



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Centro de Estudios Latinoamericanos

(Sub)culturas visuales e intervención urbana
Santiago de Chile 1983-1989

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Estudiante: Liz Munsell
Profesor guía: Sergio Rojas

Santiago, Chile
2009

a nimia

Agradicimientos

Se agradece a Julio Lamilla, Teresita Rodríguez, Soledad García, Ana Silva, Ximena Donaire, Flavia Bustamente, Javiera Ovalle y Constanza Piña por su ayuda y apoyo.

A Susan DeGennaro y Thomas Munsell por su cariño.

A Gonzalo Rabanal, Rodrigo Hilalgo, Hugo Cárdenas, Iván y Miguel Conejeros, Yvonne Trigueros, Karto Romero, Mauro Jofré, Gonzalo Donoso, Olaf Peña, Pepe Moreno, Sergio Parra y Nancy Gew lb por su colaboración y muy buena voluntad.

Y a Sergio Rojas por su tiempo y dedicación.

Índice

I. Introducción a las subculturas visuales

Escenarios globales de lo personal y lo político

Subcultura–ideología–cultura: Perspectivas teóricas

Investigar (con) imágenes: Metodologías/prácticas de los Estudios Culturales

II. Brechas intergeneracionales

Desinstucionalización vía el golpe de estado y la neoliberalización en Chile

Antecedentes históricos de la cultura en clandestinidad (1973-1982)

Referentes y rupturas de la generación de los '80

III. Los 'Hijos de Pinochet'

Subculturas en el Chile de los '80

Orígenes del *punk* y *new wave* en Chile

La calle como lugar de auto-reconocimiento

Niveles de resistencia a la cultura dominante

La estética como solución al vacío político

IV. Privatización/"Modernizaciones" del espacio santiaguino

Cultura Visual y Visualidades Contestatarias en la Urbe

Desplazamientos desde el centro a la periferia

La esfera visual en pugna

La ciudad y la territorialidad subcultural

V. 'Una nueva forma de ser y aparecer'

Prácticas subculturales (en proceso)

Nuevas materialidades y prácticas de consumo

La cultura como apropiación continua

Sobre-fabricación y subversión de identidades

Ideología del deseo

VI. 'Posturas políticas' e intervenciones urbanas

La moda desviada y la escritura (des)territorializada

Provocaciones a partir de la moda

El rayado en la pared

VII. Conclusiones sobre como abordar lo efímero

Bibliografía

Fuentes de imágenes

Resumen

En el paisaje santiaguino de los años ochenta, emerge una llamativa visualidad propagada por jóvenes no identificados con la cultura dominante autoritaria, ni con la cultura residual de la oposición política. Apoderándose de la esfera citadina impugnada por una cultura dominante cada vez más visual y mediatizada, la cual se potenció por el gobierno militar como aparato ideológico del capitalismo neoliberal. Al enfrentar el lugar vacío que antes ocupaba la representación política y la identidad nacional, estos jóvenes conformaron grupos subculturales que recurrieron principalmente a prácticas culturales y estéticas como manera de expresión. Apropiando símbolos de la cultura autoritaria y capitalista, resignificaron el material que entonces constituyera un elemento cohesivo de la subcultura y un medio de auto-reconocimiento. Mediante estos gestos de desterritorialización, dismantelaron las representaciones visuales *massmediatizadas* a través de la incorporación de productos (sub)culturales foráneos todavía no inscritos en el registro cultural local. Estas prácticas y estilos subculturales subsistieron por el acrecentado contacto con el extranjero a través de los medios de difusión masiva y el intercambio con los hijos de chilenos exiliados. Sin embargo, las subculturales no integraron pasivamente la cultura *pop* importada, sino que desarrollaron sus críticas a la cultura visual dominante y al gobierno militar mediante una marcada visualidad, difundiendo así sus prácticas culturales híbridas y de identidades alterables en el espacio público santiaguino de alta conectividad.

Esta investigación tiene por objetivo examinar las prácticas artísticas, socio-culturales, comunicacionales y vitales ensayadas por integrantes de subculturas en los años ochenta, enfocándose en aquellas que se desplegaron en el espacio público. Se propone como hipótesis que estas subculturas emergentes, se apoderaron del espacio citadino como territorio de enunciación, desarrollando formas visuales de expresión en el lugar vacío de la representación política.

I. Introducción a las subculturas visuales

Se ingresa al campo de las subculturas de los ochentas en Chile a partir de un problema planteado a nivel mundial a fines de la guerra fría: el supuesto fin de postular alternativas al capitalismo liberal y la respectiva rearticulación de lo político, proceso en el cual las jóvenes generaciones se desligaron de identidades nacionalistas, disminuyendo su participación en la política de escaño y recurriendo a prácticas culturales y estéticas como expresión del malestar (post)ciudadano. Este problema se cristalizó en Chile durante la década de los ochenta, cuando la consolidación del modelo económico neoliberal aumentaba la hibridación de lo local con lo global(izado), permitiendo el desarrollo de identidades subculturales paralelamente al movimiento de la oposición política. En el contexto de la disminución de militancias políticas y el fin de las luchas de clase antes tan claramente demarcadas, los jóvenes ochenteros de identidades subculturales inventaron sus propias prácticas culturales de inscripción y resistencia a una sociedad de masas gobernada por fuerzas militares y mercantiles. Siendo que tales prácticas son muchas veces expresiones estéticas, se hace menester repensar el tema de la resistencia a la política dominante a la luz del ingreso a la cultura visual global. *¿Cuáles referentes y convergencias – locales y extra-locales – contribuyeron a la rearticulación de lo político para estos actores jóvenes? ¿Cómo se articularon y cómo podemos articular a sujetos que habían internalizado el 'vacío ideológico' que caracteriza al capitalismo avanzado? ¿De qué manera pueden ellos contribuir a la formación de modos de subjetivación diferenciados del autoritarismo y la cultura de masas neoliberalizada?*

