

# Desmayo de la representación y tránsito entre escalas en el Chile (post)dictatorial en *Nostalgia de la luz* y el Colectivo de Acciones de Arte

<https://doi.org/10.25058/20112742.n39.10>

ALBERTO LÓPEZ CUENCA<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-2478-9416>

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México*

[alberto.lcuenca@correo.buap.mx](mailto:alberto.lcuenca@correo.buap.mx)

RENATO BERMÚDEZ DINI<sup>2</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-8936-6380>

*Universidad Iberoamericana, México*

[renatobermudezdini@gmail.com](mailto:renatobermudezdini@gmail.com)

Cómo citar este artículo: López Cuenca, A. & Bermúdez Dini, R. (2021). Desmayo de la representación y tránsito entre escalas en el Chile (post)dictatorial en *Nostalgia de la luz* y el Colectivo de Acciones de Arte. *Tabula Rasa*, 39, 215-240.  
<https://doi.org/10.25058/20112742.n39.10>

Recibido: 30 de noviembre de 2020

Aceptado: 28 de abril de 2021

## Resumen:

Este artículo indaga en las transiciones entre escalas como estrategia artística durante el período dictatorial y postdictatorial en Chile. Se presenta el documental *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, y el trabajo del Colectivo de Acciones de Arte (1979-1985) como estrategias de replanteamiento tanto de las posibilidades de la imaginación política como de la agencia política del arte a través de los efectos escalares y las bifurcaciones que inscriben en el relato lineal histórico. A partir de esos saltos entre espacios y tiempos, y entre actores humanos y no humanos (abordados desde las consideraciones de Anna McCarthy, Manuel de Landa, Neil Smith y Timothy Clark), argumentaremos que el «desmayo de la representación» efectuado por la dictadura (rastreado por Alberto Moreiras, Nelly Richard y Willy Thayer) resuena en esos experimentos escalares que, en una trama más amplia, llegan hasta el reciente estallido social en Chile y el plebiscito de 2020.

*Palabras clave:* escala, no lineal, memoria, historia, cuerpo, documental.

<sup>1</sup> Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid.

<sup>2</sup> Maestro en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.



**Bocas del Atrato, 2014**  
*Leonardo Montenegro*

## Fainting Representation and Scalar Transition in (Post)Dictatorial Chile in *Nostalgia de la luz* and Colectivo Acciones de Arte

### *Abstract:*

This article inquires into the transitions between scales as an artistic approach during dictatorial and post-dictatorial Chile. Patricio Guzmán's documentary *Nostalgia de la luz* [Nostalgia for the Light] (2010), and the work of Colectivo Acciones de Arte [Collective Art Actions] (1979-1985) are presented as strategies to rethinking both the possibilities of political imagination and the political agency of art, through the scalar effects and splits engraved in a linear historical account. Based on these leaps between times and spaces, between human and non-human actors (addressed from the considerations of Anna McCarthy, Manuel de Landa, Neil Smith, and Timothy Clark), we will argue that the "fainting of representation" performed by dictatorship (trailed by Alberto Moreiras, Nelly Richard, and Willy Thayer) reverberates in those scalar experiments that, within a broader weave, go up to the recent social outburst in Chile and the national plebiscite of 2020.

*Keywords:* scale; non-linear time; memory; history; body; documentary.

## Desmaio da representação e trânsito entre escalas em Chile pós-ditatorial em *Nostalgia de la luz* e o Coletivo de Ações de Arte

### *Resumo:*

Esse artigo pesquisa as transições entre escalas como estratégia artística durante o período ditatorial e pós-ditatorial em Chile. Apresenta-se o documentário *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, e o trabalho do Coletivo Ações de Arte (1979-1985), como estratégias de revisão tanto das possibilidades de imaginação política quanto de agenciamento político da arte, através dos efeitos escalares e as bifurcações que se inscrevem no relato lineal histórico. A partir dessas mudanças entre espaços e tempos, e entre atores humanos e não-humanos (tratados desde as considerações de Anna McCarthy, Manuel de Landa, Neil Smith e Timothy Clark), argumentamos que o "desmaio da representação" ocasionado pela ditadura (pesquisado por Alberto Moreiras, Nelly Richard e Willy Thayer) ecoa nesses experimentos escalares que, em um argumento mais extenso, chegam até a recente manifestação social e o plebiscito de 2020.

*Palavras chave:* escala, não-lineal, memória, história, corpo, documental.

Sobre el vasto horizonte del desierto, la silueta de la mujer se desplaza lentamente a contraluz, encorvada su espalda hacia el suelo. En el cielo, que comienza a oscurecerse, despuntan las primeras estrellas. La imagen, que forma parte del documental *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán, es la de una de las mujeres de Calama, un grupo de búsqueda de desaparecidos en el desierto de

Atacama, Chile. Su exploración se da en la inabarcabilidad del desierto en el que la dictadura arrojó los cuerpos de sus prisioneros desde aviones militares. En *¡Ay, Sudamérica!* (1981), una conocida intervención del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), avionetas sobrevuelan Santiago de Chile arrojando varios cientos de miles de panfletos que reclaman un cambio social a través de la práctica artística. Tanto el documental de Guzmán como la acción del CADA entretejen sujetos, dispositivos y emplazamientos sumamente dispares que operan desde el bloqueo de la representación provocado por las atrocidades, la censura y las desapariciones de la dictadura chilena (1973-1990). Esos saltos entre espacios y tiempos disímiles activan una combinación imprevisible de entidades que pertenecen a dimensiones epistemológicas, ontológicas y estéticas distintas.

En este artículo interrogaremos el papel que juegan las complejas transiciones entre escalas que se producen en la experimentación con los traumas del pasado y las represiones del presente, tanto en el Chile dictatorial como en el postdictatorial. Para hacerlo, abordaremos el documental *Nostalgia de la luz* para advertir los desplazamientos escalares que pone en marcha entre distintos tiempos y espacios para imaginar formas de invocar lo que obliteró el desfondamiento de la representación durante la dictadura. Argumentaremos que este recurso no le es propio, sino que puede advertirse ya en ciertos trabajos del Colectivo de Acciones de Arte desarrollados en plena dictadura. Apuntaremos que las transiciones escalares producidas en ambos casos son, desde sus respectivas coyunturas, formas de replantear tanto las posibilidades de la imaginación política como la agencia política del arte. Prestaremos atención a estos tránsitos escalares como formas de esquivar el orden lineal de la historia liberal y de la calculabilidad política militante. Argumentaremos, por último, que los proyectos aquí considerados se inscriben en una trama mucho más extensa que ha atravesado históricamente distintos conflictos sociales y que llega hasta el más reciente estallido social en Chile, evidenciando así la necesidad de responder al tránsito escalar como estrategia recurrente de la imaginación política desde el golpe de Estado.

La hipótesis que buscamos demostrar es que distintas formas culturales en el Chile dictatorial y postdictatorial —desde la *performance* al cine documental— responden mediante el tránsito escalar a un «desmayo de la representación» caracterizado por la inoperancia del relato político e histórico liberal para dar cuenta de la represión, censura y suspensión de derechos ejercida por el régimen dictatorial encabezado por Augusto Pinochet desde 1973. Analizaremos los casos de *Nostalgia de la luz* y el CADA enmarcándolos, por una parte, mediante una exégesis textual del mencionado «desmayo de la representación», en el trabajo de Alberto Moreiras, Nelly Richard y Willy Thayer y, por otra, mediante la definición del tránsito entre escalas como formas de operación de dichos casos mediante el trabajo de Anna McCarthy, Manuel de Landa, Neil Smith y Timothy Clark. Esto nos permitirá mostrar que dicho tránsito entre escalas efectúa un

doble juego sobre la imaginación política y la agencia artística en tanto que éstas operan como aperturas incalculables en un ejercicio no lineal sobre la historia y la militancia política. Concluiremos argumentando que estos desplazamientos entre escalas pueden advertirse desplegados en las recientes protestas en Chile en 2019 como estrategias de protesta y figuración políticas.

### **Introducción: efectos escalares y suspensión de la representación en el Chile (post)dictatorial**

Nuestros modos hegemónicos de crítica cultural son insensibles a los efectos de escala, sostiene Timothy Clark (2019, p.22). Según él, es notoria la dificultad que nuestras formas culturales manifiestan para dar cuenta de los efectos de escala relacionados con el cambio climático: ¿cómo se narra la transición de una anodina acción doméstica a un irreversible cataclismo global? Clark da a entender que a pesar de la «retórica individualista del liberalismo» (p.30) que presupone al sujeto, la obra o la originalidad como requisitos aparentemente imprescindibles del relato cultural, «[d]e viene inviable sostener la ficción de que la agencia histórica significativa es un ámbito exclusivo de los seres humanos» (p.37). Dar cuenta reflexivamente de ese ámbito expandido de agencia conllevaría rastrear y experimentar con «efectos escalares» que involucrarían saltos y discontinuidades, muchas veces incalculables, entre agentes humanos y no humanos que pondrían en entredicho la linealidad y la predictibilidad sobre la que se ha sustentado la noción misma de progreso. «Como resultado de los efectos escalares, lo que es auto-evidente o racional en una escala podría ser destructivo o injusto en otra» (Clark, 2019, p.22).

