



César Zamorano Díaz

Conicyt-Universidad de Santiago de Chile
cesar.zamorano@usach.cl

Revista *Manuscritos*: nuevas formas de resistencia durante la Dictadura chilena*

***Manuscritos* Journal: New forms of Resistance During the Chilean Dictatorship**

Resumen

Este trabajo se propone comprender las coordenadas políticas y culturales en las que se inscribe la aparición del único número de la revista *Manuscritos* (1975). Articulada en un espacio asediado por la represión militar, *Manuscritos* canaliza formas de producción artística en conjunto con una escritura que la resignifica. De este modo, la novedad de su construcción escrito-visual se enmarca al interior de una tradición por medio de una filiación con un pasado, funcionando como dispositivo actualizado de resistencia, al recodificar el espacio y el tiempo, lo que en el contexto de tabula rasa dictatorial se tornan inquietantes y subversivos.

Palabras claves

Revista Manuscritos, Quebrantahuesos, Ronald Kay, Dictadura chilena.

Abstract

This work proposes to understand the political and cultural coordinates in which the appearance of the only number of the journal *Manuscritos* inscribes. Articulated in a space beleaguered by the military repression, *Manuscritos* channels forms of artistic production along with a writing that resignifies it. Thereby, the novelty of its written-visual construction is framed in the interior of a tradition through an affiliation with a past, working as an updated device of resistance, by recoding the space and time, which in the context of dictatorial (tabula rasa) are taken as unsettling and subversive.

* Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt de iniciación en investigación N° 11170554.

Keywords*Manuscritos Journal, Quebrantahuesos, Ronal Kay, Chilean Dictatorship.*

“Como es la música así es el ser. ¡Ay del pueblo que no tiene música, porque es que no tiene ser/ ¡Ay de los músicos que no tienen pueblo! ¡Ay del pueblo que no tiene músicos! ¡Ay de los que tienen oídos y no oyen! ¡Ay de los que están tan llenos de sí mismos que no escuchan... el silencio!” (Fidel Sepúlveda, Editorial revista *Aisthesis*, 1974)

“La época del límite nos abandona juntos sobre el límite, pues de lo contrario no sería una «época», ni un «límite», y «nosotros» no estaríamos allí. Queda este resto de comunidad (suponiendo que haya habido otra cosa antes o en algún otro lugar): que somos en común en o ante el desligamiento del sentido común. Al menos, estamos los unos con los otros, o estamos juntos”. (Jean-Luc Nancy)

La irrupción totalitaria del Golpe (1973) fue tenaz en resignificar la historia y aquellos supuestos culturales de participación que se establecieron aceleradamente durante la Unidad Popular. El resultado fue capaz de provocar un corte certero, casi definitivo, en el registro nacional del mayor intento por desmontar una tradición de segregación económica y marginación cultural. La arremetida del golpe con toda su violencia convirtió los espacios públicos, centros de reunión, plazas, parques y estadios en lugares de vigilancia permanente. El país se convirtió en ese gran campo de concentración que desgarró la experiencia colectiva, desmembró el cuerpo social para dejar solo la nuda vida, al ser humano despojado de todo.

De este modo, la dictadura concentrada primeramente en el despojo no solo destruyó la materialidad del cuerpo, sino también los afectos y experiencias identitarias que lo conformaron. Había que desmontar esa “nueva conciencia” que se había estado expandiendo en Chile. Por ello que arrasó con todas las prácticas político-culturales ampliamente desarrolladas durante la Unidad Popular. Esa

cultura que circulaba por la ciudad, en los millones de libros distribuidos gratuitamente o a muy bajos precios por la editorial estatal Quimantú¹ en escuelas, barrios populares y sindicatos obreros se convirtió de golpe en silencio y prohibición, siendo la quema de los libros una de sus manifestaciones más gráficas.² Había que intervenir sin duda las universidades, centros de reflexión y crítica que recién estaba viviendo la renovación producto de la reforma universitaria que había comenzado en 1967. Para controlar las instituciones universitarias, la Junta designo a militares como rectores y cientos de profesores fueron detenidos, torturados, asesinados, exonerados o exiliados. La intervención de los medios masivos de comunicación fue contundente: ningún medio escrito, radio o canal de televisión que había tenido alguna cercanía con la Unidad Popular pudo seguir funcionando. Había que arrancar ese “cáncer marxista” que corroía las entrañas de Chile.³

Sin embargo, la violencia y represión no eran suficientes para sostener su preservación en el tiempo, sino que tuvo que validarse o al menos, crear una convicción de su inevitabilidad. Se suceden rápidamente las metáforas de la

¹ La Editorial Quimantú fue un proyecto gubernamental que significó la producción editorial de artistas, literatos y teóricos nacionales y extranjeros, así como su distribución de modo gratuito para fortalecer la conciencia crítica de las masas populares destinadas hasta entonces a la pobreza y a la ignorancia. Quimantú nace en 1971, cuando la UP “socializa” la editorial Zigzag que ya estaba en la quiebra financiera. El impacto de esta tremenda empresa editorial se puede dimensionar a partir de su producción y distribución, por ejemplo, “la colección *Minilibros* lanza ediciones de literatura universal o chilena de 80.000 a 120.000 ejemplares semanales; otra del mismo género, quincenal, bajo el nombre de *Quimantú para todos*, tiene tiradas de 30.000 a 50.000 ejemplares; las colecciones *Camino Abierto* y *Clásicos del Pensamiento Social*, de ensayos e investigaciones, tiran de 7.000 a 20.000 ejemplares, y una para niños *Cuncuna*, de 20.000 a 40.000, entre otros ejemplos” (Arrate and Rojas 37).

² La Universidad Diego Portales, como parte de la conmemoración de los 40 años del golpe militar, presentó la exposición “Libros quemados, escondidos, recuperados a 40 años del Golpe”. En su presentación se afirma que “Muchos libros, por temor o represión, fueron quemados, escondidos o enterrados en miles de hogares e instituciones chilenas, configurando un espectro de autores, títulos y temáticas silenciadas, imposible ya de precisar y cuantificar. Se quemaron o destruyeron millones de libros, desde fábulas a literatura universal, pasando por escritores latinoamericanos o sencillamente publicaciones educativas, culturales, filosóficas o políticas. Es nuestro deber hacer este ejercicio de memoria y recuperación a partir de una exposición que se abre como campo de investigación de nuestra historia”.

³ El mismo 11 de septiembre de 1973, el General Gustavo Leigh, Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea, junto a los demás integrantes de la Junta Militar, establece la noción de guerra interna con estas palabras: “Tenemos la certeza, la seguridad de que la mayoría del pueblo chileno está contra el marxismo, está dispuesto a extirpar el cáncer marxista hasta las últimas consecuencias” P. Guzmán

enfermedad que aquejaba a Chile y, por tanto, se hacía imprescindible una política de sanidad y de limpieza ideológica. Proyecto que contó con la alianza de la fuerza militar, la derecha oligárquica local y la potencia intervencionista norteamericana que, en la dinámica de la Guerra Fría junto con la Unión Soviética, se disputaban el dominio mundial. Esta dicotomía limpieza/enfermedad incluyó una serie de replanteamientos simbólicos que se superpusieron a los diseñados hasta la Unidad Popular. Por ejemplo, ese acto violento del 11 de septiembre fue acompañado por marchas militares transmitidas por las radios y dibujos animados en la televisión, para volver a Chile a ese estado de dependencia infantil, de sus miedos sostenidos por ese padre-poder. La ciudad requería al mismo tiempo el mismo proceso de depuración y las casas, calles y lugares públicos debían limpiarse, eliminar todos los trazos de un pasado. Lo mismo ocurrió con los cuerpos que fueron silenciados, quebrados y transformados para funcionar en esta nueva estructura nacional de orden y seguridad.⁴ Dentro de esta política de destitución ideológica, la imagen más potente fue durante mucho tiempo la casa de gobierno bombardeada, ardiendo y destruida, para luego mantener sus ruinas por más de 10 años sin tocarla. Funcionó significativamente como un recordatorio permanente en la memoria colectiva el precio que se ha de pagar por intentar alterar el orden capitalista y hegemónico de dominación.