La investigación considera un movimiento cultural *underground* suelto e 'inorgánico', por medio de examinar las prácticas artísticas, socio-culturales, comunicacionales y vitales ensayadas por algunos de sus integrantes. La construcción de una 'escena paralela', que discrepaba tanto de la cultura militar dominante como de la oposición política, correspondería al desarrollo de prácticas artísticas y culturales que

no fueron fácilmente categorizadas bajo las antiguas pautas de representación estética ni política. El posicionamiento marginal habitado por estos jóvenes en los ochenta, respecto a los campos institucionales del arte y la política, perdura hasta hoy en los relatos de la época. En 1989, una periodista preguntó a la crítica Nelly Richard por su opinión sobre los nuevos colectivos de arte surgidos mayormente a mediados de los ochenta: "¿Cómo ve la aparición de grupos como 'Ángeles Negros' o 'Las Yeguas'?" A lo que ella respondió: "[Son] un signo de revitalización y recambio de la sensibilidad estética. Hay que esperar un tiempo antes de hacer un juicio crítico sobre la consistencia de sus trabajos, muy recientes e inarticulados".¹ Pero con el paso del tiempo, muchos de los trabajos todavía no han sido 'articulados' desde la perspectiva de la historia o el campo de arte. La dificultad reside en el hecho de que estos sujetos jóvenes se oponían a la dominación ideológica de cualquier índice institucional, remitiendo su trabajo de la desrepresentación desde el espacio temporal de la performatividad y la no preocupación por el registro, con la intención de no inscribirse en ningún canon histórico. En esta investigación se elabora una mirada de las múltiples posibles sobre una escena *underground* dispersa, a través de fuentes primarias y entrevistas con los integrantes de la banda mítica *Pinochet Boys*, el colectivo de artistas visuales la *Contingencia Sicodélica*, Gonzalo Rabanal de *Los Ángeles Negros* y otros integrantes del movimiento. Si bien estos grupos de músicos y artistas jóvenes se definían bajo los términos de su propia 'cultura de desborde', podemos pensarlos como subculturas procedentes de los años ochenta que desarrollaban una gama de producciones estéticas emergentes en el espacio público santiaguino, algunas de las cuales se examinarán aquí.

Se debe entender el desarrollo del fenómeno de las subculturas chilenas en relación a la desterritorialización de referencias culturales permitida por aperturas mercantiles, y bajo las condiciones socio-políticas del autoritarismo que las marginalizaban. Los integrantes de las subculturas consideradas aquí son los fundadores santiaguinos de la actitud de 'no pescar a nadie', la cual señalaba el abandono de la política partidista que encarnará la juventud de las décadas siguientes. Las expresiones estéticas características de estas 'tribus' tempranas, asumían connotaciones políticas en el contexto de la dictadura militar. Vestirse a la extravagante

¹ Zalaquett, C. 'Ángeles Negros' y personajes 'apocalípticos' usan las calles de Santiago en: Acciones de arte con escándalo. *La segunda*, Santiago, Chile, 7 diciembre, 1989. p 43.

moda ochentera, es postulado por estas subculturas como una 'propuesta política' en contra de la censura, la autocensura y los dogmatismos reguladores del comportamiento social. Los creadores de esta estética de *disidencia desarticulada*, encarnaron cambios en el clima cultural de los ochenta, a tal extremo que su estilo inicialmente marginal y amenazador, se emergió como moda juvenil masiva a mediados de la década.

Más que organizarse políticamente en torno a protestas en contra de la dictadura – aunque también participaban en manifestaciones y algunos de ellos en barricadas – estas figuras germinaron una presencia visual significativa en el ámbito metropolitano, la cual pretendía señalar su oposición a la cultura dominante a través de expresiones estéticas desafiantes. Aunque tales expresiones tomaron múltiples cuerpos – la música *punk*, pop y rock, la fiesta, la pintura, la protesta, el *graffiti*, los cómics, los murales, el teatro, el performance y el 'arte de acción' – este estudio se centra en las dos formas que *se desplegaron principalmente en el espacio público y en forma cotidiana*: el rayado en la pared y la intervención corporal por medio de formas 'desviadas' de vestirse. Aquí se apropian dos conceptos derivados del campo de arte – la intervención urbana y el performance – aplicándolos a la esfera de la vida cotidiana para entonces enfatizar las formas periféricas y vitalistas de estas dos prácticas culturales.²

Desde los últimos años de los setenta, numerosos grupos artísticos comienzan a recuperar el espacio público como sitio de producción y circuito de difusión de su desaprobación a la política autoritaria. Cabe destacar la tradición del muralismo político en Chile como antecedente de este fenómeno ya popularizado en los ochenta. Pintando a partir del año '63, las 'brigadas' de jóvenes de la izquierda y militantes partidistas recurrieron a la pared como espacio de inscripción de perspectivas políticas y representaciones de la cultura popular. Pero al extender el medio de la escritura en la pared más allá de la función política e ideológica que cargaba hasta entonces, los 'escritores' de rayados en los ochenta ponían en crisis el estatuto de la representación desplegado en el espacio público. Curiosamente, *en el acto de exteriorizarse a través*

2 Debo situar mi mirada desde del campo de los Estudios Visuales, cuya cisma con el campo de arte parte de su examen del impacto estético de producciones y coincidencias visuales no delimitadas por la identidad (del artista) al fondo, ni por la intención (artística) del gesto que produce visualidades. Distanciarse de cierta añoranza por un tiempo en que el arte tenía más prestigio y dominio sobre la visualidad en los espacios habitados o transitados. Los Estudios Visuales intentan responder críticamente a la producción estética de un rango amplio, llevada a acabo en el hábitat urbano contemporáneo, donde una visualidad percutida y difusa se despliegue en forma cotidiana encima de toda superficie y consciencia.

de una escritura (des)territorializada, los escritores y sus escritos se vuelven impresentables; sus gestos desenfadados revelan una resistencia 'despolitizada' que rechazó normas de inscripción política y desafió al orden social ciudadano. Del mismo modo, el uso de prendas fosforescentes y cortes de pelo punk en medio de un paisaje repetidamente descrito como gris, se planteó como táctica de provocación a un pueblo disciplinado por años de dominio autoritario. El mensaje de esta suerte de 'comunicación intencional' nunca fue consumado por un emisor ni un destinatario; pretendió intervenir la visualidad dominante para desorientar la vista del receptor momentáneamente, destacando así el telón de fondo de la construcción de lo normal en la vía pública.

