma, la autora señala el cariz administrativo, con apariencia de pluralidad, con el que se puso en la trastienda de lo social cualquier asomo de conflicto que remitiéra al pasado: pasado vivo que, por lo bajo, terminó por eclosionar en octubre de 2019.

Con todo, hubo presencia cierta de elementos disruptivos frente al consenso de la democracia postdictatorial. Si se atiende al artículo “La guerra de imágenes de las mujeres en la calle” (págs. 43-59), Richard menciona como ejemplo el 16 de octubre de 1998, cuando tuvo lugar la detención de Augusto Pinochet en Londres. Tal coyuntura trajo consigo un eco que reavivó la memoria histórica, entonces desplazada y deslavada por la dominante administrativa –en palabras de Richard, “la no-memoria” y “olvidar el olvido” (pág. 46)–, y que puso sobre la mesa la vigencia de posiciones radicalmente enfrentadas en relación con la concepción de lo social y del lugar que le correspondía al exdictador. Valga mencionar el rol que lee Richard en relación con las mujeres en ese acontecimiento, particularmente de las que salen a manifestarse en apoyo a Pinochet, así como su ligazón con la memoria histórica reaccionaria frente a la Unidad Popular y como respaldo durante la dictadura. Según observa:

El deslizamiento de lo maternal-familiar hacia lo patrio se debe a una retórica patriarcal-militarista que erige a la Nación en aquel bien supremo que el sacrificio de las madres deberá defender contra el peligro anarquizante de la revolución, para salvar así a la familia (tradiciones y convenciones) de las rupturas de signos con que las fuerzas del cambio pervierten el tranquilizante conformismo de la normalidad social. (pág. 49)

El tantas veces evocado *milagro neoliberal* que se le atribuye a la dictadura sirve de expresión-síntesis del cruce entre patriarcalismo, militarismo y delirio religioso que dejó verse en quienes apoyaron a Pinochet en las calles, recubriendo su figura y la dictadura de misión supraterrrenal. El mismo Pinochet escribiría entonces una “Carta a los chilenos” en la que se mostraba como mártir. Destaca la manera en la que Richard interpreta el más diverso repertorio de fuentes: eslóganes, altares, fotos, fotocopias de fotos, pegatinas, pósteres, etc.; piénsese, por ejemplo, en el contraste entre el afiche a todo color de un Pinochet sonriente sostenido por las pinochetistas –con todo y el código publicitario que aglutina– y el blanco y negro de las fotocopias de las fotografías que sostenían quienes exigían una justificación ante las desapariciones forzadas ejecutadas por la dictadura cívico-militar.

Pasando a la segunda sección, sírvanos poner de relieve y en relación los dos primeros artículos, “Márgenes e instituciones” y “Lo político y lo crítico en el arte: «¿Quién teme a la neovanguardia?»”. El primero constata la importancia crítica de la Escena de Avanzada, explicando algunas de sus características y su relación con el contexto histórico y el con-

texto de recepción de su quehacer. El segundo argumenta a favor de la impronta crítica de la Escena de Avanzada por contraste de quienes pudieran leerla como una especie de sustituto de las ideologías que conforman el humus reaccionario de la dictadura cívico-militar.

Es así que “Márgenes e instituciones” remite a la Escena de Avanzada, es decir, la producción artística chilena que desarrolló su trabajo fuera del espectro de la oficialidad. Su punto de partida se haya a fines de la década del 70 y, como explica Richard, puso en obra el entrecruzamiento y solape entre géneros artísticos, a la par que el de sus posibilidades técnicas. Las relaciones entre audiovisual, escritura y cuerpo en tanto indagación sirven de muestra sucinta de dichas características, indagación crítico-reflexiva que buscó poner en tensión los códigos de las prácticas artísticas, disrupción y *mal-estar* todavía más significativo por contraste de la *doxa milica*.