Anna McCarthy (2006) ha señalado que una clave del conocimiento abstracto, ya se trate de la explicación científica o de la previsión política, es la posibilidad de generalizar. Entre el argumento y la evidencia, entre la concreción y la abstracción, sostiene, se establecen relaciones de escala (p.24). El papel de la escala ahí es crucial pues, como señala, «[l]a escala se convierte en un concepto capaz de gestionar dicotomías en múltiples dimensiones epistemológicas, disciplinando la producción de conocimiento mediante la regularización de procedimientos de medición física, representación cuantificada, evaluación cualitativa (“orden del ser”) y abstracción intelectual. Pero esta misma elasticidad también es un riesgo» (McCarthy, 2006, p.22).

Lo que esa elasticidad evidencia es no sólo que siempre hay algo que queda relegado o que no se inscribe en una escala determinada sino que su instauración en detrimento de otra es cualquier cosa menos fortuita.<sup>3</sup> McCarthy enfatiza

<sup>3</sup> McCarthy no está sola en esto: el geógrafo Neil Smith (2008) sugiere en su influyente trabajo, que las relaciones escalares que conocemos operan de un modo tal que suelen opacar la forma en la que se han constituido, pues asegura que «tendemos a dar por sentada la división del mundo en ciertas combinaciones de escalas [...] pero rara vez explicamos cómo surgieron» (p.180). Para Smith, igual que para McCarthy, el entendimiento de las operaciones escalares permitiría desentrañar la forma en la que se distribuyen nuestras experiencias colectivas.

que los significados de escala son elusivos, aunque su diversidad esté trenzada etimológicamente con la «escala» o «escalera» del término latino *scala*: peldaños, desplazamiento, pero, también, la unidad de todos ellos como parte de un sistema. De ahí que, ya sea en la escala como gradación (la escala de colores), como conjunto ordenado (la escala musical), como relación de proporción entre entidades (la escala 1:10 de los mapas) que permite su comparación proporcional, o como estándar de medida o estimación (escala de valores), la escala está siempre ligada con modos de ordenar, relacionar y sistematizar (McCarthy, 2006, p.24). Todos estos rasgos están en juego en otra de las caracterizaciones que ofrece la autora: la escala como expresión de las relaciones entre la especificidad material y la generalización teórica, «la conexión metonímica» entre axiomas generales y casos concretos (McCarthy, 2006, p. 24).

Las reflexiones de McCarthy se inscriben en el debate sobre el concepto de escala más allá del campo de la geografía, hacia otras disciplinas relacionadas más bien con las humanidades y la crítica cultural en general (Couldry & McCarthy, 2004; Tavel Clarke & Wittenberg, 2017). Este desbordamiento responde a un renovado interés por la escala como herramienta de reflexión crítica que ha permitido vincular más horizontalmente a las ciencias naturales con las ciencias sociales (Marceau, 1999). Como señala Andrew Herod (2011), el concepto de escala siempre ha sido central para la geografía tanto física como humana, pero ha sido sólo recientemente, desde la década de 1980, cuando —a través de su desbordamiento hacia otras disciplinas de estudio— ha dejado de concebirse como un concepto predefinido. En su lugar, el debate sobre la escala se ha volcado cada vez más hacia discusiones que incluyen, entre otras, relaciones económicas, políticas y culturales (Smith, 1995). La vasta bibliografía que ha teorizado sobre la escala desde esta reconceptualización (Cox, 1997; Herod & Wright, 2002; Whaley, 2018) parece coincidir con lo que Sallie A. Marston (2000) ha identificado como una perspectiva constructivista de la escala, es decir, un énfasis no en la presuposición ontológica que conlleva sino en su construcción social, situada y variable. Este enfoque constructivista es lo que permea en nociones como *políticas de la escala* (Smith, 1996, 2004, 2008) y *política escalar* (MacKinnon, 2010), que priorizan la necesidad de concebir la escala como un concepto relacional y conflictivo, que produce quiebres y desplazamientos. Esta tradición de pensamiento propone «interpolarse las “reglas de traducción” que nos permitan comprender no sólo la construcción de la escala en sí, sino la forma en la que los sentidos se traducen entre escalas» (Smith, 1992, pp.73-74).

En este proceso de traducción —en el deslizamiento de la «conexión metonímica» al que hace referencia McCarthy— es fundamental la generalización: desplazarse de una secuencia de casos particulares a una ley general abstracta. En esta tónica, no sólo la inducción científica o la cartografía sino también la militancia política han presupuesto la transitividad entre las acciones concretas y su figuración teórica

general —lo que, en términos de Erik Swyngedouw (2000), podría considerarse como la «política del cambio de escala» (*politics of rescaling*) (pp.68-69)—. La efectividad de entidades abstractas como «pueblo», «proletariado» o «masa» en el discurso político presupone un cambio de escala del ámbito de la agencia individual al social e histórico y viceversa que es poco menos que problemático. Ya se han señalado los dudosos presupuestos metafísicos sobre los que ha operado ese efecto aditivo y exponencial con el que se le otorga agencia política concreta a una abstracción imprecisa (Laclau & Mouffe, 1985; Hardt & Negri, 2000). Alberto Moreiras (2016) ha precisado esta cuestión enfatizando la dislocación del principio de equivalencia sobre el que opera y que se manifiesta en el momento en el que «el desmovilizado, la gente, se siente como la parte que no puede ser el todo, y que no será el todo, en el que la gente, tú o yo o ellos, renuncian a la unificación como parte de la cadena de equivalencia» (p.22). Se trata, así, del momento en el que se reniega de esa supuesta transferencia de la agencia política singular a cualquier otra forma de mediación, que Moreiras califica de «mesiánica» (2016, p.22).

Sin embargo, esa renuncia está lejos de ser una negación de la mítica transferencia moderna entre la escala concreta singular y la escala de la abstracción, entre voluntad particular y progreso, revolución o emancipación. Su inversión, que postularía la agencia discursiva en la configuración de la subjetividad, también presupone una efectividad inequívoca de esa transferencia. El ejercicio de teorización política, especialmente en su orientación utilitarista militante, necesita trasladar escalarmente esas singularidades de un modo transitivo y aditivo, de las particularidades a la generalidad. El propio Moreiras, reflexionando sobre el lugar de los «nuevos movimientos sociales» en el Chile postdictatorial, que habrían pasado a ocupar el lugar de agentes políticos sustitutorios en el descarrilado proyecto moderno de emancipación, escribe:

los analistas de los «nuevos movimientos sociales» piensan que el imperativo emancipatorio de la modernidad ilustrada está hoy replegado en la praxis autopoiética de microgrupos oposicionales en busca incesante de posibilidades de articulación libidinal con sus homólogos en otros sectores sociales. Así, idealmente, las comunidades de vecinos podrían aliarse, en base a una supuesta convergencia de intereses, con comunidades cristianas de base, con colectivos feministas, con grupos indígenas, con asociaciones de estudiantes [...] La nueva utopía de los creyentes en la política basada en prácticas cotidianas (por oposición, claro es, a los que por condiciones concretas deben entregarse al activismo de protesta o resistencia, quienes presumiblemente no buscan tanto la emancipación o la identidad como el puro logro de necesidades existenciales básicas) consiste en la creencia de que la suma de fragmentos emancipatorios

es posible. Para ellos, lograda cierta masa en la acumulación de microreivindicaciones, supuestamente la catálisis redentora operaría fulgurante y apocalípticamente. (Moreiras, 1993, p.34)

Aparece precisamente aquí, inscrito en la noción de «catálisis», el salto escalar mediante el que la mera suma de fragmentos acabaría operando eficazmente como epifenómeno político. Cómo tenga lugar y a dónde conduzca ese proceso de transmutación no es el tema de nuestra atención sino, más bien, qué ha empujado y qué conlleva este giro hacia un proceso que no opera desde el inflexible principio de equivalencia moderno sino desde la yuxtaposición fragmentaria. Aún más, nuestra intención es indagar en los modos como esa relación transitiva entre la agencia activista y la acción política colectiva acalla los efectos escalares, cuyos saltos y discontinuidades impredecibles son ahí sometidos a una teleología abstracta que los encauza de antemano.