En vista de la crisis de la representación política desplegada en los '80, los jóvenes subculturales encarnaron múltiples formas de pensar o abandonar 'lo político'.³ *A pesar de sus variados niveles de compromiso con los movimientos sociales y políticos de la década, en retrospectiva, podemos plantear como hipótesis que estas nuevas subjetividades en construcción recurrían a medios estéticos de expresión en el lugar vacante de la política, expresándose a través de la transgresión de los usos tradicionales de la escritura y de la función normalizada del cuerpo en el espacio urbano; en esta transgresión, se permitiría desplegar una fragmentación emancipatoria que se experimenta en la posibilidad de (auto)mediatizarse y hacer circular toda expresión a través de lo visual. De manera subliminal y performativa, la agencia (social, cultural, política) se desplaza por una visualidad difusa.*

Al entrar a la cultura visual global, no sólo las culturas dominantes militar/neoliberal se mediatizaron y se visibilizaron masivamente en el paisaje urbano, sino que también los cuerpos resistentes a tales procesos de homogenización ocuparon lo visual como medio desinstitucionalizado de significación. Si bien la norma social ciudadana se constituye por un banco de imágenes desplegadas por la cultura dominante – asegurado por su poder de reproducirse y la invisibilización de su autoría – podemos atribuir a la visualidad un potencial transformador de los límites culturales de lo posible. Debido al carácter no consolidado de los procesos visuales de significación, en sus puntos infinitos de conectividad y sublimación, lo visual deja de ser un mero medio de transmisión ideológica transparente, deviniendo en un sitio de estallido y construcción

³ Sobre la crisis política de los '80, véanse Richard, N. *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993. pp. 16-17.

de nuevas subjetividades y afectos híbridos. La representación en su sentido mimético se desplaza por la difusión de la imagen propia y la inédita reproducción a mano de la palabra en la intemperie.

Escenarios globales de lo personal y lo político

A partir de los ochenta, el movimiento de la oposición política enfrentaba un nuevo escenario cultural, en que se provocaron divisiones generacionales exasperadas por la entrada de productos culturales foráneos a través de la economía neoliberal y la llegada de los hijos de exiliados a Chile. Si bien la borradura de una cultura asociada al socialismo chileno ocurre con el golpe de estado – inaugurando una ruptura de experiencia, el cómo concebir de los códigos – esta ruptura sólo se profundizó con la consolidación del modelo neoliberal. Como bien relatado en las canciones de *Los Prisioneros*, la generación de jóvenes de los ochenta empezaron a poner en cuestión el valor mismo de la memoria cultural nacional, en una sociedad que miraba cada vez más hacia afuera por sus referentes culturales y medios de entretenimiento.

Mientras que la izquierda organizada dirigía el movimiento de la oposición política de forma jerárquica, los jóvenes subculturales nombrados políticamente reaccionarios y extranjerizantes, contribuyeron a la creación de una cultura visual de disconformidad con la dictadura, la cual ayudó a conformar la base masiva de la oposición.⁴ No había líderes sociales ni estéticas dominantes para estos jóvenes; dominaba la competencia anárquica de quien salía más de los marcos. Las subculturas de llegada fueron incorporadas de manera selectiva y ecléctica a las 'realidades locales'. Este fenómeno se llevaba a cabo por subjetividades jóvenes en revelación que practicaban cierta resistencia a todo tipo de autoridad. En lugar de una política de mandatos y lemas que se desenrollaban 'desde arriba hacia abajo' en reuniones partidarias o protestas, estos sujetos subculturales adoptaron prácticas cotidianas que se inscribieron en el paisaje santiaguino en forma colectiva, horizontal y espontánea.

El alejamiento de políticas institucionales patriarcales correspondía al momento en que el concepto feminista 'lo personal es político' se puntualizó en la sociedad

⁴ Sergio Rojas debate esta idea en un ensayo que se trata de las expresiones estéticas surgidas durante la campaña del NO, "Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica" en *Ciudadanía, participación y cultura* (2008) p. 9-19.

chilena. Surge la demanda deconstruccionista por el reconocimiento del carácter social (no biológico) del problema de la diferenciación discriminatoria entre mujer y hombre. En la consecuente 'personalización' de lo político, se desplaza el sitio de la agencia política desde las instituciones de poder masculino, hacia el cuerpo del otro/a. Este traslado respondía directamente a la exclusión de cuerpos de minorías de las luchas políticas de todo el espectro izquierda-derecha.⁵ En palabras de la crítica cultural Jean Franco: "Si algo puede decirse del vasto espectro de luchas, movimientos locales, [y] culturas nómadas [...] es que todos estos fenómenos se caracterizan por su puntualidad, por su oportuno surgimiento precisamente cuando la separación entre las esferas de lo privado y lo público (factor fundamental de la subordinación de las mujeres por parte del capitalismo histórico) aparece en toda su arbitrariedad y fragilidad".⁶ Recordamos que la censura en ejercicio durante la dictadura militar no sólo refería a la borratura de información mediatizada y la alta restricción de espacios para su circulación, sino también a la clausura de cuerpos en sus facultades expresivas y a la reglamentación de identidades (masculinas/femeninas), acorde con los prototipos del estado nacional patriarcal. Tanto en el caso de las subculturas juveniles como en el movimiento feminista chileno, el foco de sus expresiones se desinstitucionalizaba, para entonces situarse en el cuerpo de uno y en el sentido de la colectividad minoritaria. El caos (re) (des)organizacional planteado por ambos movimientos, resistió al encierro de la identidad y el poder de actuar bajo los términos de instituciones patriarcales. Es así que durante la dictadura, se provocó una reacción desbordada que logró abrir espacios prohibidos aún en la democracia previa. Como bien relata Julieta Kirkwood, pionera del feminismo chileno de segunda ola, el desarrollo de la conciencia sobre las relaciones de poder administradas por la dictadura, incitó también una reflexión sobre la organización del poder en la vida cotidiana pública y doméstica, haciendo una de las demandas del movimiento feminista chileno "democracia en el país y el hogar".⁷ Si bien los movimientos feministas latinoamericanos de primera ola, fueron absorbidos por las luchas marxistas de liberación de clase – en las cuales la especificidad de las demandas de mujeres se consideraban "deleznable o inconvenientes" – el derrumbe de los partidos políticos en Chile eventualmente permitió el retomo de la tendencia

5 Pedro Lemebel es tal vez la voz más prominente sobre su exclusión de los partidos de militantes izquierdistas durante los años ochenta. Véanse el manifiesto leído como intervención en un acto político de la izquierda en Septiembre de 1986 en su libro *Loco Afán. Crónicas de Siderio*. Santiago, LOM, 1996. pp.83-90.