La intención clara de la dictadura fue la fundación de un nuevo Chile. Esto significó no solo deslegitimar el proyecto de la Unidad Popular, sino también considerarla como parte de un proceso más complejo y extendido en el tiempo de decadencia moral y social en Chile. Esto plantearía la necesidad de refundar al país y no simplemente restablecer las condiciones previas al gobierno de Allende. Jaime Guzmán, fundador del partido conservador UDI (Unión Demócrata Independiente)

⁴ Una nota del diario oficialista *El Mercurio*, relataba: “Estudiantes y jóvenes trabajadores han acudido como de común acuerdo a cortar sus cabelleras demasiado frondosas en Magallanes. Una nueva ‘onda’ se impone rápidamente entre la juventud: el pelo corto y bien aseado. Las peluquerías locales deben enfrentar para atender a quienes quieren ser primeros en exteriorizar, en sus propias personas, el espíritu viril y renovador que recorre la República” (El Mercurio 1973, 25. Citado por Errázuriz, 145). Uno de los estudios más notables sobre el golpe cultural de la Dictadura chilena es el libro *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte* de Luis E. Cárcamo-Huechante.

y gestor de la Constitución de 1981, refuerza este punto en 1979 al asignar a la Junta Militar la legitimidad para llevar a cabo este proceso de construcción de un país otro que el que había: “Yo concuerdo con el Gobierno en que lo sucedido implicaba la crisis total de un sistema y que por lo tanto hay que avanzar hacia la creación de una nueva democracia, y no retroceder al restablecimiento de lo que había” (J. Guzmán 11).

Las políticas de represión y control, mediante la intervención en los cuerpos por medio de la tortura, el asesinato, el exilio y el miedo produjeron lo que en términos globales la dictadura intentaba cumplir. Esto es: cuando en las sesiones de tortura, el torturado ya no era capaz de resistir y delataba a sus compañeros, se decía que lo habían “quebrado”. Es decir, desarticular el sistema de significaciones que determinaban su identidad. “Quebrar”, entonces, formaba parte de la práctica revolucionaria de la dictadura que, al desbaratar a los sujetos de su historia, al resquebrajar su memoria solo para vaciarla, se hacían disponibles para ser “llenados”, resignificando su existencia sobre las fisuras de esa trizadura. Es lo que manifiesta Hernán Valdés en *Tejas Verdes*, en el relato por su paso por los campos de concentración durante más de un mes, en un primer registro narrativo⁵ de esa experiencia límite del dolor y el desamparo. Valdés, miembro destacado del grupo *Cormorán* y también del *CEREN*, activo impulsor de políticas culturales durante la UP, registra sus impresiones, manifestando el ambiente de desencanto y derrota que se esparció rápidamente por el país:

El golpe ha deshecho toda clase de relaciones, y los residuos flotantes de esta catástrofe nos hemos encontrado para constituir otras, insólitas, precarias. Pero a veces también obsesivas, absorbentes, como un modo de compensar íntimamente formas de expresión y acción sociales hoy destruidas. (H. Valdés 12)

⁵ *Tejas Verdes* fue publicado en 1974 en España pese a la simpatía de Franco por la dictadura chilena, gracias a un acuerdo no cumplido por Chile de comprar camiones a España y no a Estados Unidos como fue finalmente. A raíz de esto, el gobierno de Franco decidió “liberar” el libro que llevaba varios meses secuestrado en el Ministerio de Información y Turismo español.

El Golpe obligó a olvidar todas las bases sociales y proyectos políticos desplegados y acumulados por años de luchas sociales y reflexiones teórico-políticas que desembocaron en la Unidad Popular. En este sentido el golpe fue certero y la desmemoria fue adquiriendo protagonismo durante la transición que, en la figura paradójica del memorial, hacía perder la continuidad de la historia para convertirla en recuerdo. Esta operación es para Cárcamo-Huechante un “ajuste cultural y/o un giro simbólico” (17) donde el mercado se convierte en el nuevo paradigma puesto en vitrina que reemplazará los lazos sociales perdidos: “el libre mercado se constituye en un discurso cultural que, a partir de un conjunto de intervenciones retóricas e imaginarias, se despliega hegemónicamente en la sociedad: un escenario de intensificada espectacularización” (17). El golpe cimentó la idea de que el neoliberalismo era inevitable y que incluso era necesario padecer lo horrores de la represión y la pauperización de gran parte de la población. Así, el mercado atravesó cuerpos, individuales y públicos: la inevitabilidad de un orden estaba ya instalado.

La desinstalación de la escena artística cultural, considerada como “apagón cultural”, logró que los registros simbólicos, agentes culturales, espacios de difusión fueran arrasados y con ello todas las formas de representación comenzaran a formar parte de un registro serial de valoración política por parte de los agentes de la dictadura. En adelante, la vida social y cultural será codificada desde un esquema dicotómico definido por un *pasado* inmediato, representado por la izquierda en particular y la política en general, y un *nuevo* orden que en su primera etapa será militar, destinado a erradicar “el caos institucional y moral” para recuperar los valores morales y el orden perdido. La intervención en las construcciones simbólicas que previamente habían constituido una poética de la Unidad Popular fue necesaria, de modo que el campo cultural del arte y las humanidades fue notoriamente objeto de limpieza ideológica, precisamente por la prolífica relación que se produjo entre arte y política en los casi tres años del gobierno de Salvador Allende. El circuito artístico que se gestó durante el gobierno

de la UP fue desmantelado y sus protagonistas perseguidos, detenidos o exiliados. Con el toque de queda y la represión sistemática las Brigadas muralistas que tuvieron una fuerte presencia durante la UP dejaron de pintar. Los grandes artistas que habían posibilitado un heterogéneo campo artístico fueron súbitamente desposeídos del apoyo estatal y de la fuerza movilizadora de la vía chilena al socialismo para dar paso a la sobrevivencia en los escasos espacios disponibles para el desarrollo cultural. Roberto Matta abandonó Chile para no volver más, José Balmes fue expulsado de la universidad por los militares y se refugió en la Embajada francesa para luego huir hacia Francia junto con Gracia Barrios. Nemesio Antúnez, quien dirigía el Museo de Bellas Artes se fue a Barcelona, lo mismo hicieron Carlos Vázquez, Federico Assler y Eduardo Martínez Bonati quienes emigran a Madrid. Éste último, profesor de Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Hernán Parada y Luz Donoso entre otros, previo a su destierro en 1974 fue exonerado y detenido en el centro de tortura Tres Álamos. Ese mismo año Iván Vial dejó su cargo y viajó hacia España. Las Universidades vivieron un éxodo; el teórico Miguel Rojas-Mix, fue exonerado el mismo 1973 y encontró abrigo en Francia, el pintor Alberto Pérez, ligado al PC, salió de la Facultad y vivió oculto en Santiago. En 1974 fueron expulsados Gaspar Galaz y Francisco Brugnoli. Otros casos de exilio fueron el de la pintora Patricia Israel quien a raíz del golpe dejó su cátedra en la Universidad Católica para posteriormente partir a Venezuela y el de Carmen Silva, también pintora y militante del Partido Socialista, quien se asiló en Ecuador hasta 1986. (Reyes Sánchez 11)