La autora destaca entre otros elementos, además, el uso de tramas biográficas como superposición de lo individual y lo social, el cuerpo como lugar de sacrificio y ritualización redentora, así como de espacio que transgrede la separación entre público y privado, masculino y femenino; todo en un marco social que nutre los sentidos de esa producción artística y que sirve de motor a hechos artísticos que se quieren desobedientes, muchas veces como acciones abiertas, deseantes. En tal orden de cosas, llama la atención que en los años ochenta, vista la coyuntura dictatorial, la recepción fuera de Chile de la que la Escena de Avanzada pudiera ser objeto pareciera demandar un arte de denuncia, de tono más bien transparente: la distancia que mantenía la producción de aquellos artistas de los códigos más denotativos, según apunta Richard, explica una especie de censura como *castigo* por desviarse de lo que se esperaba. Asimismo, tiene lugar la contraposición entre el arte comprometido que realizaban otros artistas chilenos(as) y una consecuente continuidad en las concepciones de sujeto e historia, frente al arte de Escena de Avanzada en tanto este acusa el quiebre de aquella continuidad y la puesta en tela de juicio de aquel sujeto implícito en ella.

Por su parte, “Lo político y lo crítico en el arte: «¿Quién teme a la neovanguardia?»” pone en marcha una revisión de los alcances de la Escena de Avanzada a partir de una posición polémica frente a lo sostenido por el filósofo Willy Thayer en “El Golpe como consumación de la vanguardia” (2003, págs. 54-58).

El escrito de Thayer sostiene, en palabras de Richard, “un postulado según el cual el golpe militar habría anticipado y cancelado a la vez el significado crítico de los quiebres de la representación que trabajó la Escena de Avanzada” (págs. 155-156). A partir de ello Richard manifiesta sus objeciones, comenzando con recordar que ella, antes, ya había tenido en cuenta los lineamientos históricos que emparentan el término vanguardia con el campo de lo militar, de ahí que prefiriera hablar de Escena de Avanzada. El contexto de emergencia de esta Escena estaba demasiado presente como para no tener a buen recaudo el solape entre lo militar y la vanguardia, además del componente vitalista “de la epopeya modernista de la Vanguardia” (pág. 156). De la impronta militar de la vanguardia ella rescata el valor batallante del trabajo de la producción de Avanzada *con el arte y sobre el arte*, mientras que vería un desajuste con la tradición vanguardista a la que le es constitutivo un espíritu de fe en la unicidad y el porvenir de un proyecto histórico y humano.

El acento en las características locales sirvió entonces de motivación para la denominación de Escena de Avanzada. Los rasgos constitutivos que pusieron el acento

en la especificidad de aquello que se le presentaba a Richard como objeto de reflexión siguen una ruta distinta de aquellas miradas que subsumen lo local al internacionalismo pautado por los estándares de centros de poder-saber metropolitanos: “la enseña maximalista de la Vanguardia, a cuyo guion universalizante recurre W. Thayer, borra la coyunturalidad táctica de los desplazamientos y reinscripciones de significados locales que le dieron su valor situacional y posicional a la Escena de Avanzada” (pág. 157).

Por otra parte, según explica Richard, los y las artistas de la Escena de Avanzada se concebían como neovanguardia, entendida esta como problematización polémica de los parámetros vanguardistas precedentes, sumada a la voluntad cierta de dar fuerza a la dimensión política del quehacer artístico en su convergencia artística y social. Se incluía la puesta en cuestión, en el sentido de indagación crítica, de la producción artística cuyos códigos atendían de manera más directa al acontecer del contexto. A juicio de Richard, la posición de Thayer pasaría por alto la validez de dar cuenta de las herramientas y estrategias de la Escena de Avanzada puesto que tacharía la razón de ser de esa Escena, aunado a explicar poco o nada de las relaciones entretejidas entre aquella producción y su contexto cultural, social e histórico, como si la producción artística no fuese parte de las prácticas que intentan comprender el pasado y el presente y lo perfilan.