Proponemos, por ello, emplazarnos a partir de esas singularidades fragmentarias y rastrear desde ellas la mutación del imaginario político que pasa de una previsión calculada e implacable a un imprevisible salto entre escalas. Esto es, nos interesamos en las formas que pueden tomar las distintas agencias políticas sin adscribir las de antemano a un horizonte definido sino desplegadas de un modo «no lineal» en el que su efecto sería más bien el de provocar una incierta transición escalar o, como lo denomina Manuel de Landa, una «bifurcación». En *Mil años de historia no lineal*, el filósofo mexicano sostiene que es determinante plantear un «relato» de abajo hacia arriba, de lo singular a su estabilización, en el cual la incertidumbre de los cambios escalares y las bifurcaciones desempeñen un papel crucial. «Y sólo si las propiedades emergentes que se le atribuyen al ecosistema (su resistencia o su estabilidad) se generan de modo espontáneo de estas interacciones podremos afirmar que hemos capturado la combinatoria no lineal del ecosistema» (de Landa, 2012, p.7).

Un aspecto crucial en el argumento que expone de Landa radica en el entrecruzamiento de entidades, temporalidades y espacialidades inscritas en escalas ontológicas y epistemológicas diversas —lava, granito, genes o sonidos y palabras pueblan indistintamente su texto—. Son los efectos imprevisibles de este movimiento interesalar los que nos interesa enfatizar y hacerlo en relación con ciertas formas tomadas por las prácticas artísticas y el cine documental en el Chile posterior al golpe de Estado de 1973. En lugar de inscribirlos en una dinámica de previsión y representación políticas lineales, nos centraremos en el recurso a los cambios y efectos de escala en las acciones *¡Ay, Sudamérica!* (1981) y *No+* (1983-1984) del CADA, así como en el documental *Nostalgia de la luz* (2010), dirigido por Patricio Guzmán. Al hacer esto, pretendemos mostrar que lo que se pone en juego en esas transiciones escalares es, por una parte, la agencia política del arte como despliegue en los imprevisibles efectos de dichas transiciones y, por otra, que lo que se manifiesta con ello es la posibilidad misma de la imaginación



política, que no opera conduciendo transitiva e inexorablemente a un estado de cosas previsto de antemano sino envuelta en un entramado incalculado cuya condición de posibilidad reside en la no linealidad de las mencionadas transiciones escalar. A la estela de la reflexión de Willy Thayer, entenderemos que el recurso a las transiciones y efectos de escala que atraviesa paradigmáticamente un trabajo como el de Guzmán estaba ya en juego en las acciones del CADA, que se inscriben en la suspensión del tiempo lineal y progresivo moderno que ejecutó el golpe de 1973, que impuso el «desmayo de la representación» (Thayer, 2005, p.58). Para Thayer, el arte de la escena de avanzada en el que se inscriben las acciones de CADA emergió contiguo «a lo impresentable —el Golpe— que operó la suspensión (*epokhe*) de la representacionalidad y la soberanía estatal-nacional moderna en curso hasta 1973» (p.58). Como ha señalado Sergio Villalobos-Ruminott, al calce de ese señalamiento de Thayer, la dictadura impone «el hecho sencillo y terrible de que nos encontremos confrontados con un mundo inédito para cualquier sistema categorial moderno» (Villalobos-Ruminott, 2011-2012, p.568). Es precisamente en esa coyuntura inédita en la que proponemos llamar la atención sobre las acciones del CADA como un antecedente al explícito ejercicio de tránsito escalar sobre el que se constituye *Nostalgia de la luz*.

Como han señalado Jones *et al.* (2017), «la escala [...] importa en términos de representación: los marcos de escala son desplegados por diferentes actores como prácticas discursivas para localizar problemas, causas y soluciones [...] y para legitimar la exclusión de ciertos actores e ideas de los debates» (p.143). Por ello, lo que advertimos tanto en las acciones del CADA como en *Nostalgia de la luz* son modos de sortear el suspendido esquema categorial moderno, lineal y progresivo, mediante el ejercicio de la incalculable transición escalar y con él desplegar la posibilidad misma de una imaginación política que responda al referido «desmayo de la representación» que atraviesa tanto al Chile dictatorial como al postdictatorial.

### ***Nostalgia de la luz: la memoria como efecto escalar***

Las manivelas y engranajes de un viejo telescopio alemán comienzan a girar mientras su mecanismo chirría quejumbrosamente. Inmediatamente después, en el interior de una casa, aparecen el bordado de un mantel sobre la mesa de la cocina, un sofá polvoriento y una radio antigua sobre el alféizar de la ventana. A continuación, el horizonte infinito del desierto, las rocas solitarias, la arena azotada por el viento y la luz deslumbrante bañándolo todo. Con estas tomas da inicio el documental *Nostalgia de la luz*, un desconcertante intento por evocar en sus disonancias los ecos del pasado: el espacio maquínico de la ciencia y la astronomía, el espacio íntimo del hogar, y la vastedad inhumana de Atacama. Estos tres espacios son el escenario, a su vez, de tres tiempos disímiles: el estelar de los astros, el individual del ser humano y el geológico de la Tierra.

*Nostalgia de la luz* forma parte de una trilogía de documentales en la que Guzmán toma distintos elementos de la geografía de Chile que, a pesar de su vastedad insoslayable, parecen pasar inadvertidos en la vida cotidiana. *Nostalgia de la luz* se emplaza en el inabarcable desierto de Atacama, *El botón de nácar* (2015) recurre al mar insondable en las costas del Pacífico y *La cordillera de los sueños* (2019) explora la inmensa Cordillera de los Andes. Desde estos tres insospechados emplazamientos no humanos se hacen presente los horrores irrepresentables de la historia chilena reciente, la represión, la tortura y la desaparición durante la dictadura militar y las impertinentes demandas de búsqueda y memoria persistentes en la postdictadura. Esos tres trabajos recurren a un flujo narrativo y a un lenguaje oral y visual marcadamente poético y evocador que engrana con la majestuosidad y dignidad de los distintos planos tanto exteriores como domésticos, así como con el testimonio como recurso diegético crucial. Guzmán articula en esta trilogía lo que califica como los «pequeños átomos de drama» (Peña, 2010) propios del arte del documental, que implica «palabras sueltas flotando en el aire, y de esas palabras se crean frases, y esas frases crean capítulos» (Peña, 2010). En este sentido —y a pesar de la esquemática gradación escalar que Guzmán imagina con su símil gramatical, que conduciría inexorablemente de «palabras» a «frases» y «capítulos»—, esta trilogía evidencia más bien un imposible ejercicio de articulación de fragmentos inscritos en escalas disparejas, de elementos cuyas afinidades electivas son irreconciliables. De ahí que su efectividad se muestre no tanto en sus conexiones como en sus hiatos, que manifiestan singularmente «la mediación sobre la naturaleza del pasado, la memoria, los orígenes humanos y las futuras generaciones» (Blaine, 2013, p.127).

*Nostalgia de la luz* tiene como protagonista al desierto de Atacama, uno de los lugares más áridos del planeta donde se inscribe una diversidad insospechada de formas de existencia. Por una parte, el cielo despejado que puede apreciarse desde ahí, a tres mil metros de altura, convoca a astrónomos que provienen de todas partes del mundo en las instalaciones del radiotelescopio ALMA. Por otra parte, la sequedad y salinidad de la zona congrega a antropólogos y arqueólogos que estudian ruinas y momias que se encuentran ahí sepultadas, casi intactas. Una de las ruinas más famosas de Atacama son las de Chacabuco, un importante centro salitrero convertido muchos años después de su abandono en un campo de concentración durante la dictadura. Entre todos ellos, aparecen las mujeres de Calama, un grupo de madres, esposas, hermanas que buscan a sus desaparecidos en medio del desierto inabarcable. Mientras los astrónomos estudian la infinitud del espacio exterior, las mujeres de Calama escarban en las arenas del desierto: ambas búsquedas, sostiene el documental, son una forma de hurgar en el pasado. «[Lo que ellas hacen] es parecido a lo que hace un astrónomo, con una diferencia muy grande: que nosotros podemos dormir tranquilos después de cada noche de observación buscando en el pasado [...], pero [...] esas mujeres no

pueden dormir tranquilas después de buscar en los restos de un pasado que no encuentran», afirma Gaspar Galaz, el astrónomo entrevistado por Guzmán en el documental. Ésta es una de las combinatorias escalares que presenta *Nostalgia de la luz* a través de «vectores de memoria que disponen de diversas fuentes, recursos y materiales para tejer tramas de una memoria social en la que se entrecruzan el “yo” y el “nosotros”, el “nosotros” y el “ellos”, el “aquí” y el “allí”, el “presente” y el “pasado”, el “tiempo” y el “espacio”» (Zarini, 2017, p.90).