Este contexto, cargado de violencia y represión, de una extrema intolerancia ante cualquier resabio que rememorara el intento socialista, derivó en un sentido más general en la deslegitimación de lo político, siendo relegado al plano de lo privado, en ausencia de un espacio público; y en cuanto oposición a la dictadura, su prohibición absoluta, lo que condujo a su clandestinidad. La escena cultural, principalmente de aquellos grupos de oposición a la Dictadura, pobremente al principio, fue abriendo espacios en la semi-clandestinidad, en la forma de peñas culturales (pequeñas reuniones de personas ligadas a la izquierda, donde la música

y la lectura de poesía eran esenciales). Mediante sofisticados dispositivos de intervención, los espacios de participación fueron reducidos drásticamente, obligando a buscar nuevas formas de registrar, denunciar y condenar las estrategias de un modelo totalizador de la vida (en la forma negativa de una política de vigilancia y control, así como su puesta afirmativa de una construcción de una nueva subjetividad docilizada, temerosa y conservadora) que desplazaba la libertad y la comunidad a ser registros de un nuevo orden que sitúa la primera al servicio del mercado y condena la segunda a ser parte del imaginario patriótico de un orden homogéneo.

Escena cultural en los primeros años de la Dictadura

La relación entre la producción cultural y las publicaciones periódicas durante el siglo XX fue intensa y significativamente mayor que en periodos anteriores. Pero esto no solo es el resultado de un aumento considerable de lectores y la masificación de la prensa, sino mas bien consecuencia del hecho de que las revistas se constituyeron en el modo fundamental para divulgar ideas, establecer redes y transmitir propuestas colectivas que, al estar “preñadas de contexto” (Beigel), nos permiten distinguir ciertas coordenadas en que se estructuran procesos políticos, sociales y culturales específicos. Las revistas han acompañado el devenir de nuestra contingencia permitiendo la transmisión de ideas, planteamientos y proyectos estéticos, capaces de conectar dimensiones disciplinarias muchas veces dislocadas de las condiciones sociales y culturales en curso. Al habitar el lugar de lo público, incorporan una cierta agenda cultural, que puede ser más o menos coherente con una puesta en escena del quehacer crítico de un cierto grupo, donde la revista se constituye en una propuesta diferenciadora y planteada como resistencia o promoción de significaciones divergentes. En otros casos, las revistas se articulan desde la circulación de ciertas interrogantes comunes a un tiempo. Ninguna funciona puramente de una u otra manera. Su condición contingente y

colectiva le impide semejante pureza y las variedades e imbricaciones entre estos espacios son múltiples. Pertenecen sin duda a un radio común, pensado como “Zeitgeist”, “espíritu de la época”, “espacio de lo decible” o “generación”. Respecto a esta última noción, François Dosse señala su fertilidad cuando rompemos con la filiación asociada con lo meramente biológico. Siguiendo a Dilthey, Dosse plantea una nueva manera de pensar una generación como un círculo vinculado “en un todo homogéneo por el hecho de que dependen de los mismos grandes acontecimientos y cambios sobrevividos durante su periodo de receptividad” (Dosse 47). En este sentido, fructífera resulta la noción de comunidad generacional de Dosse, aclarando el nivel de homogeneidad de una generación:

Sin embargo, esta noción de comunidad generacional no implica ninguna unanimidad postulada entre sus miembros, sino más bien sencillamente unas respuestas plurales a unas preguntas comunes de un tiempo compartido, de un “espíritu del tiempo”. (47)

Con todo, siempre las revistas literarias, artísticas o culturales aparecen indisolublemente vinculadas a los grupos que las hacen surgir. Si bien la mayoría de las revistas hasta 1973 tuvieron una importante dependencia estatal, institucional o disciplinaria, nacen y se sostienen principalmente del impulso constante que un grupo le imprime, es decir, “la revista aparece y vive cuanto dura el impulso del grupo que la alienta o los apoyos que la hacen posible” (Martínez 13). Y aquí cabe tomar todas las precauciones planteadas por Raymond Williams, quien señala que a la hora de comprender un grupo cultural no solo hay que considerar la congruencia inmanente de sus principios, sino por sobre todo el carácter social en la que se encuentran inmersos y desde la cual surgen, “[...] el nivel que importa, finalmente, no es el de las ideas abstractas sino el de las relaciones reales del grupo con el sistema social como un todo” (Williams 12).

En el caso chileno, tal como señala Soledad Bianchi (11), el desarrollo cultural, teórico y artístico desde el cual emergieron un sinnúmero de revistas, se

concentró significativamente en las universidades y en los grupos que gravitaron en torno a ellas. De allí que el Golpe de Estado y la intervención profunda que se hizo en las instituciones de educación superior fueron decisivas en su abrupto decaimiento. La totalidad de las revistas literarias y culturales fueron suspendidas, aunque algunas pudieron retomar sus entregas a finales de 1974. Revistas principalmente disciplinarias e institucionales, dependientes de casas de estudio, como *Taller de Letras*, *Revista Chilena de Literatura*, *Atenea*, *Aisthesis*, *Anales de Literatura*, mientras que las revistas culturales, políticas y programáticas definitivamente dejaron de existir, como *La quinta rueda*, *CEREN*, *Problemas de Literatura*. La destrucción de las universidades y su aislamiento de los espacios públicos permitió que las revistas que abordaban los desarrollos e investigaciones de disciplinas específicas rápidamente tuvieran que modificar sus propuestas, redefinir sus interrogantes y sobretodo, escindir el campo disciplinario y académico de sus diálogos con instancias más amplias de la sociedad. Esto lo podemos corroborar con holgura, al revisar los índices de revistas académicas de los años setentas, posteriores al Golpe. Allí priman los debates en torno a la producción peninsular, tanto en literatura como en filosofía, lo que da cuenta al mismo tiempo de los diálogos que se establecen entre ambas realidades y las condiciones de permisividad que la Dictadura chilena tuvo con la producción cultural oficialista española.