6 Franco, J. *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1996. p. 91.

7 Kirkwood, J. *Ser político en Chile*. Santiago, FLASCO, 1986. p. 180.

feminista.⁸ Pues en el trabajo de desinstitucionalización que hace la dictadura, irónicamente se crean las condiciones del surgimiento de múltiples voces – de mujeres, lesbianas, gays y otras identidades sistemáticamente marginalizadas por políticas de escaño.

Hablando desde los años ochenta, el abogado/sociólogo Rodrigo Baño, atribuye lo que él determina una "falta de organización y politización de base" a la "debilidad de esos partidos que no les permite 'dar línea' política al movimiento social (sindical, poblacional, estudiantil, etc.) [...] produciéndose una confusa situación en que propuestas de las dirigencias no llegan ser adoptadas por las bases o, a la inversa, que tales propuestas son sobrepasadas en mucho".⁹ Si bien las luchas de las generaciones anteriores dependían de la formación de jerarquías y focos para la construcción de 'otro futuro', en cambio las luchas de nuevas subjetividades rechazaban tal direccionamiento exclusivo, recurriendo al recurso de la cultura para la promulgación inmediata de sus formas de vida y la organización más nivelada de sus relaciones sociales. La debilidad de los partidos izquierdistas no se debía exclusivamente a la posición clandestina que dificultaba sus operaciones – si fuera así, la misma tendencia juvenil no se hubiera desarrollado también afuera de Chile – sino se le puede atribuir a la discapacidad de "dimensionar el potencial transformador de la energía crítica contenida en el trabajo de desrepresentación ideológica y cultural".¹⁰ Esto se ejemplificó en la área de las artes, donde los partidos priorizaron la pintura de plano figurativo-representacional como un medio de transmitir valorizaciones ya fijas, así desconociendo el trabajo cultural llevado a cabo por otros sectores marginalizados que se acercaban al arte como un proceso a través del cual se brotaron sus nuevas subjetividades y estilos de vida.

Mientras los nuevos movimientos sociales son a menudo criticados por la 'individualización' y 'especificidad' de sus agendas socio-políticas, ellos desconfían de la consolidación de una democracia 'representativa' como alternativa a lo dictatorial (esta suerte de poder también estaría en manos de pocos), reflejando su cinismo sobre las configuraciones de inclusión y exclusión que implicaran la transición. Se enfrenta la impaciencia de sujetos que ya no quieren esperar una revolución o la construcción de instituciones alternativas – han sido testigo del fracaso de ambos – se alejan de políticas que recurren a la violencia y/o el ajuste ideológico, determinando poner en

8 *Ibid.* p. 159.

9 Baño, R. *Lo social y lo político, un dilema clave del movimiento popular*. Santiago, FLASCO, 1985. pp. 133-134.

10 Richard, N., *op.cit.*, p. 16.

práctica las formas cotidianas de resistencia que efectivamente han contribuido al cambio cultural en las últimas décadas, pese a la dominación del capitalismo mundial integrado.

Se ponen en escena y en cuestión las formas expresivas emergentes en los ochenta que no se registraron bajo las categorías referenciales previas de la estética o lo político en Chile. Reconocemos que "el panorama de lo que podría llamarse genéricamente arte opositor o crítico al régimen fue complejo y diversificado",¹¹ compuesto no sólo de partidistas y militantes, sino también de grupos dispersos que tomaron la calle como escenario de la (des)representación a lo largo de la década. El distanciamiento con un Chile previo al '73 y la creciente afiliación con realidades extra-locales, pudo escucharse y leerse en las palabras de la primera 'generación de la tele'; en entrevistas de revistas clandestinas, en las letras de canciones, en sus modos de vestir y en los rayados en las paredes. A través de la práctica cotidiana de intervenir la ciudad con el cuerpo estilado, dibujos abstractos y palabras crípticas, estos jóvenes contribuyeron a la creación de un ámbito urbano envuelto en lo visual, bajo nuevos parámetros de la articulación social y política.

Por ser una generación que no participaba de los proyectos políticos del pasado, por desconocer el concepto de la representación política en el contexto dictatorial, y por haber crecido en el ámbito cultural híbrido de la política económica neoliberal, estas dispersas agrupaciones de jóvenes inventaron nuevas salidas desinstitucionalizadas para configurar su disidencia y desinterés, autogestionando la visualidad y visibilidad de sus propios conjuntos sociales. La estetización de lo político correspondía al despliegue de una época en que todo contenido ideológico se vuelve mediatizado por modos visuales y espectaculares, los cuales se permitieron a través de la incorporación de nuevas materialidades a la sociedad chilena. A pesar de la *massmecantilización* de la cultura y la implementación de una política autoritaria de la normalización, las subculturas desafiaban el supuesto homogenización de una globalización temprana en sus modos de vida y consumismos alternativos, poniendo en práctica formas estéticas de desviación social y política en el contexto de la dictadura.

11 Longoni, A. "Puentes cancelados: lecturas acerca de los inicios de la experimentación visual en Chile". En: Richard, N. y Moreiras, A. *Pensar (en) la postdictadura*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001. p. 233.