En contraste con la que quizás sea su producción más significativa, *La batalla de Chile* (1975-1979), un «hito del cine comprometido» (Epps, 2016, p.340) en la que se recuenta el ascenso al poder y los inicios de la puesta en marcha del proyecto socialista de Salvador Allende y el posterior golpe de Estado que los segó, esta trilogía parece haber abandonado las preocupaciones abiertamente políticas que animaron aquella obra. En una crítica a un trabajo de transición entre ésta y la trilogía a la que hacemos referencia, *Chile, la memoria obstinada* (1997), Thomas Miller Klubock (2003) señala que «La poderosa evocación de la tragedia personal y la pérdida de la película produce un sentido de la memoria que está restringido al individuo y definido por la nostalgia, en lugar de una forma de memoria colectiva comprometida con las cuestiones políticas actuales» (p.277). Klubock cita al propio Guzmán quien afirma que *La batalla de Chile* es «cinema verité», una experiencia social irreplicable, mientras que *Chile, la memoria obstinada* se trata de «una película más personal sobre el recordar» (p.277). Respecto a estas distinciones y aparentes distanciamientos entre sus obras más comprometidas socialmente y aquellas más personales, Guzmán ha señalado que «[h]ay que abandonar el lastre pedagógico y la falsa objetividad en favor de la subjetividad, la profundización en el terreno poético y la investigación de las relaciones ínfimas que se establecen en la vida» (Prieto, 2006).

Ese giro en el que se abandonaría la denuncia política implicada por un acercamiento más personal e intimista, ligado a la memoria en lugar de a la crítica histórica, quedaría capturado paradigmáticamente en *Nostalgia de la luz*, que «con sus grandiosos gestos metafísicos, panoramas cósmicos y paisajes sublimes, está saturada de emoción» (Epps, 2016, p.342). Sin embargo, nuestro argumento es que lo que crucialmente se pone en juego en *Nostalgia de la luz*, en ese aparente intimismo de la memoria que suplantaría al alegato político explícito y al señalamiento incriminatorio, es un crucial efecto escalar. Se trata de un efecto en el que se cifra la posibilidad misma de la imaginación y la acción políticas. Como ha señalado Nilo Couret (2017), el tránsito entre escalas es la condición misma de la posibilidad, del cambio y la imprevisibilidad: «El espectáculo de algo más allá del aquí y ahora no significa trascendencia, sino imaginar un orden de magnitud diferente o colocarse en una escala diferente» (p.77). El emplazamiento en escalas diferentes, el recordatorio de que es posible transitar entre tiempos

y espacios disímiles, no operaría en *Nostalgia de la luz* como una melancólica rendición ante el imperante individualismo neoliberal sino como el ciframiento de una forma de agencia política que se sitúa en una elusiva relación constitutiva tanto con la violenta censura y borramientos impuestos por la dictadura como con las demandas de utilitarismo escatológico de la militancia de izquierdas.

Couret ha realizado un detallado trabajo en el que interroga el papel de la escala —y, sobre todo, de los imprevisibles efectos que conlleva la transición escalar— en *Nostalgia de la luz*. Su preocupación se vuelca específicamente en el papel de la imagen: «Al articular cine, historia y astronomía, propongo un marco para pensar la imagen de manera diferente: menos una imagen que revela que una imagen que trama y menos una vista en la distancia que el resultado de conversiones escalares» (Couret, 2017, p.69). Es en ese entramado de imágenes donde Couret se centra para rastrear la nostalgia como una manifestación visual a través de los juegos de escala (p.70), y es en ese juego de escalas donde se hace posible la dislocación del tiempo presente y, con él, el ejercicio de la memoria y la nostalgia.

A diferencia del, por otra parte excelente, trabajo de Couret, a nosotros no nos interesa tanto enfatizar los aspectos de la sintaxis visual que operan en el documental para emplazar la emergencia de la nostalgia sino otro tipo de dislocación que el efecto escalar en *Nostalgia de la luz* manifiesta. Lo relevante, para nosotros, es interrogar los modos como el documental efectúa relaciones entre entidades inscritas en escalas muy diversas para elaborar una combinatoria del pasado que se conjuga en un presente continuo, compuesto por retazos disímiles de imágenes, experiencias y saberes que se traman entre lo individual y lo colectivo, lo humano y lo no humano, para experimentar con formas de mostrar lo inenarrable de la experiencia durante el periodo dictatorial. Los modos de inscribir ese pasado que carece de enunciación y sus múltiples reverberaciones presentes es, de hecho, la preocupación manifiesta de Guzmán en este documental:

La película tiene muchos ángulos diferentes: metafísico, místico o espiritual, astronómico, etnográfico y político. ¿Cómo explicar que los huesos humanos son iguales a ciertos asteroides? ¿Cómo explicar que el calcio que forma nuestro esqueleto es el mismo calcio que se encuentra en las estrellas? [...] ¿Cómo explicar que Chile es un centro astronómico del mundo, aun cuando el 60% de los asesinatos cometidos por la dictadura siguen sin resolverse? ¿Cómo es posible que los astrónomos chilenos observen estrellas que se encuentran a millones de años luz de distancia, mientras que los niños ni siquiera pueden leer en sus libros de texto sobre los hechos que ocurrieron hace apenas 30 años? [...] ¿Cómo demostrar que el trabajo de una mujer que hurga en la tierra con sus propias manos se parece al de un astrónomo? (Icarus Films, s/f)

Desde esta perspectiva, *Nostalgia de la luz* es una compleja intervención sobre las formas que puede tomar la memoria reciente en Chile. En una operación multiescalar, relaciona distintos tiempos y espacios para reimaginar los modos como se ha entendido la historia chilena, conectando lugares y momentos que parecen tan distantes como la explotación minera del siglo XIX con las secuelas de la dictadura militar en el siglo XXI, o el desierto de Atacama con el universo. Sin embargo, como hemos señalado, lo que se estaría poniendo en juego en esos efectos escalares sería un ejercicio de la imaginación política en tanto que produce y abraza la imprevisibilidad que marcan esas transiciones entre escalas, que no son un mero recurso específico del trabajo de Guzmán, sino que, como queremos argumentar seguidamente, puede ser advertido de modo incipiente en algunas iniciativas de arte activista posteriores al golpe de 1973. Creemos que, de un modo similar a como esto ocurre en *Nostalgia de la luz*, esos desplazamientos escalares estaban sorteando la previsión abstracta de la política militante en favor de la singular indeterminación de la agencia política, y hacían esto respondiendo al «desmayo de la representación» que se impuso con la dictadura.

### ***¡Ay, Sudamérica!* Transiciones escalares bajo el imperio de lo irrepresentable**

La dictadura de Pinochet no sólo controló férreamente sus políticas socio-económicas y reprimió cruelmente a la disidencia, sino que fue igualmente recelosa de las producciones culturales y sus formas de circulación. En este contexto de represión surgió el trabajo de diversos artistas que configuraron lo que se ha conocido como «la escena de avanzada»,<sup>4</sup> que trató de desarrollar sus prácticas desde un lenguaje innovador que parecía romper no sólo con la forma en la que el régimen administraba el arte y la cultura sino también con la tradición previa del arte militante de izquierdas. Entre otros, Eugenio Dittborn, Elías Adasme, Carlos Leppe, Marcela Serrano, Alfredo Jaar, Carlos Altamirano y Víctor Codocedo fueron algunos artistas que formaron parte de esta escena (Varas, 2007). Entre ellos destacó especialmente el Colectivo de Acciones de

<sup>4</sup> Acuñado por la crítica Nelly Richard, el nombre «escena de avanzada» quedaría canonizado a partir de la publicación de su libro *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, en 1986. Desde entonces, el uso del término «escena de avanzada» está claramente ligado a aquellas reflexiones y a sus posteriores replanteamientos inscritos en distintos debates. Para el crítico y curador Justo Pastor Mellado, «la noción de escena de avanzada remite a una marca registrada, para un conjunto de trabajos de escritura y de producción de obras, garantizados por la escritura de Nelly Richard» (citado en Varas, 2007, p.60). Algo similar sostiene el filósofo Willy Thayer, quien ha polemizado con Richard en distintos textos sobre las formas de narrar aquellas prácticas de arte experimental surgidas a la estela de la dictadura. Para Thayer (2005), «escena de avanzada» nombra «antes que nada, la producción textual de N. Richard sobre artes visuales en Chile desde finales de los setenta hasta 1983, aproximadamente. [...] [C]itarlo es citar la signatura de una serie de ensayos que, en su conjunto, constituyen el proceso de elaboración fluctuante de tal concepto, el cual circula hoy en día como moneda corriente, bajo la comprensión modernizadora y canonizante que operó *Márgenes e instituciones*» (p.53). Puede verse una revisión crítica de ese debate entre Richard y Thayer en Sergio Villalobos-Ruminott (2011-2012).