Revista *Manuscritos* (1975)

En este escenario de precarización cultural y social, podemos considerar como una excepción la continuación del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Su historia data de 1964, cuando el decano de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Enrique D'Etigny encargó al filósofo Roberto Torretti la creación de un centro de investigación y docencia, orientado a incentivar la formación humanista de los estudiantes de ingeniería. Torretti se

preocupó de reunir a algunos de los más importantes filósofos de la época para constituir la respectiva planta docente. Carla Cordua, José Echeverría, Patricio Marchant y Marcos García de la Huerta fueron tan sólo algunos de los elegidos. Además, el mismo Torretti se encargó de dirigir la mayor parte de las programaciones de cursos para las áreas de filosofía, historia, lenguas y literatura. La constitución académica del Departamento en 1973 estaba compuesta por Enrique Lihn, Nicanor Parra, Ronald Kay, Jorge Guzmán, Juan de Dios Vial Larraín y Cristián Huneeus. Desde allí, surgieron importantes escritores y críticos tales como Diamela Eltit, Eugenia Brito, Rodrigo Cánovas, Soledad Fariña, Raúl Zurita, entre otros. Su aislamiento, sumado a la independencia política de algunos de sus integrantes permitió que pasara desapercibida y lejos de la sospecha totalitaria. Sin embargo, su importancia para una nueva forma de confluir pensamiento y arte, literatura y filosofía es sin duda previa al Golpe. La estrecha relación entre teoría y arte, permitieron que la filosofía tuviera una constante presencia en un número importante de cursos que se impartieron, lo que sin duda tuvo una gran influencia entre los estudiantes que comenzaron a experimentar con formas nuevas de escritura. Sin embargo, a pesar de haberse convertido en un oasis dentro de la crítica situación de las artes y las humanidades, fue finalmente intervenida a fines de 1976, para convertir las dependencias en una central telefónica de la Central Nacional de Inteligencia (CNI) y en centro de tortura. Finalmente, en 2006 se reinaugura como Museo de la Solidaridad Salvador Allende.⁶

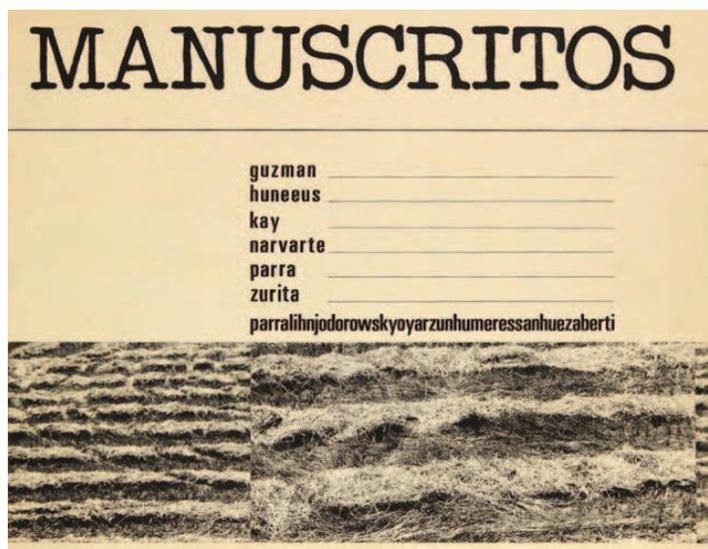
⁶ Ronald Kay relata que el Departamento estuvo ubicado en calle República hasta 1976, cuando hicieron su aparición 7 agentes de la CNI para tomar posesión del inmueble. Allí se encontraron con Felipe Allende, el Director Académico. "Le dijeron: usted ya no es profesor aquí. Esta casa es de nosotros. Felipe los llevó a la oficina del director, que era Juan de Dios Vial. Vial se paró, dio un portazo y nunca más volvió al Departamento. De ahí nos fuimos, de República, a Ejército Libertador. Mire qué ironía" (Mena)



Ilustración 1. Edificio Central de la Escuela de Ingeniería: facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, 1977. Imagen extraída de memoriachilena.cl

La revista *Manuscritos* fue la primera propuesta escrito-visual llevada a cabo desde la crítica y teoría durante la dictadura, así como también un primer intento por documentar la escena cultural emergente. Su aparición resulta enunciativa no solo de las nuevas conformaciones y publicaciones que emergen luego del Golpe, sino también porque inaugura una propuesta artística que se reconoce como germinal de lo que más tarde se conocerá como "Escena de Avanzada"⁷.

⁷ La denominada "Escena de Avanzada", consignada por Nelly Richard en *Márgenes e instituciones*, respondía al conjunto de prácticas artísticas y literarias que se gestaron durante la dictadura militar. Nuevas formas de articulación del lenguaje y su dislocación en conjunto con la imagen gestada por diversos formatos constituyeron variadas formas de resemantizar la realidad cercenada por el Golpe. Como práctica opositora a la estrategia dominante de la soberanía dictatorial, pero confusa y desenfocada de los códigos de la resistencia política, fue vista con recelo por las tradiciones de izquierda más tradicionales. Como afirma Brito "Cabría, sin embargo, añadir, a modo explicación de esta recepción en el público masivo, la generación, de los medios de comunicación de un rechazo a prácticas verdaderamente cuestionadoras no sólo, como en el caso de la prensa de derecha de provocar resistencia a la literatura opositora en forma directa del régimen, si no también, por parte de la prensa de izquierda, muy poco interesada en recepcionar sistema disidente, alguno que no calce con los modos habituales de propagar la ideología impugnadora al sistema militar" (115)

Ilustración 2. Portada de revista *Manuscritos* (1975)

Dirigida por Cristián Huneus, director del Departamento, encarga a Ronald Kay la planificación y edición de la revista y a Catalina Parra, como la responsable de su “visualización”, *Manuscritos* rompe con todos los estándares formales de lo que se puede considerar como revista académica. Su hibridez disciplinaria e innovadora propuesta estética la incorpora mas bien a la tradición de la revistas culturales y literarias, aunque se inserta al interior de un marco institucional académico que difiere radicalmente del formato académico tradicional.⁸

En un poco más de 140 páginas, la revista incursiona en diversas producciones artísticas y culturales, pasando por la plástica, la fotografía, la filosofía, la poesía, entre otras. Así, tenemos algunos fragmentos inéditos del libro *El rincón de los niños* de Cristián Huneus, que se publicaría algunos años más tarde; “News From Nowhere”, colección de “cachureos” o restos de trabajos de Nicanor Parra, inéditos hasta ese entonces. También algunos artículos académicos, como “La violencia como pasión ética” de Cástor Narvarte, filósofo de origen vasco

⁸ "Dicha revista, cuyo editor/escritor es el propio Kay, se puede considerar como un modelo editorial que marca un cambio sobre el modo de producción de una revista académica; no sólo representa una anomalía formal en su diseño, sino en su conceptualización y su lugar de inscripción, el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, Sede Occidente." (Madrid 16)

radicado en Chile, y principal impulsor del pensamiento heideggeriano en lengua castellana y “Soledad 1. Ordenación y notas” una lectura de Jorge Guzmán⁹ acerca de la obra de Góngora.

Lo que nos interesa destacar en este artículo es su propuesta por generar nuevas complicidades entre escritura e imagen que, en un dialogo crítico, son capaces de ampliar y recomponer sus elementos tomados separadamente. Así, tenemos “Te lo digo todo” trabajo realizado con la escritura de un joven Raúl Zurita junto al concepto, materialización y visualización de Ronald Kay. Bajo esta misma propuesta, la revista rescató las intervenciones poéticas llamadas *El Quebrantahuesos*, realizadas en 1952 por Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky. En lo que queda de estas páginas, nos concentraremos en el análisis de este apartado de la revista y que permite observar los mecanismos críticos, políticos y estéticos que se ponen en juego en dicha publicación.