Entre los peros que pudieran plantearse al escrito de Richard sobre este tema, cabría quizás mencionar el que el interés de la Escena de Avanzada compete sobre todo a quienes se interesan en las relaciones entre arte y política, entre productos artísticos y sus contextos. Es decir, lo expresado por Richard parecería a veces sobredimensionar el papel de la producción artística y de la recepción crítica especializada que la acompaña. Dicho de otra forma, sin restarle un ápice de valor ni a la Escena de Avanzada ni al trabajo de Richard y sin menospreciar cuánto ayuda el arte y la crítica del arte a *comprender* la historia –en su acepción más significativa–, cabría no dar a entender que poseen la capacidad de despertar el interés de un tan amplio número de personas como el de quienes ponen sus ojos en preocupaciones de corte social o político más bien contingente.

Por lo demás, en su polémica con Thayer, la autora comentada es perfectamente consciente de la necesidad de no desconocer la separación –con todo y sus vasos comunicantes– entre la historia social y política, por un lado, y el arte y la literatura, por otro.

A diferencia de lo ocurrido con la Escena de Avanzada que se desarrolló en un espacio acotado, el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 concierne a la historia de la sociedad en su totalidad. Su acontecimiento de lo Nuevo no conoce limitaciones de campo. No puede compararse esta violencia superestructural de lo Nuevo (la dictadura) cuya dimensión es ilimitada por cómo revoluciona la historia y la sociedad enteras, con el afán vanguardista de trastocar los límites de diferenciación que separan a la serie “arte” de las series “historia”, “política” y “sociedad”. (pág. 163)

De igual forma, sobresale la reflexión que ejecuta Richard sobre sus escritos anteriores en relación con la Escena de Avanzada. Lo cierto es que es una constante en el libro comentado, así como en su escritura en general, esta necesidad de revisar con lente crítico su propio proceso intelectual.

En tal orden de cosas, por subrayar un aspecto entre los muchos que valdría la pena poner de relieve, reparemos en el hecho de que Richard coincide en un punto fundamental con quienes fungieron de artistas en la Escena de Avanzada: hay una fuerte voluntad de distanciarse de las vanguardias históricas que se vieron seducidas por el militarismo y que consiguieron mayor impacto en la memoria cultural internacional. Ligado a ello, Richard y la Escena de Avanzada entretejen sus presupuestos sobre la necesidad de un saber situado en su contexto, desobedeciendo las distribuciones de poder-saber de tipo centro-periferia –con sus jerarquías y exclusiones– y descartando así que el quehacer artístico de la Escena pudiera ser reducido a un remedo simplón de un antecedente tomado por auténtico y superior. Por el contrario, es la situación de *emergencia* de la Escena lo que alimenta su especificidad, lo que le da valor imperecedero a su trabajo –al de la Escena– y al de Richard, comprendido el trabajo de la recepción crítica como parte del trabajo artístico, por cuanto ayuda a dar forma a su existencia, a delimitarlo y sopesar sus alcances.

Por último, al abordar “Feminismo, género y disidencias”, tercera parte del libro que comentamos, centrémonos en “Perversiones semánticas y otras”, primer artículo de aquel apartado. Llama nuestra atención que, además de ser el más temprano del grupo, convoca el hecho de la irrupción de la expresión “género” en la opinión pública del Chile de entonces (agosto de 1995), a propósito de que el Servicio Nacional de la Mujer, el SERNAM (creado en 1990), había de tomar partido en lo tocante a las políticas que debían ser consensuadas en la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer, a realizarse en Pekín.

En su artículo Richard nos recuerda cómo el régimen militar había convocado el uso de una versión particular del ideograma de la familia, cuyos principios vinculaban a la figura de la mujer con la de la patria. Es así que esta dimensión moral de la familia chilena como baluarte contrastaba con la violencia homicida de la dictadura: la coexistencia de la figura de la madre, por un lado, y la muerte, por otro, sirvió de corolario de una premisa que las vinculaba como dos caras de la misma moneda: la conservación de un supuesto orden intrínseco a lo nacional. Tal como nos recuerda Richard, ante esta versión de lo femenino como mujer-patria tomaron fuerza las organizaciones feministas y la lucha por la defensa de los derechos humanos.