Arte, compuesto por Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Diamela Eltit, Raúl Zurita y Fernando Balcells. El trabajo del grupo, desplegado desde 1979 hasta 1985, se caracterizó por la constante vinculación del arte con la sociedad, por medio de lo que la crítica Nelly Richard (1994) ha descrito como la «tensión interproductiva de una combinación de registros entre lo cultural (el arte, la literatura), lo social (el cuerpo urbano como zona de intervención de la biografía colectiva) y lo político (su vinculación a las fuerzas de cambio movilizadas por referentes de izquierda)» (p.38).

El énfasis político del CADA obligaba a tomar decisiones sobre cómo producir y circular su trabajo ante la vigilancia del régimen dictatorial. Una de sus principales estrategias fue emplear un lenguaje plástico más elaborado y reflexivo, distinto al del arte inmediatamente anterior al golpe de Estado, durante y antes de la presidencia de Salvador Allende, cuando el Partido Comunista de Chile contaba, entre otras iniciativas artísticas, con las Brigadas Muralistas, que pintaban en los espacios públicos de Chile apelando al imaginario de izquierda de reivindicación social y solidaridad. Aunque el CADA reconocía estas brigadas (específicamente, las Brigadas Ramona Parra) como un antecedente para su práctica (Colectivo de Acciones de Arte, 1982, p.3), en realidad su trabajo se alejaba de consignas doctrinarias para explorar mensajes más crípticos que les permitiesen experimentar a plena vista de la dictadura. Luis Camnitzer (2008) relata de la siguiente forma esta compleja situación:

La dictadura resultó ser impredecible en cuanto a sus preferencias estéticas y no había una línea oficial que los artistas vieran como obligatoria. La tolerancia del régimen abarcaba todo lo que iba desde el gusto más trivial e ignorante de la jerarquía del ejército [...], al gusto cosmopolita y sofisticado de la oligarquía conservadora. Era una situación compleja en la cual los artistas no tenían que negociar una estética, sino un idioma que no fuera peligroso. La solución que encontraron fue emplear formatos de vanguardia que ya habían sido validados internacionalmente. [...] El trabajo era aceptable si el régimen creía que era suficientemente elitista como para ser inaccesible para las masas. Una de las recetas para el éxito fue evitar toda solución formal que hubiera sido empleada en el arte popular creado durante la época de Allende. El gran reto para los artistas era lograr y mantener un nivel de lectura «clandestina» dentro de este juego elaborado y complejo de reglas. (pp.115-116)

Esta decisión de optar por formas muy conceptuales y de difícil interpretación no sólo confundía al régimen sino también a los militantes radicales de izquierda, para quienes el CADA era no más que un grupo demasiado críptico y poco útil para la causa revolucionaria. Al mismo tiempo en que la izquierda ortodoxa «seguía alzando a la clase obrera como único portavoz de la Verdad

revolucionaria y a lo “nacional-popular” como símbolo antiimperialista de lo latinoamericano» (Richard, 1994, p.59), los miembros del CADA preferían arriesgarse a emplear representaciones más experimentales y por ello fueron percibidos como herméticos y poco comprometidos con la oposición al régimen. En ese sentido, en efecto incurrieron en cierta opacidad en sus mensajes, pero entendían a la vez que éstos no tenían por qué ser decodificados de un único modo, en un sentido totalizador, como lo pretendía no sólo el régimen sino también la izquierda más tradicional.

Según Richard (1994), esta estrategia no era exclusiva del CADA sino de la escena de avanzada en general, que «retorcía alfabetos para comunicar su sospecha hacia esas verdades re-absolutizadas por el dogma militante» (p.61) de la izquierda basada en conceptos heroicos trascendentes. De acuerdo con la crítica chilena, «las rupturas antilineales practicadas por la “nueva escena” sacudieron fuertemente la voluntariosa continuidad de símbolos mediante la cual la izquierda tradicional buscaba reenlazar políticamente el futuro a construir con el pasado destruido» (Richard, 1994, p.61). Estas «rupturas antilineales» fueron, desde nuestra perspectiva, la respuesta ante el «desmayo de la representación» de tal modo que el tránsito escalar no lineal permitía otras formas de relacionarse con los conflictos de un tiempo categorialmente interrumpido.

Una de las acciones del CADA que nos interesa analizar aquí, respecto a los movimientos escalares que producen desplazamientos en las formas como se experimenta el tiempo y el espacio, es *¡Ay, Sudamérica!* (1981), una acción muy compleja tanto en conceptualización como en ejecución, y de un impacto mayúsculo para su época. Tras ingeniárselas para conseguir el permiso del Estado, el colectivo sobrevoló la periferia de Santiago de Chile con seis avionetas para dejar caer desde el cielo cuatrocientos mil volantes que llevaban impreso un texto sobre la actividad artística como una práctica de liberación individual y colectiva, interpelando así a cada ciudadano para la transformación de la realidad por medio de la creatividad. El siguiente fragmento de ese texto ilustra claramente la intención:

Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista. [...] Decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido/la única exposición/la única obra de arte que vive. (véase Neustadt, 2001, p.150)

El montaje al que aluden los panfletos de la acción hace referencia a la propuesta de una escala distinta para habitar aquel presente irrepresentable atravesado, a su vez, por la violencia del pasado reciente, una escala que reclama el involucramiento directo de toda la sociedad para rearmar los fragmentos de la memoria que, negándose a desaparecer, atraviesan la cotidianidad chilena, a

la vista inadvertida del régimen.<sup>5</sup> Para Richard, ésta es una de las características fundamentales de las experimentaciones artísticas de la escena de avanzada. Se trató, según ella, de una capacidad para «desorganizar la sub-trama de las categorías y representaciones del poder simbólico» (Richard, 1994, p.60), es decir, de estrategias para reimaginar sus propias condiciones históricas en conexión con otros tiempos y otros espacios de disputa:

El pasado es un campo de citas atravesado tanto por la continuidad (las formas de suponer o imponer una idea de sucesión) como por las discontinuidades: por los cortes que interrumpen la dependencia de esa sucesión a una cronología predeterminada. Sólo hace falta que ciertos trances críticos desaten esa reformulación heterodoxa para que las memorias trabadas por la historia desaten sus nudos de temporalidades en discordia. (Richard, 1994, p.14)

Estos «trances críticos» a los que se refiere Richard son, para nosotros, las complejas operaciones de reestructuración epistemológica, ontológica y estética que lleva consigo todo efecto escalar. La acción del CADA en cuestión supuso este tránsito entre escalas en la medida en la que ponía en marcha una intervención desproporcionada que transitaba entre memorias íntimas e imaginarios colectivos. Se trataba de relaciones entre agentes disímiles en la articulación de un nuevo entramado que insistía en «su intraducibilidad a los reticulados operacionales que fijan las distintas racionalidades administrativas, científicas, institucionales o políticas» (Richard, 1989, p.30). En este sentido, para hacer visible esa condición impredecible del efecto escalar producido por el CADA, es especialmente interesante examinar no sólo los registros fotográficos de la acción misma, sino también de las reacciones que ésta produjo. El siguiente relato, tomado de una reseña periodística, documenta parte de las sensaciones despertadas por aquel extraño suceso:

<sup>5</sup> Esta prominencia del fragmento o de los restos de la memoria en la reelaboración del pasado parece no haber sido una característica sólo de los movimientos de resistencia frente a la dictadura, como el de la escena de avanzada, sino también una característica de cierto ámbito crítico y cultural de la postdictadura. Según Nelly Richard (2001), se trata de «la problematización de una tensión entre la *pérdida del saber* (de la confianza en el saber como fundamento seguro) y el *saber de la pérdida* (la reivindicación crítica del desecho, del resto, de la traza, que expresan un “después de” ya irreconocible con los anteriores modelos de finitud y totalización de la verdad y el sentido)» (p.104). De hecho, la propia noción de «postdictadura», en lugar de «transición a la democracia», jugó un rol fundamental en la revalorización del fragmento como elemento constitutivo de la memoria del traumático pasado chileno, especialmente a partir de la creación del proyecto «Postdictadura y transición a la democracia: identidades sociales, prácticas culturales, lenguajes estéticos», impulsado por Richard desde la Universidad ARCIS entre 1997 y 2000, donde se experimentaba con las posibilidades de narración entre disciplinas que permite el ejercicio de la crítica cultural, que en el caso de Chile, desde ese espacio desplegado por Richard, «reflexionaba sobre aquello que en la recuperada democracia aparecía como llaga, hendidura, desintegración y fractura, explorando en el trauma y el drama que el golpe había inscrito en las subjetividades» (López, 2016, p.93). Véase al respecto el volumen editado por Richard & Moreiras, *Pensar en/la postdictadura* (Editorial Cuarto Propio, 2001).