***El Quebrantahuesos*: revisitarse el pasado, resignificar el presente**

El proyecto original, recuperado por *Manuscritos* mediante fotografías, consistió en una intervención de la ciudad, tanto del espacio como del lenguaje público, al crear textos a partir de recortes de periódicos locales, superpuestos mediante la técnica del collage y puestos en los muros de Santiago. La calle Bandera, frente a los Tribunales de Justicia, y el restaurant *El Naturista*, fueron algunos de los lugares donde se exhibieron estas creaciones poéticas. Recuperados por Ronald Kay de una bodega de Nicanor Parra, los más de diez collages que

⁹ Publica su primera novela en 1967 titulada “Job-Boj”, que fue finalista en el aclamado Premio Biblioteca Breve de Seix Barral, ingresa al Departamento como profesor en marzo de 1973 y no vuelve a publicar otra novela “Ay, mamá Inés” hasta 1993. En una entrevista en 1998, Guzmán señala al Golpe como el responsable de ese largo silencio “Yo trataba de escribir, pero no podía. Se me arruinó el órgano *escribitivo*. Todo eso fue muy trágico para mí y el cambio de dirección que sufrió el país todavía no termina de gustarme” (Rivera). Allí mismo se refiere también a su paso por el Departamento, señalándolo como “un lugar maravilloso, donde se impidió toda persecución y toda censura indebida, pese a que no todos los académicos éramos partidarios de ese gobierno”.

componían los *Quebrantahuesos* fueron el objeto con el que comienza la revista. Preservando mediante la impresión fotográfica, Kay y Catalina Parra reconstruyen la plasticidad de la obra, rescatando su materialidad en el que incluye un recorte de una prensa de la época que da cuenta de su intervención pública, seguida por una lectura de Kay titulada “rewriting”. El *Quebrantahuesos* con sus frases e imágenes entremezcladas producían hilarantes mensajes que alteraron el espacio público y dislocaron el orden de lo cotidiano. A modo de ejemplo: “El fondo de la bahía de Valparaíso está lleno de restos de / una mente prodigiosa”. “Continúan sin viveros / los carabineros de Chile”, “Tripulantes operaron a / cachazos / a / paciente en alta mar”, “Burro / modernizó / sistema de educación”.



Ilustración 3. *Quebrantahuesos* en Manuscritos (pág. 15)



lustración 4. *Quebrantahuesos* en *Manuscritos* (pág.19)

Es indudable que la alusión a esta propuesta de poesía visual o collage público que en su momento fue recibido como un acto poético y humorístico, adquiera en la contingencia de una dictadura militar una significación diferente. La recepción crítica de este primer número fue modesta y deambuló entre la condescendencia de un proyecto de recuperación de una humorada hasta la valoración académica de sus páginas. Para Ignacio Valente, quien en 1975 realizó una crítica a la aparición de la revista *Manuscritos*, la incorporación del *Quebrantahuesos* en la revista significó nuevamente recuperar ese humor que había desatado en su origen al preservar la visualidad original, pues “la transcripción convencional de estos textos les hace perder una parte esencial de su humor, puesto que su tipo de letra impresa, sus cortes, sus accidentes gráficos y en suma su aire de parodia periodística son dimensiones enteramente consustanciales a su efecto cómico” (Valente). Sin embargo, resulta curioso notar que Valente desconozca la potencia crítica que tenían esas mismas imágenes y al mismo tiempo

la lectura que el propio Ronald Kay hace y que nos invita a profundizar en ese gesto de recuperar imágenes del pasado para precisamente visitar un presente insolente que pretende eternizarse desde la puesta en escena y consignada en el establecimiento del punto cero del Golpe. Valente afirma que los afiches del *Quebrantahuesos* "son acontecimientos visuales ligados a la convención de la prensa, y fuera de ella sólo conservan un residuo mínimo de su impacto ocular". Sin embargo, la puesta en escena de estos collages en conjunto con la escritura de Ronald Kay y la fotografía superpuesta de Catalina Parra reconstruye un objeto de arte no para actualizar su origen hilarante, cuyas coordenadas de recepción difieren sustancialmente de las de 1975 donde la prensa, la ciudad y el espacio público son sistemáticamente vigilados. Sin embargo, la crítica cultural que siguió circulando en medios de prensa oficiales al parecer no fue capaz de considerar su propia contingencia. Valente celebra que la publicación vuelve al *Quebrantahuesos* para establecer líneas artísticas de nuevas propuestas que estarían cobrando vida, como el art Pop.

Una consideración similar es la que hace José Luis Rosasco en una reseña publicada en la revista *Política y Espíritu* en 1975, donde luego de describir la composición de trabajos de la revista, reconoce la visión jocosa del *Quebrantahuesos*, agregándole un valor creativo y rupturista como "resorte, afluente, botón de partida o indiciaria iluminación de posteriores excelencias creativas, propiamente artísticas" (Rosasco 80). Unos años más tarde, Cristián Huneus cuenta la recepción que la revista tuvo en Hernán Díaz Arrieta, "Alone", el eminente crítico literario:

En 1975 lo llamé por teléfono a propósito de *Manuscritos*, revista de número único cuya producción compartía con Ronald Kay, donde aparte de otros textos venía un anticipo de *El rincón de los niños*. "Mire", me dijo, "cosas así yo no las entiendo; debo de estar muy viejo para esos trotes". (Huneus and Vicuña 137)

La palabra y el arte solamente se deben a una mirada, a un lector de su tiempo, y al mismo tiempo a la circulación, actualización, marginación y olvido de su propio gesto en el remoto momento de su nueva circulación. Valente, apegado a las formas originarias de lo inmutable, no es capaz de observar que *Manuscritos* no está "recordando" la hilarante obra de los años cincuentas, sino "recuperando" sentidos, apuntando miradas a una práctica que en 1975 resultan diferentes. La obra se incorpora en un nuevo entramado de significaciones que apuestan a desestabilizar el imaginario totalizador de una ciudad asediada y recobrar lo público y con el fin de desmontar sus certezas. El objeto desacralizado del *Quebrantahuesos* (confeccionado con retazos de veracidad), es nuevamente desmontado por la palabra de Ronald Kay que funciona en la superficie de una página/ciudad, de un espacio en circulación, un espacio en construcción sobre los restos de un pasado que *Manuscritos* intenta hacer emerger.

Estas consideraciones en torno a su recepción nos permiten pensar cuáles son los espacios de intervención en los que la revista se inscribe, en un marco de censura y represión, pero al mismo tiempo porque la misma revista atiende a la recepción como una instancia de interpretación que evidencia la contextualidad inacabada de una obra. Como ya mencionamos *Manuscritos*, junto con exponer la intervención artística incorpora también la reacción de la prensa de ese entonces, que nos señala el interés de ubicar una obra en "su con-texto".



Ilustración 5. Recorte de noticias de 1952 sobre el *Quebrantahuesos* en *Manuscritos* (pág. 2)

El artificio y la parodia constituyeron los rasgos de una obra 1952, que aparece en un espacio público, alterando no solo la materialidad de la *polis*, sino también recortando periódicos, símbolos y objetos señalados como fuentes de información y veracidad. Por tanto, al intervenir la prensa, se subvierte y disloca el orden simbólico de una verdad. En este sentido, al desbaratar su origen, el collage desmonta el carácter autorial de la noticia y su condición de verdad. Kay agrega:

Por reemsamblar exclusivamente printed matter el *Quebrantahuesos* exceptúa cualquier subjetividad o interioridad inicial; calcular efectos mediante escritura (pre) fabricada, significa sobrepasar la propia subjetividad para dar lugar al pensamiento escritural [...]. Modo de articulación que es en sí mismo el método de lo colectivo: más allá del

principio de subjetividad, cualquiera, --N--, puede ejercerlo” (“Rewriting” 27)

La recuperación del *Quebrantahuesos* y su actualización mediante su reescritura y su puesta topográfica por Ronald Kay, permiten advertir que el gesto de su regreso no significa como afirma Alberto Madrid retomar una obra artística que no tuvo las condiciones necesarias para su recepción en el momento de su puesta en escena, y que *Manuscritos* en 1975 haría justicia ante ese olvido¹⁰. Sin embargo, la obra de arte no está determinada por el contexto en el cual se origina, sino desde donde ejerce su presencia. No es posible desligar al arte del contexto que se establece no en el origen sino en la procedencia en tanto relación de la obra y su observador. Su actualización recompone y genera una nueva obra, que abre nuevos sentidos que nunca responden a un origen, a una verdad primigenia, sino a la posibilidad de su propia intervención en un ahora. Recuperar un objeto artístico o un tópico filosófico, una escritura olvidada, desaprendida, derrotada, contiene en tanto actualización un gesto político que afirma o altera un orden simbólico específico.