Subcultura–ideología–cultura: Perspectivas teóricas

Desde la época post-segunda guerra mundial, la cultura juvenil comienza a articularse como fenómeno transnacional que corresponde a la explosión de los medios masivos de comunicación y nuevos estilos de vida ligados al consumismo. La imagen de *una* cultura juvenil (singular), se (re)produce por los mismos medios e intereses económicos ligados al mercado de consumo adolescente. En este gesto reduccionista, una gama de tendencias culturales jóvenes se ve espectacularizada, generalizada y fuertemente asociada a la cultura *pop* de masas. La mediatización de la cultura juvenil por parte del sistema homogenizante de los medios de difusión, logra entonces borrar las diferencias a la vista pública, entre las distintas propuestas estéticas e ideológicas presentadas por los jóvenes pertenecientes a identidades subculturales diversas. La cultura juvenil se transforma en un símbolo mediático que presagia el cambio extensivo de una sociedad cada vez más hedonista y decadente.

Si bien tales representaciones de la juventud se divulgan a nivel masivo a través de los medios de comunicación, desde la sociología y los estudios culturales se promueve un trabajo de análisis más profundo, el cual tenía como uno de sus epicentros el *Centre for Contemporary Cultural Studies* en la Universidad de Birmingham. El marco teórico desarrollado por Stuart Hall en su libro fundacional sobre la(s) subcultura(s) *Resistance through Ritual* (1976) y además el ensayo de Phil Cohen publicado en los *Working Papers* del mismo centro, alumbran las distintas matrices de análisis requeridas para complejizar la visión singularizante de los medios acerca de la juventud; ellas son en principio: la contextualización histórica, el análisis estructural/semiótico y la perspectiva fenomenológica – esta última destaca "la forma en que la subcultura es realmente 'vívica' por aquellos que son los portadores y soportes de ella".¹² Desde estas perspectivas, la subcultura es un grupo de personas normalmente jóvenes que se diferencian de la cultura dominante de la que forman parte a través de prácticas colectivas de apropiación, resignificación y/o subversión de los materiales, significados, relaciones sociales y valores determinados por lo dominante. En el mismo espíritu de los sujetos subculturales relatados por este estudio, aquí se

¹² Cohen, Phil. "Subcultural conflict and working-class community". En: Hall, Stuart, et al. : *Culture, Media, Language. Working Papers In Cultural Studies, 1972-79*. London, Routledge, 1992. p. 85. La traducción es nuestra.

apropian de las ramas teóricas de la Escuela de Birmingham, y en un acto de bricolaje, son fusionadas con perspectivas críticas más bien locales.

Desde un punto de vista sociológico en Chile, el fenómeno de las subculturas se produjo junto a la consolidación del sistema económico neoliberal a principios de los años ochenta, anunciando la fragmentación y fin de cualquier cultura juvenil cohesiva que pudiese haberse distinguido en décadas previas. Los autores del estudio "Identidad, participación e hitos de resistencia juvenil en Chile contemporáneo" confirman que "ya no se puede definir unívocamente (el joven, la juventud), sino que estamos en presencia de un sujeto plural (los jóvenes, las juventudes, las culturas juveniles), cuestión que será la 'gran novedad' respecto de los jóvenes de los 80's y generaciones anteriores".¹³ Pero el motivo esencial de esta novedad no se expresa en la diversidad que surge a nivel de superficies, sino que se encarna a través de la manera enigmática de reinventar la propia imagen, complicando los términos de formación bajo las instituciones fundacionales de la identidad social, tales como la familia y la clase social.

Si bien la forma que toma este rechazo varía en extremidad entre cada subcultura, podemos generalizar que las subculturas se diferencian de las contraculturas, éstas últimas distinguiéndose "por los perfiles explícitamente políticos e ideológicos de su oposición a la cultura dominante (acción política, filosofías coherentes, manifiestos, etc.)", por su creación de instituciones 'alternativas' ".¹⁴ En cambio, en su énfasis sobre la materialidad manipulable de la esfera cultural, las subculturas tienden a revelar más bien una anti-ideología que una política cohesionada – no buscan establecer alternativas, sino destacan la parcialidad de todo lo que se puede considerar un total cultural o verdad política.

El desarrollo del fenómeno internacional de las subculturas, se ha desplegado junto a la integración profundizada del estado nacional en circuitos del capitalismo global y en la correspondiente descomposición de la comunidad imaginada por patria. En torno a estas reorientaciones valóricas e identitarias, se producen cambios que distancian a los sujetos de estructuras locales y familiares. Pues, las subculturas surgen de la multiplicación de paradigmas culturales, pero también son el "resultado de la desintegración de las estructuras comunitarias [locales] y el efecto que esto tiene en la relación hijo/padre [...] la función latente de la subcultura es [...] expresar y resolver,

13 Contreras, T., Guajardo, S., Zarzuri, R. *Identidad, participación e hitos de resistencia juvenil en Chile contemporáneo*. <www.pensamientocritico.cl/revista/02/docs/> Centro de Estudios Socioculturales (CESC), octubre 2005, [consulta agosto 2008] p. 28.

14 Hebdige, D. *Subcultura: El significado del estilo*. Barcelona, Paidós, 2004. p. 200-201.

aunque 'mágicamente' las contradicciones que quedan escondidas y no resueltas en la cultura de los padres".¹⁵ Con 'mágicamente' se refiere a que estas 'soluciones' a los problemas experimentados por la subcultura, se despliegan primariamente a nivel simbólico a través de prácticas estéticas propias, no afectando en gran medida las macro-esferas de lo social o lo político. La debilitación de los mecanismos de agenciamiento propagados en la cultura de los padres (el sindicato, los partidos, las juntas de vecinos), hace que las generaciones posteriores recurren a medios esencialmente estéticos y culturales para la expresión de su malestar (post)ciudadano.