De pronto, alineadas, aparecieron las frágiles y silenciosas avionetas y, en vez de invadir el espacio acústico con frases publicitarias invitando a consumir algún nuevo producto o concurrir a algún *show*, en vez de lanzar vistosos avisos de alguna empresa o local comercial, comenzaron a lanzar torrentes de blancos papeles impresos en negro, que volaban, jugueteaban, hacían figuras, revoloteaban, deslumbrando con su resplandor plateado a la luz del sol. ¿Palomas de la paz? ¿Mensajes cifrados de «subversión artística»? ¿O alimento gratuito caído del cielo como una especie de «maná espiritual»? La interpretación quedó para el libre ejercicio de la sensibilidad y la inteligencia de cada cual. [...] Los niños presurosos corrían a averiguar cuál era el juego; algunos adultos asombrados recogían y leían los ejemplares que caían a sus pies. (Foxley, 1981, p.46)

Produciendo continuos desplazamientos que imposibilitaban ubicarla sólo en el espacio de lo artístico, de lo publicitario, de lo político o de lo militar, esta acción produjo un generalizado efecto de desconcierto durante todo su desarrollo, tanto por el misterioso contenido de aquellos papeles que llovían del cielo masivamente como por el impacto que su mensaje tuvo al tocar tierra. La acción no sólo se trataba de una «especie de poesía concreta en el cielo de Chile bajo dictadura» (Neustadt, 2001, p.34) sino que también funcionaba como reinscripción de la traumática memoria política reciente, conectando el espacio aéreo con el terrestre, al emplazar nuevamente con aquel vuelo sobre Santiago tanto el fatídico bombardeo al Palacio de la Moneda como las operaciones militares con las que la dictadura se deshacía de los cuerpos de los desaparecidos arrojándolos a la vastedad del desierto o al mar.

### **No+:** el cuerpo en escala

Una segunda acción del CADA que opera de modo crucial mediante el tránsito escalar en términos de un relato no lineal es *No+*, llevada a cabo entre finales de 1983 y comienzos de 1984 pero con repercusiones muy posteriores. El CADA comenzó pintando grafitis que decían «No+» de forma clandestina en paredes de distintas zonas de Santiago de Chile como un reclamo que manifestaba el hartazgo de diez años de dictadura militar. Sorpresivamente, la acción cambió de rumbo cuando las pintadas fueron apareciendo complementadas por las palabras que ciudadanos anónimos iban agregando: surgieron así enunciados como «No + dictadura», «No + muertes», «No + Perrochet», entre muchos otros. Aquel «No+» pintado originalmente por el CADA parecía propiciar que el enunciado «fuera leído como un signo inacabado, que el “+” funcionara aritméticamente en su función aditiva como un llamamiento a añadir algo» (Carvajal, 2013, p.93). Este carácter orgánico y espontáneo del desarrollo de la acción hace evidente las fluctuaciones y bifurcaciones imprevistas en las que opera todo intento de relato histórico, tal

como apunta de Landa respecto a los cruces de las espacio-temporalidades de entidades de escalas diversas. La acción conectaba estrategias de acción directa que provenían de un núcleo de experimentación artística específico con denuncias políticas que atravesaban a toda la sociedad. Al hacer esto, la acción invocaba lo marginado tanto del orden institucional de lo artístico (fuera el sancionado por la militancia de la izquierda ortodoxa o la inocuidad del arte aprobado por el régimen) como de las demandas políticas. En palabras de Richard (1989), se trató de «un arte de la disfuncionalidad encargado de manifestar esa explosiva persecución de un “fuera de marco”» (p.30), es decir, un arte que reimaginaba su tiempo interactuando con los sobrantes que el orden instituido había desechado: un arte que operaba con restos que reinscribía significativa pero diferencialmente la potencia de aquello que había sido opacado y acallado.

*No+* refuncionalizaba el espacio de lo incierto en un tiempo marcado por el control y la estricta regimentación. Allí donde el orden de lo enunciable era dictado por una única voz que ponía en suspenso la representación significativa de la oposición, *No+* aparece como «una combinatoria no lineal» de singularidades que desplazaba la acción entre escalas no previstas por los propios miembros del CADA. La imprevista y masiva socialización de esta acción no sólo evidencia la escala del conflicto que supuso la dictadura, sino que también hacía patente las posibilidades de experimentación de la imaginación colectiva ahora desbordando un relato teleológico. Estas posibilidades se manifestaron, además de en la forma en la que se complementaban los enunciados originales del *No+*, en la pronta aparición de otros dispositivos que replicaban la consigna y la traducían en otras formas de mediación: pancartas y carteles con motivos similares comenzaron a reproducirse con la misma rapidez con la que surgían y se organizaban nuevas respuestas ciudadanas ante el descontento generalizado que despertaba la dictadura. Desde esta perspectiva, el *No+* fue «una consigna invasiva, que a lo largo de los años se contagia de muro en muro, de pancarta en pancarta, dando forma a un rechazo que es capaz de contener la singularidad de múltiples deseos heterogéneos» (Carvajal, 2013, p.101).

Mientras que *¡Ay, Sudamérica!* requería de una cuidadosa organización de todos los componentes de la acción, *No+* se desplegó con una imprevisibilidad que permitió que la acción diese resultados insospechados, desde la complementación anónima de las pintadas, hasta la reelaboración del «No+» en distintos dispositivos de representación. La potencia de esa incalculabilidad probablemente se haya debido a que, en términos de complejidad, la acción era mucho más simple de asimilar que otras, así que «logró no sólo romper con el hermetismo característico de las manifestaciones anteriores, sino [...] también interpelar a la resistencia ciudadana» (Katunaric, 2008, p.305). De hecho, la acción cobró tanta potencia al ser reapropiada por la sociedad civil que, algunos años después, se interpretó

como un factor clave para la salida de Pinochet tras la victoria de la opción del «No» en el plebiscito de 1988, que condujo a la convocatoria de elecciones libres un año después.

Otras acciones desplegadas dentro de la escena de avanzada, pero ya no desde el CADA, parecieran haber producido también experimentos sobre cómo situarse en un momento de bloqueo de la representación a partir de ejercicios que podemos interpretar como movimientos escalares. Tal es el caso de la obra *Una milla de cruces sobre el pavimento*, de Lotty Rosenfeld, que tuvo lugar originalmente en una carretera a las afueras de Santiago de Chile en 1979 pero que se repetiría años más tarde en otras locaciones. La acción consistía en la intervención de las líneas discontinuas de tránsito de aquella carretera transformándolas con la adición de vendas blancas transversales en signos «+», un gesto que proponía una suma abierta a diversos sentidos, «creando así plurales de significación» (Sepúlveda, 2008, p.76). La acción abría la posibilidad de nuevas formas de recorrer y habitar el espacio contradiciendo las direcciones impuestas por el tránsito y liberando a los cuerpos que eran inscritos ahí de forma sumisa a través del lenguaje coercitivo no sólo de las señales de tránsito sino de todo el entramado simbólico de un país bajo un régimen militar. Este trabajo de Rosenfeld, «una subversiva economía política de los signos» (Richard, 2015, p.52), pareciera producir una serie de desplazamientos de escala que conectan su cuerpo como individuo con el espacio urbano y el paisaje de Chile. En un gesto de efectos escalares similares, el artista Elías Adasme desarrolló una serie de performances en la que su cuerpo y el territorio chileno parecían fundirse constantemente al punto de ser indistinguibles. *A Chile* (1979-1980) es el título de la acción en la que Adasme cuelga su cuerpo bocabajo junto a mapas de Chile dispuestos en el espacio público, tachando el nombre del país sobre el mapa y reescribiéndolo sobre su pecho, y copiando la larga cartografía chilena sobre su cuerpo desnudo. La inscripción del territorio del país en el cuerpo del artista opera como un entrecruzamiento de dos entidades de escalas distintas que, sin embargo, quedan conjugadas en un mismo gesto a partir de esta «cartografía encarnada» (Solís Bautista, 2015).

Como ha señalado Herod (2011), la escala es un concepto que, más allá de sus implicaciones materiales, puede funcionar como metáfora sobre las distintas formas de representar (e intervenir en) la organización de relaciones que entretejen la experiencia: «la importancia de las diferentes representaciones escalares [...] no es necesariamente que reflejan alguna realidad material subyacente, sino que, más bien, proporcionan un punto de entrada para interactuar con el mundo material» (p.46). En ese sentido, nuestro señalamiento apunta a que, en el «desmayo de la representación» provocado por la dictadura y la postdictadura, los desplazamientos escalares operaron no sólo en las acciones como las de Lotty Rosenfeld y Elías Adasme sino en las del CADA, o en un documental como *Nostalgia de la luz*.

Ahí los desplazamientos escalares efectúan un doble juego sobre la imaginación política y la agencia artística en tanto que operan como aperturas incalculables en un ejercicio no lineal sobre la historia o la militancia política. Queremos cerrar esta reflexión atendiendo a cómo estos desplazamientos escalares pueden advertirse también en las recientes protestas en Chile que condujeron a la realización de un plebiscito en 2020 que avaló poner en marcha un proceso constituyente y la redacción de una nueva constitución.