La reproducción fotográfica del *Quebrantahuesos* junto al “rewriting” es actualizada mediante aparatos teóricos que resignifican la obra. instala reflexiones en torno a la visualidad y sus diálogos teóricos que ya estaban comenzando a funcionar desde finales de las años sesentas. Catalina Parra y Ronald Kay generan un cruce entre la escritura, la imagen y la impresión desde una escritura traspasada por la imagen fotográfica y una narrativa teórica con notas importantes de estructuralismo en especial, de Susan Sontag (*On Photography* se publica 2 años antes), Benjamin y Jacques Derrida¹¹. En “El tiempo que se divide”, escrito en 1972 y que posteriormente sería publicado en su libro *Del espacio de acá* (1980) Kay

¹⁰ "Entre otras actividades de edición, en dicha revista Kay recupera y pone nuevamente en circulación tales ejemplares como objeto de estudio y fuentes de documentación, ya que en su momento no tuvieron una recepción adecuada." (17)

¹¹ Cabe recordar que Patricio Marchant, filósofo y profesor del Departamento desde 1964 en ese entonces ya había publicado una traducción de *Tiempo y presencia* de Jacques Derrida en 1971 (Editorial Universitaria, colección *Cormorán*).

plantea algunas reflexiones importantes para nuestro análisis en torno a la imagen fotográfica: “Más allá de capturar el flujo vital ahorrándolo detenido para los archivos de la memoria, la pupila del lente violenta lo visto, traspasa su tiempo pasajero y caduco, llegando a otro artificial, al presente infinito y sintético” (Kay *Del espacio* 20). Para Kay la fotografía no solo recupera un detenido "flujo vital", sino que también lo violenta, desgarrando la mimesis, actualiza su imagen de un "tiempo pasajero y caduco". La “rescritura” de Kay que sigue al *Quebrantahuesos* señala precisamente la función de esa obra que se contextualiza con significados diferentes:

No tan solo descubrirlos por sus modos y condiciones de producción, sino principalmente por los *efectos* que genera su salida a la calle: su inscripción en el cuerpo social vivo: multitud en tránsito. El *Quebrantahuesos* se impone dictatorial, perentoria y automáticamente: utiliza los procedimientos provocativos de afiches, letreros luminosos, vidrieras, escaparates y vitrinas. ("Rewriting" 26)

Al desmontar la propia verdad del sujeto, el *Quebrantahuesos* desde la reescritura de Kay restituye el valor de lo común, que se enfrenta a una operatoria ejecutada por la dictadura, destinada a desacoplar, desprender a los sujetos de su entorno para consignarlos en su pura subjetividad apremiada y reservada al espacio de lo privado y de su verdad. La obra, desajustada en su actualización en una revista, vuelve a inscribirse en un nuevo ahora. Su consignación en 1975 lo reinstala nuevamente en la calle, junto a una escritura en la calle, en el espacio sitiado y suspendido como un acto artístico y político al mismo tiempo. Permite irrumpir en el espacio simbólico de la ciudad, para volver a habitarla. La propuesta de recuperación del *Quebrantahuesos* responde al interés del propio Kay y Catalina Parra por la estructura *de-collage* desarrollada por Wolf Vostell que, a grandes rasgos, proponía que por medio de la degradación de aspectos concretos de la experiencia cotidiana podía poner en evidencia las contradicciones de la sociedad.

Se trata de sugerir en los espectadores las diversas asociaciones posibles para permitir una reflexión crítica de la condición humana. De este modo, la obra de arte permanece abierta, inconclusa, precisamente para ser intervenida por la ciudadanía, en el campo de lo social y lo público, lo que nos permite pensar que lo que se propone no es “recuperar” la obra propuesta en la década del cincuenta, sino el fragmento y los desechos desde los que se construye la obra original, la obra en su dimensión deteriorada, retazos que se insertan en la imagen de la ciudad, acoplando su recepción a una materialidad pública que adquiere actualidad. Es el desecho recuperado desde la húmeda bodega donde guardaba Nicanor Parra estos materiales inscritos en una escritura del deterioro y la degradación que experimenta Chile luego del Golpe.¹²

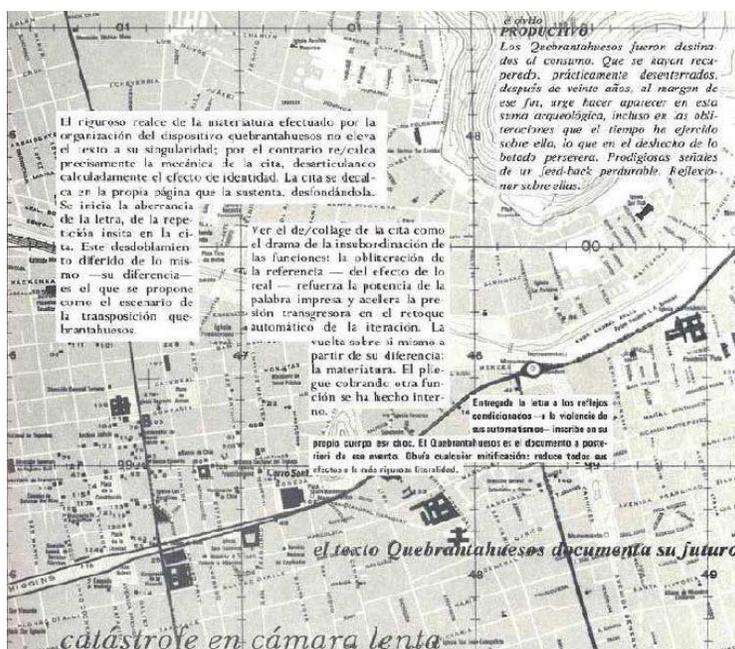


Ilustración 6. "Rewriting" de Ronald Kay en *Manuscritos* (pág. 49)

¹² El origen catastrófico del término que denota originalmente a la noticia de la caída de un avión publicada en *Le Figaro* en 1954, es señalado por Francisco Godoy Vega como concordante para el arribo de la propuesta de Kay en Chile. Para él, “la articulación visual entre el centro de Santiago y los conceptos relativos a la urbe se compone de distintas tipografías que Kay traía consigo de sus estudios de Alemania, y resultaban fundamentales a la hora de pensar el *de/collage* como sistema de inscripción o aterrizaje forzado en la escena artística chilena” (Godoy Vega 106).