El derrumbe de las organizaciones políticas y sociales que antes fueron los soportes de comunidades anti-capitalistas, sucede no sólo en Latinoamérica con el aniquilamiento de los mecanismos políticos democráticos y/o socialistas vía golpes de estado; en el mismo Estados Unidos el gobierno implementa un programa de contrainteligencia doméstica (COINTELPRO) que logra desintegrar el movimiento contracultural llevado a cabo mayormente por organizaciones del poder negro, feministas radicales y activistas del movimiento anti-guerra. La sistematización de fuerzas de destrucción de los proyectos políticos y sociales contrarios a la ideología del '*American Way of Life*' y no convenientes a los intereses económicos de una élite estadounidense, fomentó la pérdida de esperanza sobre la construcción de alternativas al estado nacional capitalista. En América Latina, donde los proyectos izquierdistas tuvieron mayor repercusión, el gobierno estadounidense a su vez financió regimenes autoritarios y fuerzas paramilitares que implementaron en escala masiva tácticas de shock como la tortura, la matanza, y la 'desaparición' de personas, con el propósito de eliminar la organización de políticas socialistas.¹⁶

En el caso de Chile, el desencanto con la política se desplegaba substancialmente en los jóvenes que tenían pocos recuerdos de la era democrática. Si bien las agrupaciones subculturales que conformaron estos jóvenes, se definían por su rechazo de la política autoritaria y las instituciones fundadoras de la identidad cultural chilena, carecían de referentes culturales ajenos a la cultura de la oposición clandestina o la cultura militar dominante. En ese sentido su trabajo particular de resistencia, consistió no en la edificación de otro cuerpo institucional, sino en poner en uso y desuso, de forma desordenada y desorientadora, el material semiótico de la sociedad

¹⁵ *Ibid.* p. 82-83.

¹⁶ Para información sobre Chile, véanse Kornbluh, P. *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability* (2003), un libro compuesto de documentos desclasificados del Archivo Nacional de Seguridad Estadounidense.

corriente. El estilo *punk* es quizás el ejemplo más iluminador – si bien los *punks* se encontraron con un entorno mundial amenazado por la destrucción nuclear, ellos develaban la sensación de *no future* encarnándola en sus propios cuerpos. Símbolos como la cadena y la ropa rasgada se reterritorializan en el cuerpo *punk*, para entonces visualizar la opresión del complejo industrial de cárceles y la pobreza a causa de la economía capitalista. Grupos como los *Sex Pistols* criticaban a los *hippies* por su ropa de flores y la suavidad de su onda;¹⁷ para los *punks*, los *hippies* eran demasiado ajenos a la realidad urbana cotidiana en que circulaban. Optaron apoderarse de lo sucio, lo violento y lo oscuro que observaban en la sociedad corriente, infundiéndole sus significados con significantes propios relacionados con la construcción de una colectividad subcultural potentemente cínica y crítica.

Las subculturas recurren a la materialidad objetual y semiótica de la cultura dominante para la construcción de sus propios modos de vida y expresiones estéticas. Son sub-divisiones de lo dominante en la medida en que su enunciación depende del reciclaje de significaciones determinadas por un 'lenguaje mayor'. El concepto de la literatura menor precisado por Deleuze y Guattari, y aplicado a la literatura sudamericana por Juan Carlos Lértora, nos ayuda a precisar el concepto de la subcultura; al igual que las producciones subculturales, la literatura menor "es aquella producida en el espacio de un lenguaje mayor pero que, desde dentro, se propone cuestionar y subvertir sus mecanismos"¹⁸. Los rasgos principales de estas sub-producciones estéticas son los siguientes: el gesto de desterritorialización en que se desplazan de las significaciones dominantes, su carácter minoritario y por tanto politizado, procesos de valorización colectivos y fluyentes, y finalmente su compromiso con la desrepresentación que insiste en una identidad plural fragmentaria. Si bien las subculturas, al igual que la literatura menor, se apoderan de los significados de un lenguaje de fuerzas mayores, su resistencia se hallan justamente no sólo en la resignificación de ellos, sino en su insistencia de no establecer otro monopolio de sentido – al contrario, en una lengua menor "los significantes desarticulan una representación impuesta de los significados, de manera que éstos quedan abiertos".¹⁹ En la medida en que la subcultura sea más bien un anti-modelo, se mantiene tanto a la periferia de la cultura dominante como adentro de ella, no proponiendo 'alternativas

17 Véanse el documental sobre los *Sex Pistols*, *The Filth and the Fury* (2000); en español, "La mugre y la furia".

18 Lértora, J.C. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Cuarto Propio, 1993. p. 28.

19 *Ibid.* p. 31.

concretas' sino modificando paulatinamente sus propias subjetividades. Para Lértora, el énfasis en la colectividad explica este esfuerzo de no establecer otras verdades, un esfuerzo adoptado también por las feministas: "A la disolución del orden, de la jerarquías y los roles familiares corresponden modos de conducta subvertidos y marcados por la fragmentación total del discurso, de la identidad de los personajes, para convertirse en el espacio de la dispersión".²⁰ Aquí el conjunto de sujetos plurales impone un trabajo de la desrepresentación cuyo resultado es un modo de significación horizontal.

Un ejemplo local: si bien ciertas manifestaciones culturales tales como el Canto Nuevo, la pintura figurativa de las brigadas muralistas y el pelo largo, fueron reconocidas en el Chile de los ochenta como una estética de resistencia a la dictadura, la estética subcultural *punk-new wave* que surgió en esta misma década – la ropa de colores, la músicaailable, el pelo parcialmente rapado – generó en su transmisión más confusión (desorientación semiótica), que un mensaje que claramente indicaba su oposición. Estas ambigüedades identitarias y juegos en contra de la representación, requieren de un marco teórico no tan rígido en el intento de articular ciertos nudos y vaciamientos de sentido, dentro de los parámetros delimitados del lenguaje académico.

El concepto de 'subcultura' se aproxima también a través de claves teóricas extraídas de diversos modelos de los campos de la sociología, la semiótica y los estudios culturales, para el análisis de temas como la desviación social, la delincuencia y las llamadas 'tribus urbanas'. La perspectiva del interaccionismo social, más específicamente la teoría de *labeling* o etiquetamiento, aporta en su articulación de la desviación y la delincuencia como productos de los procesos sociales de clasificar normas de conducto, los cuales en torno determinan los límites entre lo correcto, lo tolerable y lo no permisible, lo lícito y lo criminal. Esta visión infiere que los comportamientos sociales son 'desviados' una vez que adquieren un nombre, asumiendo características y significantes reconocibles por una sociedad que los denomina y los regula a un lugar periférico. Se desenfatisa de este modo el uso de tácticas desviadas como forma de agenciamiento; antes de tener un nombre conocido al público general, éstas 'hacían sentido' para el grupo dentro del cual tienen sustancia. Mientras se asume de antemano el papel formativo que tienen las infraestructuras