### **Conclusión: «No son 30 pesos, son 30 años»**

A mediados de octubre de 2019, una serie de protestas comenzó a desplegarse a lo largo de Santiago de Chile (y, poco a poco, en el resto del país) a raíz del aumento de las tarifas del sistema de transporte público de la capital. Las protestas escalaron rápidamente y se convirtieron en masivas revueltas violentamente reprimidas por las fuerzas de control público chilenas. En medio de las movilizaciones, se popularizó una consigna que cobró distintas formas replicándose a través de carteles, pancartas, panfletos y playeras: «No son 30 pesos, son 30 años» (Abufom, 2019). La frase aludía claramente a la genealogía del malestar respecto al legado neoliberal de la dictadura, que ha atravesado a Chile desde la salida del dictador Pinochet del poder en 1990. Ya ha sido reseñado cómo la suspensión de la representación liberal moderna efectuada por el golpe de Estado no se limitó a los años más atroces de la dictadura sino que ha tenido ecos que la inscriben en la escala de otros conflictos más allá de la violencia directa y la represión (Bravo Vargas, 2012; Jerez Leiva, 2019).<sup>6</sup> A propósito, Alondra Carrillo, vocera de la

<sup>6</sup>Viviana Bravo Vargas (2012), al revisar este asunto, cita a Camila Vallejo, presidenta de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile en 2011: «Tuvieron más de treinta años para comprobar que este sistema no funciona» (p.87).

Coordinadora Feminista 8M entre 2018 y 2020, señala que la revuelta iniciada el 18 de octubre de 2019 estaba ligada a un arco de conflictos mucho más amplio (Klastos, 2020).

Para Carrillo, esos conflictos tramaban las «condiciones políticas [...] que han organizado la gobernabilidad política en Chile». Según su recuento, las movilizaciones estudiantiles recientes son un ejemplo claro de esas relaciones: el Mochilazo, en 2001, la Revolución Pingüina, en 2006, y finalmente, el invierno estudiantil, en 2011, en las que las demandas estudiantiles «alcanzaron un nivel de generalidad en la impugnación que empezaba a mostrar un despunte de una crítica general al orden de las cosas» (Klastos, 2020). Las del 2011 fueron revueltas que lograron conjugar demandas que desbordaban el terreno de la educación para asociarse con otras preocupaciones que se vinculaban con sectores como el medioambiental o el empresarial (Sotomayor López, 2019). Aunque la consigna que caracterizó a aquel movimiento del 2011 fue «No más lucro con la educación», poco a poco ésta se transformó en «No más lucro», en general, es decir, «no más la vida como un negocio» (Klastos, 2020). Para Molly Moog (2013), este tipo

de consignas tienen una genealogía en común con aquel «No+» del CADA, y asegura que «en Chile, donde aún se enfrenta el legado del régimen de Pinochet, las acciones artísticas de CADA presentan un medio continuo para comprender y comprometerse con el pasado dictatorial del país» (p.20). Reflexionando sobre la frase «no son 30 pesos, son 30 años», Carrillo hace evidente este vínculo entre las protestas más recientes con el pasado dictatorial:

Efectivamente, de los pesos a los años hay un tránsito muy grande. Todos sabemos, más o menos, lo que es un peso, pero parece que no sabemos en sí lo que es un año. [...] Cuando decíamos «No son 30 pesos, son 30 años», también decíamos luego: «No son 30 años, son 47», de la memoria de la dictadura, o «son 500 años», de la memoria de la violencia colonial, porque la revuelta reciente da cuenta de un arco de conflictos mucho más largo. (Klastos, 2020)

Lo que se hace evidente aquí es una transición escalar que, como hemos argumentado, se comenzó a fraguar en plena dictadura, haciéndose manifiesta en las acciones del CADA y otras afines, y se ha convertido en imprescindible en un ejercicio en la postdictadura como el que elabora Patricio Guzmán en la trilogía de la que forma parte *Nostalgia de la luz*. Para Paul C. Adams (1996), desde el entrecruzamiento entre la geografía humana y los estudios sociales de las formas de comunicación y representación política, las protestas son una forma de *política escalar* que suponen la articulación de distintos actores humanos y no humanos a través de quiebres espacio-temporales que permiten intervenir críticamente en el presente. Esto es, precisamente, lo que creemos que se evidencia en los casos del CADA y *Nostalgia de la luz* y se manifiesta en las protestas recientes.

Así, una consigna como “No son 30 pesos, son 30 años”, donde la crisis de la calculabilidad monetaria (los 30 pesos) se engarza con el tiempo fragmentado y convulso del traumático pasado chileno (los 30 años), pone en marcha un ciframiento escalar similar. Además de las luchas estudiantiles, Carrillo sostiene que puede reconocerse el eco de otros conflictos en el más reciente estallido social chileno: por una parte, la apremiante situación de extractivismo denunciada por las luchas socioambientales y, por otra, las lacerantes violencias de género que atraviesan a la sociedad chilena y que han sido confrontadas durante décadas por «la potencia feminista» (Klastos, 2020). Éstas y muchas otras formas de descontento son las que autores como Mauricio Morales Quiroga (2020) han estudiado como una «crisis de representación» sostenida, a su vez, en una crisis de la participación en procesos electorales, una crisis de la confianza en instituciones del orden social y orden público, y una crisis de la probidad pública y privada desatada por escándalos de corrupción. Se trata, en general, de una «crisis estructural entre política y sociedad» (Garretón Merino, 2016, p.83) que traza

una genealogía de conflictos que hunde sus raíces en la dictadura: tal como señala Bravo Vargas (2012), la vuelta al poder de la derecha, con Sebastián Piñera en 2011, «vendría —sin sospecharlo— a enfrentar demandas históricas» (p.86).

Lo que parece haber estado en juego en esta crisis y suspensión de la representatividad política liberal desde 1973 es, entre otras cosas, como ha subrayado Villalobos-Ruminott (2011-2012), cómo escribir *esta historia* y no sólo la del arte:

De manera bastante precisa, lo que está en discusión aquí es cómo se debe escribir la historia del arte en Chile, qué papel le debe ser asignado a las prácticas asociadas a la neovanguardia y cómo debemos pensar nuestra relación actual con la *Avanzada*, con sus promesas y fracasos, con las lecturas que hay y con *todas las que faltan*, no para abastecer una exótica política cultural, sino para *des-obrar* lecturas canónicas que conspiran con la indiferenciación y el olvido. Se trata entonces, de un problema relativo a cómo escribir *esta* historia particular. (p.570)

Lo que parece resultar innegable a estas alturas es que si Chile fue el violento laboratorio del neoliberalismo tras el golpe y, con él, de la crisis de la representación liberal y moderna lineal que había dado forma a su imaginario tanto político como de activismo artístico, hacerse cargo ahora de *escribir esa historia* no puede hacerse eludiendo los ejercicios escalares —y, con ello, imprevisibles— que han operado desde entonces tanto en la imaginación política como en la agencia política del arte.

## Referencias

Abufom, P. (2019, 21 de octubre). It's Not About 30 Pesos, It's About 30 Years. *Jacobin*. <https://www.jacobinmag.com/2019/10/chile-protests-piñera-repression>

Adams, P. C. (1996). Protest and the scale politics of telecommunications. *Political Geography*, 15(5), 419-441. [http://www.casa.ucl.ac.uk/cyberspace/adams\\_protest\\_andthe\\_scale.pdf](http://www.casa.ucl.ac.uk/cyberspace/adams_protest_andthe_scale.pdf)

Blaine, P. (2013). Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán. *Latin American Perspectives*, 40(1), 114-130, <https://doi.org/10.1177/0094582X12460486>

Bravo Vargas, V. (2012). Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile, 1973-1989. *Política y Cultura*, 37, 85-112. <http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n37/n37a5.pdf>

Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires: Centro Cultural de España.