Manuscritos, al recuperar el *Quebrantahuesos*, pone en cuestión la propia contextualidad de la obra y reactiva o, más bien potencia, su condición de resistencia. Si el *Quebrantahuesos* se inscribe en la ciudad, con fragmentos de una época, de una palabra que irrumpe cómicamente alterando la seriedad de los paseantes, la propuesta de (re) escritura de Kay sobre el mapa de la ciudad interviene al mismo tiempo en la visibilidad de una obra que se inscribe en una actualidad y en un espacio de la ciudad ahora irreconocible, pero en el que podemos provocar ciertas fisuras por donde circulen nuevamente pulsiones colectivas. En una entrevista realizada por Justo Pastor Mellado, Ronald Kay se refiere al sentido de incorporar este pasado:

El esfuerzo que hice ahí es de, en un momento determinado de nuestra historia, donde habíamos perdido ciertas coordenadas, ciertos puntos cardinales. Se nos había sustraído el suelo de un sentido común, que estábamos acostumbrados colectivamente a compartir. Entonces este objeto que era el *Quebrantahuesos* que se había olvidado, sirvió para que la ciudad que habíamos perdido interiormente en nuestra siquis, en nuestro inconsciente, con este objeto se inscribiera en la ciudad, en la fotografía de la ciudad, en el mapa y que en este sentido nos hiciera de algún modo habitable de nuevo algo que habíamos perdido, habitable en un sentido. Y por un lado irrumpe el pasado de hace 20 años atrás y se inscribe en la foto actual. Ese es uno de los sentidos: inscribir en la ciudad un texto para conquistar nuevamente la ciudad. ("Conversaciones con Ronald Kay")

Las estrategias diseñadas por Kay sin duda están determinadas por las condiciones de producir un arte y alterar un orden simbólico puesto en ejercicio desde el momento del golpe. Es por ello que debemos situar la revista precisamente desde esta pérdida de sentido común, de un registro colectivo de identificación con un proyecto compartido, con el espacio de lo común. Al no poder recuperar el

pasado inmediato, *Manuscritos* recurre al arte de 1952 como un gesto de una obra, que se hace pública, que altera el orden público y que en su actualización se torna incómoda. No hay indicación ni referencia a una noción de pueblo o lo popular pero sí vemos en el trabajo de Kay una apelación a lo colectivo en tanto multitud y un espacio de lo público contra el devenir de lo privado. Si el *Quebrantahuesos* intervino la calle, el rewriting altera la imagen de un orden dictatorial que ya está adquiriendo en ese entonces su condición de proyecto neoliberal. Así, la letra se inserta sobre la imagen pública travestida en una multitud en fila por el banco de Chile como representación del control capitalista y la privatización del espacio social. Al igual que en 1952, la reescritura de Kay altera el espacio de la página/calle para transformar la funcionalidad del espacio disciplinado del sector comercial.

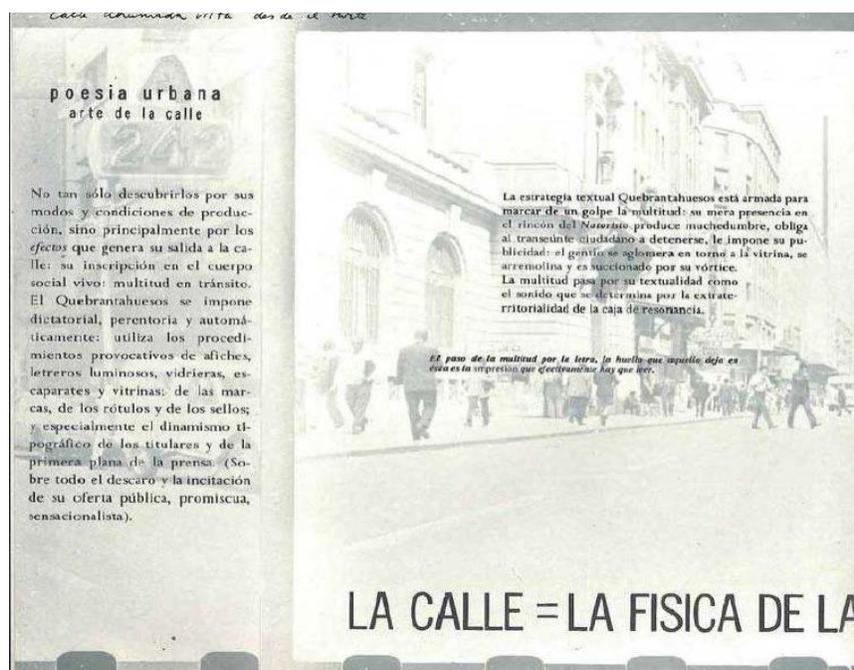


Ilustración 7. "Rewriting" de Ronald Kay en *Manuscritos* (pág. 26)

Sobre el final de la revista

La revista *Manuscritos* constituye un objeto artístico complejo, que atenta contra la linealidad de su lectura y su observación. Al proponerse no solo como una propuesta teórica, sino también al inscribir su letra en una visualización, le da una densidad inusitada pero que, a pesar de aquello no fue suficiente para esquivar el ojo vigilante de la prohibición. Aunque se publicaron más de 3000 ejemplares, la mayoría de ellos fueron destinados a una bodega bajo llave por orden del Rector designado por la Dictadura. Las razones de este término son planteadas por el mismo Kay:

Había un Consejo Directivo¹³ al que había que consultarle, pero nosotros lo obviamos. Y pagamos el costo. El que más se enojó fue Juan de Dios Vial, que tenía toda la razón del mundo. Eso causó un remezón, todos criticaron la revista. Echaron a Cristián Huneeus de su cargo de director. Tapia, que era entonces el Rector agarró la revista y dijo: Yo estoy aquí para que cosas como ésta no sucedan.(Mena)

Acallado su intento, sólo tenemos algunos indicios relatados por Kay acerca de los próximos números programados. Según él, la revista estaba pensada para contener algunas secciones definidas: una primera sección estaría dedicada a la recuperación de originales de un pasado ya olvidado. El *Quebrantahuesos* y su lectura/propuesta sería el primer objeto de esta sección. Una segunda, estaría destinada a autores actuales pero desconocidos, que aún no tuvieran visibilidad. Raúl Zurita fue el primero y luego vendría Juan Luis Martínez, que aún no había publicado *La nueva novela*. También contaría con una sección de escritores consagrados como Nicanor Parra y también Enrique Lihn quien no alcanzó a

¹³ El consejo Directiva estaba conformado por Felipe Allende, Antonio Arbea, Joaquín Barceló, Cedomil Goic, Mario Góngora, Jorge Guzmán, Álvaro Jara, Enrique Lihn, José Ricardo Morales, Nicanor Parra y Juan de Dios Vial.

aparecer en la segunda entrega. Esta planificación que detalla Kay pone en duda la afirmación de Justo Pastor Mellado, al plantear que la revista se constituye en su origen como proyecto audaz y kamikaze, concebido para existir en una única e irrepetible vez: “[...] *Manuscritos* fue concebido, al menos por su editor, como un objeto editorial de número único, que no sabría esconder su deseo de inscripción programática, en otro lugar que el que le estaba destinado en virtud de la naturaleza de su soporte”(Pastor Mellado). El mismo Kay insiste en una entrevista sobre su interés por hacer de la revista un espacio permanente: "Habíamos programado llegar hasta el infinito con la revista *Manuscritos*, íbamos a tapizar el mundo con sus páginas". (Mena)

A pesar de su término, la propuesta de *Manuscritos* inaugura una forma de producción artística que para Adriana Valdés se constituye como síntoma de una contingencia y un acontecimiento de amplio impacto en cuanto al golpe a las representaciones que clausuró la intervención militar. Para ella, “las obras son pulsionalidades que nacen y se comprenden como una forma particular de experimentar y procesar, en las obras, la situación que se vivía en Chile en esa época”. (136) En este sentido resulta fundamental comprender el contexto en el cual surgen estas expresiones artísticas inauguradas por la revista, que fueron permeadas por la precariedad de su tiempo. La revista *Manuscritos* intentó ser un catalizador de nuevas pulsiones artísticas que se estaban gestando desde la limitación y el silencio, y que instaló la posibilidad de afectar mediante el arte un presente sitiado.