El quehacer feminista, a la par que se organizaba frente a la dictadura, tomaba fuerza en su crítica a los valores patriarcales, incluidos aquellos que permeaban a sus propios compañeros de lucha. Con todo, con el retorno de la democracia, la dimensión crítica de la experiencia feminista en tiempos de dictadura fue dejada de lado. Así, para Richard el SERNAM sirvió de símbolo de una versión administrativa de las preocupaciones que pudieran concernir a las mujeres. Richard pone de relieve que el documento que sienta las bases del accionar del SERNAM naturalizaba la diferencia de género con base en la diferencia biológica, es decir, mujer y familia eran indisociables y la igualdad entre hombres y mujeres era un fin a ser perseguido sin que alcanzarlo se viera pervertido por un resquebrajamiento de las diferencias de género *naturales*.

De tal forma, y dada el aura de legitimidad que se había ganado la Iglesia Católica por la acción de la Vicaría de la Solidaridad en el contexto dictatorial, el retorno a la democracia trajo consigo el que la Iglesia se arrogase el papel sancionador sobre la sexualidad de la nación, sin olvidar el papel de la Democracia Cristiana en la vida política de aquel entonces y el que contarán con el primer presidente, Patricio Aylwin, de postdictadura.

El marco a seguir sería lo estipulado por el Vaticano y se pondría alerta a las posibles desviaciones que la reapertura al mundo trajera consigo. La moderación del SERNAM con miras a su posición en Pekín fue rechazada por el senado chileno, apelando a una postura más firme en lo concerniente a valores como la familia y el matrimonio heterosexual, incluyendo su desconfianza a la noción de género, los derechos reproductivos, el principio de igualdad y la ampliación de la idea de familia. En fin, se trababa de puntos estimados como externos, intrusos *vs.* lo propio, lo idiosincrático, *lo familiar*.

Por otro lado, y siguiendo la exposición de Richard, el mismo año 1995 tenía lugar la inauguración del programa de “Género y cultura” de la Universidad de Chile y cuya misión consistía en

hacer ingresar a la academia chilena de la postdictadura conocimientos y experiencias que se habían generado, desprotegidos, en los extramuros de la Universidad durante el período militar (conocimientos y experiencias vinculados a las luchas ciudadanas de las organizaciones de mujeres y a los centros alternativos de investigación en ciencias sociales) para que estos materiales aun precarios que son parte de la historia viva del feminismo chileno ganaran finalmente rangos de autonomía científica y de validez institucional. (pág. 251)

Es así que para Richard estos objetivos corrían el riesgo de verse olvidados bajo el funcionamiento de las formas de la educación superior, con su tendencia a desconocer los desvíos del *correcto* funcionamiento del saber universitario. Como cierre por contraste a las políticas del senado y de la Iglesia, la autora concluye el artículo recordando lo significativo de la puesta en marcha del programa de “Género y cultura”, entendiéndolo como un plantar cara al ojo vigilante cuyo peso se hacía valer en lo público. Pone sobre la mesa la conferencia inaugural que diera entonces Jean Franco y la acción de proyectar en el salón solemne de la casa de estudios la imagen de “Las dos Fridas” de las Yeguas del Apocalipsis.

Creemos que el tiempo ha demostrado con creces el calado de aquel programa, así como de otras iniciativas que le siguieron en ese y en otros planteles universitarios. Tanto así que aquel gesto y aquella conferencia rememorados por Richard parecen mucho más lejanos de lo que realmente son, todavía más tras la muerte de Pedro Lemebel en 2015 y a sabiendas del calado de su figura como uno de los símbolos recurrentes en la galería de lo que vino a nombrarse en 2019 –más de veinte años más tarde de la conferencia de J. Franco– como “el estallido social”. Esto, sin olvidar el papel fundamental de la impronta feminista que ayudó a dar cuerpo a esa revuelta y que cruza y pervive en sus más luminosas consecuencias.

En fin, el libro de Nelly Richard constituye una valiosa muestra de su recorrido intelectual, de su voluntad de transitar los espacios literarios, artísticos y culturales en general, siempre marcados por el signo de su pertenencia a lo social e histórico. Recorrer sus páginas es aprender acerca de infinidad de puntos que nos ofrece la generosidad de su crítica, al tiempo que se sigue el devenir de la historia de los contextos que alimentan su mirada.