20 *Ibid.* p. 31.

sociales en la construcción y reafirmación de toda identidad y comunidad socialmente imaginada, el enfoque aplicado en este estudio intenta complicar la tendencia epistemológica del campo de la sociología, que ha situado su mirada analítica en dispositivos estructuralistas.²¹ Aquí se opta por una mirada hacia el terreno donde elementos estructurales constitutivos entran en juego en un momento intersticial, para entonces dar constelación a subjetividades que van desarrollándose en conjunto. La materialidad cotidiana asume un papel fundamental: el estudio de los procesos de consumo altamente subjetivos contrasta con la perspectiva apocalíptica que ve en la globalización sólo la posibilidad de la homogenización. Si pensamos que con más exposición a realidades foráneas, solamente se pierde contacto con lo autóctono, sobrepasamos las posibilidades de interpretación que se están multiplicando, concretizándose a través de los procesos creativos de nuevos sentidos y afectos. En el escape de este dualismo (lo propio/lo forastero), de alguna manera las diferencias no solamente se borran, sino que se multiplican.

Se intentan elaborar tales marcos teóricos de acorde a los procesos de subjetividad fluyentes de los sujetos cuyos testimonios conforman la materia prima de este estudio. Es decir, si bien su propia revelación como sujetos se les desligaba de unidades tradicionales de la vida social – la familia, la escuela, la clase social – no se subrayarán aquí las funciones formativas que éstas tenían.²² Mientras un examen de los contextos socio-históricos en los cuales tomaron forma, será necesario para redondear el análisis, el enfoque cae en el papel de la creciente cultural visual global (acercado a través del análisis visual/semiótico) y en el impacto que ésta tenía en la producción estética y prácticas sociales de las agrupaciones subculturales (acercado a través de la perspectiva fenomenológica).

La diferencia entre un 'plano de organización' y un 'plano de consistencia' esbozada por Nestor Perlongher en la *Revista de Crítica Cultural*, empieza iluminar las formas desprestacionales de estas subjetividades en formación.²³ Aquí una densidad material resulta de la desintegración de dominios más abstractos (la ley, la moral, la

21 En Chile, se refiere principalmente al trabajo de la profesora Doris Cooper sobre los tribus urbanas, véanse *Ideología y tribus urbanas* (2007).

22 Para clarificar, no es decir que aspectos estructurales no influenciaban la vida de estos sujetos, sino, al contrario; es muy posible enfocar todo un estudio en el papel formativo de la familia o la relación con la clase social, ya que se ha hecho por sociólogos como Cooper. Situándose la mirada de este estudio que enfatizar las relaciones intersticiales del grupo subcultural en sí, sus producciones estéticas y prácticas culturales específicas.

23 Véanse las referencias citadas por Perlongher, N. "Los devenires minoritarios". En: Richard, N. (Ed.) *Debates críticos en América Latina*. Santiago, Editorial ARCIS, Editorial Cuarto Propio, 2008. p. 168.

ideología, por ejemplo). Si bien se oponen a la construcción de las normas que conforman el soporte de cualquier ideología totalitaria o hegemónica, estas subjetividades no responden a través de la construcción de estructuras alternativas, ya que el desvelar de la supuesta neutralidad de lo normal ha permitido la deconstrucción de los mecanismos de poder y las ideologías que le dan cohesión. Por ende debemos estar pendiente, dice Perlongher, a no confundir los conceptos de 'devenir' e 'identidad': "Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio, en inmisión con el (lo) diferente".²⁴ En lugar de la ideología se revela un estado crítico impulsivo; en lugar de la representación política, se desarrolla una oposición al encajamiento del ser bajo cualquier término identitario cimentado, recurriendo a la estética y la territorialidad como elementos cohesivos pero maleables en/desde la experiencia cotidiana.

Para contextualizar esta división entre identidad y devenir, recurrimos a la distinción entre la ideología y la producción de subjetividad que hace la brasileña Suely Rolnik en su trabajo junto a Félix Guattari. Si bien la ideología "permanece en la esfera de la representación [...] la producción esencial del [capitalismo mundial integrado] no es sólo la de la representación, sino la de una modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios".²⁵ Al entrar en una era comúnmente denominada 'post-representacional', el estado-nacional y otros núcleos identitarios tradicionales, pierden su condición de inventor y contenedor exclusivo de las identidades y sus circunscripciones. En este escenario, se hace menester recurrir a un sistema que ya no depende solamente de la representación ideológica para la manutención de poder. Aquí el primer ímpetu del capitalismo mundial integrado (C.M.I.), cuyo negocio principal no es el flujo de capital, sino la producción del deseo – el capitalismo concebido de esta manera alcanza esferas de vida antes no manoseadas por medidas económicas (antes no incorporadas a dispositivos económicos). En ese sentido, los procesos de la deterritorialización del C.M.I., son múltiples: se refieren a la extensión del capitalismo hacia territorios ajenos, a la incorporación y la subsiguiente homogenización cultural de ellos; a la descentralización del poder económico hacia núcleos infinito no localizables; y en palabras de Sergio Rojas, también ocurre una *desterritorialización del deseo* a través

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Rolnik, S. y Guattari, F. Micropolítica. Cartografías del deseo. Madrid, Traficantes de Sueños, 2006. p. 42.

de la implementación sistemática de "operaciones locales cuya posibilidad consiste precisamente en haber puesto a lo local en relación con el todo".²⁶

En el caso de Chile en los años ochenta, este desplazamiento se cristalizó tanto en las capas medias que tenían poder adquisitivo, como en las personas al margen de la cultura dominante que conformaron las subculturas; en su condenación de la cultura nacional autoritaria, aspiraban a formar parte de una red socio-cultural mundial, a través de la cual mantenían contactos y se compartía información externa a los medios oficiales. La actitud sobre las bandas extranjeras que ellos escuchaban – "no hay que ser como ellos, hay que ser ellos"²⁷ – es esencialmente un gesto de desterritorialización apropiativa, el cual no alude a la reproducción de realidades extranjeras, ni a la representación descontextualizada de ellas, sino al devenir de otros modos de ser como solución a los temas de represión y aburrimiento locales. La reorientación del deseo individual descrita en este dispositivo de la alteridad sólo se concretiza en los efectos de la desterritorialización del C.M.I., en el entrelazamiento de lo local con perspectivas globales.