De allí que clasificar y junto con ello descartar a esta escena artística como mera vanguardia con toda la crítica que esta conlleva, no solo sea una ausencia de comprensión de la particularidad de su producción, sino también una filiación con un corte diseñado por la transformación social y política de una dictadura y una consiguiente transición en Chile, que ve de forma maniquea una realidad mucho más compleja y heterogénea. El riesgo está en compartir el carácter inédito y excluyente de la dictadura y desconocer cualquier mecanismo crítico que allí se produjo. Esto supone no solo un apoyo al relato fundacional de la propia dictadura

como *tabula rasa*, sino también “porque dicha negación no solo deponencia un capítulo central en la historia del arte nacional, sino que imposibilita la cita entre ‘las generaciones pasadas y la nuestra’” (Villalobos-Ruminott 134). Destruir la memoria, recuperar trazos, resignificar pequeños actos y expresiones que valoren positivamente la producción artística y cultural antes y durante la Dictadura seguirá siendo desarticulador del orden simbólico en cuanto interviene en la visión desmemoriada de nuestra realidad actual.

La operatoria desarrollada en *Manuscritos* es una decodificación de registros que se establecen mediante la juntura de sus signos gráficos y sus mecanismos escriturales en relación con las formas de producción cultural en estado de excepción. Son incuestionables las apelaciones e insistencias al cuerpo y a la ciudad que son retomadas por la escena artística precisamente porque son los que con mayor fuerza fueron sistemáticamente vigilados y controlados por modelos simbólicos de orden y seguridad, desplazando las diferencias en función de un sujeto representativo de los valores de la “patria reestablecida”. Esto al mismo tiempo debe ser contrastado con una producción propia que tiene un legado previo al golpe y que sin duda marca la manera en que esta nueva escena cultural aborda su propia práctica. Una tradición marcada por el estructuralismo, nuevas formas de arte son ya intentadas por varios de los miembros del Departamento de Estudios Humanísticos y del grupo colaborador de *Manuscritos*. Ya mencionamos la influencia del arte alemán en Kay y la inserción de la fotografía y la imagen que desarrolla Catalina Parra, pero también está toda la tradición heterodoxa de Enrique Lihn (quién acababa de publicar en 1973 su novela *Batman en Chile*), la antipoesía de Nicanor Parra quien con su *Artefactos* incursiona nuevamente en una propuesta al margen de la literatura tradicional. El trabajo experimental de Cristian Hunneus que, luego de varios años, publicaría el *Rincón de los niños* (1980) y, finalmente, el trabajo teórico de Patricio Marchant que ya había traducido y enseñado en sus clases a Derrida, enmarcado en una recomposición de la filosofía que estaba desarrollando durante el periodo de la Unidad Popular. Es indispensable considerar estos elementos para descomponer una visión de quiebre y punto cero del golpe,

reivindicado por la Dictadura y asumido por teorizaciones posteriores sobre la nueva escena cultural chilena. Mas bien queremos mostrar que lo que *Manuscritos* reinaugura es una operatoria teórica y artística ya en ejercicio durante finales de los sesenta y los años de la Unidad Popular y que son acondicionados para su resistencia a los sistemas teóricos e ideológicos que conforman la modernidad y que sostienen las estructuras esenciales del capitalismo neoliberal en su estado totalitario y que paulatinamente se volverá totalizador.

Bibliografía

- Arrate, Jorge, and Eduardo Rojas. *Memoria de la izquierda chilena*. 1. ed. Santiago 2003. Print.
- Bianchi, Soledad. *La memoria: Modelo para armar*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995. Print.
- Cárcamo-Huechante, Luis. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Cuarto Propio, 2007. Print.
- Dosse, Francois. *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Universitat de València, 2006. Print.
- Errázuriz, Luis Hernán. "Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estetico-cultural." *Latin American Research Review* 44.2 (2009): 136-57. Print.
- Gody Vega, Francisco. "Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980." *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Eds. Baeza, Felipe, et al. Vol. II. Santiago: LOM ediciones, 2012. 101-44. Print.
- Guzmán, Jaime. "Sal y Pimienta." *LA TERCERA de La hora*. Ed. Valenzuela, Rubén Adrián. Santiago 1979. 10-11. Print.
- Guzmán, Patricio. *La Batalla de Chile, Vol. II: El golpe de Estado*. 1976.

- Huneeus, Daniela, and Manuel Vicuña, eds. *Cristián Huneeus. Artículos de prensa (1969-1985)*. Santiago: LOM Ediciones, 2001. Print.
- Kay, Ronald. "Conversaciones con Ronald Kay." Ed. Pastor Mellado, Justo. https://www.youtube.com/watch?v=_OcG3OKqwW42007. Print.
- _____. *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago: ediciones/metales pesados, 1980. Print.
- _____. "Rewriting." *Manuscritos*.1 (1975): 25-32. Print.
- Madrid, Alberto. "Gabinete de Lectura. Artes Visuales chilenas contemporáneas 1971 / 2005." Ed. Artes, Museo Nacional de Bellas. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2005. Print.
- Martínez, José Luis. "Las revistas literarias de Hispanoamérica." *Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres 1919-1939. América Cahiers du CRICCAL*.4/5 (1990): 13-20. Print.
- Mena, Rosario. "'Vivimos un tiempo sin futuro'." nuestro.cl. Web. 04/08/2017 2017.
- Pastor Mellado, Justo. "Revista Manuscritos y la Coyuntura Catalogal de 1975." 2003. Web. 05/03 2017.
- Reyes Sánchez, Rigoberto. "Arte, política y sociedad en Chile desde 1970 hasta 1979: una constelación posible." *Pacarina del Sur*. 5.17 (2013). Web.
- Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. 1986. Melbourne: Art & Text, 1986. Print.
- Rivera, Angélica. "Escritor Jorge Guzmán trajo 'La Felicidad'." *Las Últimas Noticias* Sábado 27 de junio 1998, sec. Cultura: 49. Print.
- Rosasco, José Luis. "Revista Manuscritos." *Política y Espíritu* XXX.359 (1975): 80-81. Print.
- Valdés, Adriana. "Gestos de fijación, gestos de desplazamiento: algunos rasgos de la producción cultural reciente en Chile." *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Ed. Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnoski y Bernardo Subercaseaux. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993. Print.

Valdés, Hernán. *Tejas Verdes (Diario de un campo de concentración en Chile)*.

1974. Barcelona: Editorial LAIA, 1978. Print.

Valente, Ignacio. "El Quebrantahuesos." *El Mercurio* 31/08 1975: 3. Print.

Villalobos-Ruminott, Sergio. *Soberanías en suspenso: Imaginación y violencia en América Latina*. Lanús: Ediciones La Cebra, 2013. Print.

Williams, Raymond. "La fracción Bloomsbury." (2004). Web.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System, University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).