- Carvajal, F. (2013). Arte, política, representación. El caso del NO+ del Colectivo de Acciones de Arte en el Chile dictatorial. *Revista Estampa*, 11(2), 90-103. [https://issuu.com/estampa11/docs/estampa11.\\_\\_2/7](https://issuu.com/estampa11/docs/estampa11.__2/7)
- Clark, T. (2019). Escala. Perturbaciones escalares. *Revista de filosofía. Universidad Iberoamericana*, 146, 18-43, <https://doi.org/10.48102/rdf.v51i146.3>
- Colectivo de Acciones de Arte. (1982). Unaponeciadel C.A.D.A. *Diario Ruptura: Documento de Arte*. S.d.e. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/732133#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>
- Couldry, N. & McCarthy, A. (Eds.). (2004). *MediaSpace. Place, Scale and Culture in a Media Age*. London: Routledge.
- Couret, N. (2017). Scale as Nostalgic Form: Patricio Guzmán's *Nostalgia for the Light* (2011). *Discourse*, 39(1), 67-91, <https://doi.org/10.13110/discourse.39.1.0067>
- Cox, K. R. (Ed.). (1997). *Spaces of Globalization. Reasserting the Power of the Local*. New York: The Guilford Press.
- de Landa, M. (2012). *Mil años de historia no lineal. Una deconstrucción de la noción occidental del progreso y de la temporalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Epps, B. S. (2016). La insoportable levedad de los huesos: memoria, emoción y pedagogía en Chile, la memoria obstinada y *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán. *Cuadernos de literatura*, 20(39), 338-355, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.ilhm>
- Foxley, A. M. (1981, 22 al 28 de julio). Un maná «artístico», *Revista Hoy*, pp. 45-46. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-72761.html>
- Garretón Merino, M. A. (2016). La crisis de la sociedad chilena, nueva Constitución y proceso constituyente. *Revista Anales*, 10, 77-92, <https://doi.org/10.5354/0717-8883.2016.43143>
- Hardt, M. & Negri, T. (2000). *Imperio*. Cambridge: Harvard University Press.
- Herod, A. (2011). *Scale*. London: Routledge.
- Herod, A. & Wright, M. W. (Eds.). (2002). *Geographies of Power. Placing Scale*. Malden, MA.: Blackwell Publishers.
- Icarus Films (s/f). An Interview with Patricio Guzmán, by Frederick Wiseman. *Nostalgia de la luz*. Press Kit. [http://misc.icarusfilms.com/press/pdfs/nost\\_pk.pdf](http://misc.icarusfilms.com/press/pdfs/nost_pk.pdf)
- Jerez Leiva, D. (2019). «No son 30 pesos. Son 30 años»: raíces históricas del descontento en Chile. *Vorágine. Revista Interdisciplinaria de Humanidades y Ciencias Sociales*, 1(2), 46-53. <https://www.revistavoragine.com/no-son-30-pesos-son-30-a%C3%B1os>
- Jones, J. P., Leitner, H., Marston, S. & Sheppard, E. (2017). Neil Smith's Scale. *Antipode*, 49(S1), 138-152, <https://doi.org/10.1111/anti.12254>

Katunarić, C. (2008). CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura. *Pandora: revue d'études hispaniques*, 8, 297-307. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2926034>

Klastos. (2020, 17 de septiembre). Escalas de la potencia feminista, una conversación con Alondra Carrillo. *LadoB*. <https://www.ladobe.com.mx/2020/09/escalas-de-la-potencia-feminista-una-conversacion-con-alondra-carrillo/>

Klubock, T. M. (2003). History and Memory in Neoliberal Chile: Patricio Guzmán's *Obstinate Memory* and *The Battle of Chile*. *Radical History Review*, 85, 272—81. <https://fadingtheaesthetic.files.wordpress.com/2013/09/history-memory-battle-of-chile.pdf>

Laclau, E. & Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.

López, P. (2016). Mutaciones y contagios: La crítica cultural en Chile. *Intervenciones en estudios culturales*, 2(3), 89-97. <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/53/5317005/html/index.html>

MacKinnon, D. (2010). Reconstructing scale: Towards a new scalar politics. *Progress in Human Geography*, 35(1), 21-36, <https://doi.org/10.1177/0309132510367841>

Marceau, D. J. (1999). The Scale Issue in the Social and Natural Sciences. *Canadian Journal of Remote Sensing*, 25(4), 347-356, <https://doi.org/10.1080/07038992.1999.10874734>

Marston, S. (2000). The social construction of scale. *Progress in Human Geography*, 24(2), 291-242. <http://www.u.arizona.edu/~compitel/marston.pdf>

McCarthy, A. (2006). From the Ordinary to the Concrete: Cultural Studies and the Politics of Scale. En White, M. & Schwoch, J. (Eds.), *Questions of Method in Cultural Studies* (pp. 21-53). Malden, Ma.: Blackwell Publishing.

Moog, M. (2013). CADA: A Revolutionary Practice. *ICAA Documents Project Working Papers*, 1, 14-22. <https://icaa.mfah.org/s/en/page/icaa-working-papers-number-3#c=&m=&s=&cv=&xywh=-316%2C-23%2C2466%2C1377>

Morales Quiroga, M. (2020). Estallido social en Chile 2019: participación, representación, confianza institucional y escándalos públicos. *Análisis Político*, 98, 3-25, <https://doi.org/10.15446/anpol.v33n98.89407>

Moreiras, A. (1993). Postdictadura y reforma del pensamiento. *Revista de crítica cultural*, 7, 26-35. [http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2020/08/critica\\_cultural\\_07.pdf](http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2020/08/critica_cultural_07.pdf)

Moreiras, A. (2016). *Marranismo e inscripción, o el abandono de la conciencia desdichada*. Madrid: Escolar y Mayo Editores.

Neustadt, R. (2001). *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.



Peña, C. (2010, 30 de septiembre). Interview with Patricio Guzmán director of “Nostalgia de la Luz” (Nostalgia for the Light). *Digital Journal*. <http://www.digitaljournal.com/blog/9041>

Prieto, C. (2006). A vueltas con la memoria. Entrevista con Patricio Guzmán. *Minerva*, 3. <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=89>

Richard, N. (2015). *Poéticas de la disidencia. Paz Errázuriz - Lotty Rosenfeld*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Richard, N. (2001). Las marcas del destroz y su reconfiguración en plural. En Richard, N. & Moreiras, A. (Eds.), *Pensar en/la postdictadura* (pp.103-108). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Richard, N. (1989). *La estratificación de los márgenes; sobre arte, cultura y políticos*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.

Sepúlveda, M. (2008). Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario. *Acta Literaria*, 37, 67-80. [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0717-68482008000200006&lng=pt&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0717-68482008000200006&lng=pt&nrm=iso)

Smith, N. (2008). *Uneven Development. Nature, Capital, and the Production of Space*. Georgia: The University of Georgia Press.

Smith, N. (2004). Scale Bending and the Fate of the National. En Sheppard, E. & McMaster, R. B. (Eds.). *Scale and Geographic Inquiry. Nature, Society, and Method* (pp.192-212). New Jersey: Wiley-Blackwell.

Smith, N. (1996). Spaces of Vulnerability: The space of flows and the politics of scale. *Critique of Anthropology*, 16(1), 63-77, <https://doi.org/10.1177/0308275X9601600107>

Smith, N. (1995). Remaking Scale: Competition and Cooperation in Prenational and Postnational Europe. En Eskelinen, H. & Snickars, F. (Eds.). *Competitive European Peripheries* (pp.59-74). Berlin-Heidelberg: Springer.

Smith, N. (1992). Geography, Difference and the Politics of Scale. En Doherty, J., Graham, E. & Malek, M. (Eds.). *Postmodernism and the Social Sciences* (pp.57-79). London: Palgrave Macmillan.

Solís Bautista, A. I. (2015). *A Chile y la cartografía volteada/encarnada*. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 8, 23-37. <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/4526/6754>

Sotomayor López, F. I. (2019). Malestar, acción colectiva y movimientos sociales en Chile (2001-2017). *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 80, 44-60. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/4959/495960725003/html/index.html>

Swyngedouw, E. (2000). Authoritarian governance, power, and the politics of rescaling. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18, 63-76, <https://doi.org/10.1068/d9s>

Tavel Clarke, M. & Wittenberg, D. (Eds.). (2017). *Scale in Literature and Culture*. London: Palgrave Macmillan.

Thayer, W. (2005). Crítica, nihilismo e interrupción. El porvenir de la *Avanzada* después de *Márgenes e instituciones*. En Oyarzún, P., Richard, N. & Zaldívar, C. (Eds.), *Arte y política* (pp. 47-62). Santiago de Chile: Universidad ARCIS.

Varas, P. (2007). De la vanguardia artística chilena a la circulación de la *Escena de Avanzada*. *ICAA Documents Project Working Papers*, 1, 54-61. <https://icaa.mfah.org/s/en/page/icaa-working-papers-number-1#c=&m=&s=&cv=&xywh=-234%2C0%2C2219%2C1240>

Villalobos-Ruminott, S. (2011-2012). Modernismo y desistencia. Formas de leer la neovanguardia. *Archivos de Filosofía*, 6-7, 553-588. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4370761>

Whaley, L. (2018). Geographies of the Self: Space, Place, and Scale Revisited. *Human Arenas*, 1, 21-36, <https://doi.org/10.1007/s42087-018-0006-x>

Zarini, M. A. (2017). Constelaciones de la memoria: sobre Nostalgia de la Luz [2010] y El Botón de Nácar [2015] de Patricio Guzmán. *Tempo & Argumento*, 9(21), 74-93, <https://doi.org/10.5965/2175180309212017074>