Por tanto, podemos pensar estos desplazamientos no sólo en términos del aplanamiento de lo local que ocurre con la sobre-exposición a una cultura globalizada, sino también en relación a su capacidad de desmontar las relaciones de poder que están en juego cuando hablamos de la constitución de una cultura local. La teoría bajtiniana de la carnavalización revela que el trabajo de la desterritorialización se implementa tanto por las clases dominantes como por corrientes resistentes a ellas. La inversión de identidades jugada por los marginalizados en tiempos medievales, demuestra el "coeficiente crítico" contenido en esta práctica *carnavalesque* a través de la sublimación momentánea del orden de poder medieval; nuevamente en palabras de Sergio Rojas, "En ese lenguaje lúdico, que ejerce la ironía, la parodia, la burla y el grotesco de las formas oficiales, el pueblo se apropia de su propia exterioridad con respecto a lo oficial, se transforma en el sujeto estético de su no correspondencia con las formas".²⁸ Mientras esta práctica se despliega sólo a nivel simbólico, la apropiación del sistema simbólico dominante que se manifiesta en la visualización de una relación

26 Rojas, S. "Sobre el concepto de 'Capitalismo mundial integrado' en F. Guattari". En: *BABEL. Revista de Psicoanálisis*. marzo de 2004 I(1-2):298.

27 Miguel Conejeros en Pinochet Boys. Santiago de Chile, Mídia, 2008. p.27. La cursiva es nuestra.

28 Rojas, S., "Escritura y carnavalización". En: *Escritura Neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante*. Santiago de Chile, Editorial Palinodia, 2009. p. 75.

de sujeción, es efectivamente una forma de tachar el traspaso transparente de la ideología que legitima estas relaciones.

El marco de aproximación al concepto de la cultura proveniente de la Escuela de Birmingham destaca que no sólo los sujetos marginales entran en un proceso de objetivación al momento de apoderarse de una 'lengua mayor', sino que la lengua en sí se modifica a través de los procesos de desterritorialización y resignificación impuestos por los sujetos. Se revela el carácter colectivo de descomponer los estatutos del lenguaje. En su enfoque materialista cultural, el teórico cultural Raymond Williams reflexiona que la cultura se constituye de aquellos contenidos que están *en práctica*, y de los que se han pasado por *la conversión de ideología en la práctica*. En ese sentido, la producción de subjetividades no depende de las mentalidades de estructuras macros, sino de cómo éstas se manifiestan (en términos prácticos) dentro de una sociedad dada. Williams nota que las figuras semánticas emergentes de campos estéticos, son a menudo las primeras indicaciones de que una sociedad está experimentando un cambio generalizado de ambiente, definiendo por lo tanto "las formas y convenciones en el arte y la literatura como elementos inalienables de un proceso material social no por derivación de otras formas o preformas sociales, sino como una formación social de tipo específico que a su vez puede ser considerada articulación (y con frecuencia única articulación plenamente aprovechable) de estructuras del sentir, que como procesos vivientes son experimentadas mucho más ampliamente".²⁹ Esta perspectiva apoya el acercamiento de este estudio a una serie de manifestaciones subculturales que resistían su inscripción a un canon socio-cultural a través de la elección de recursos efímeros y desechables; las producciones estéticas de actores históricos que eligieron no dejar registros, preocupándose sólo por los efectos del momento.

El trabajo de Williams afirma que tales permutaciones culturales pueden presenciar una sociedad, sin que estén articulados por una institución alguna: "Son cambios de presencia [...] el hecho de que aunque son emergentes o preemergentes, no necesitan esperar una definición, una clasificación o una racionalización ante de ejercer presiones palpables y de establecer límites efectivos sobre la experiencia y sobre la acción".³⁰ Mientras reconocemos que las formas sociales son "más reconocibles cuando son articuladas y explícitas"³¹ – cuando tienen como soporte

29 Williams, R. *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península, 1980. p. 156.

30 Ibid, p. 154.

31 Ibid, p. 152.

estructuras dominantes o alternativas establecidas – Williams está convencido de que lo expresado por medio de formaciones estéticas, se vuelve parte de un total cultural que se trastorna y a su vez integra nuevos signos y prácticas como proceso incesante.

Las subculturas, contraculturas y movimientos sociales de minorías, tienden a exponer y exagerar estos aspectos alterables de la cultura, instalándose "desde el punto de vista de la mutación de la existencia colectiva"; en palabras de Dick Hebdige, especialista en la subcultura *punk*, "Ellas estarían indicando, lanzando, experimentando modos alternativos, disidentes, 'contraculturas' de subjetivación. Su interés residiría, entonces, en que abren 'puntos de fuga' para la implosión de cierto paradigma normativo de personalidad social".³² Proponemos pensar esta inestabilidad no en términos de una debilidad implícita, sino tomándola como un estado de constante renovación, cuya fuerza se halla precisamente en su dispersión y capacidad inventiva.

Está claro que esta perspectiva emite un cierto optimismo sobre los procesos de la hibridación como estrategia de adaptación y sobrevivencia postulada por las masas – un optimismo por lo cual Néstor García Canclini recibió numerosas críticas posteriormente a la publicación de *Culturas Híbridas* (1990).³³ No obstante, aquí se aplica el concepto en su revisión crítica, al reconocer que los procesos de la hibridación embarcados por actores populares, corresponden a la apropiación y por lo tanto a la diversificación de los gestos de (des)integración propios de la maquinaria del capitalismo mundial integrado. Si bien son llevados a cabo por sujetos e instituciones de diverso índole, con intereses, compromisos políticos y niveles de sujeción variados, la hibridación no es simplemente indicativa de la paulatina homogenización y sujeción de las culturas locales a una globalizada. Con la diversificación de los 'sujetos híbridos', la hibridación se deviene en un acto de apropiación de la táctica principal del capitalismo avanzado con fines diferenciados.

Las subculturas simbolizaban los cambios sociales experimentados globalmente a mediados de siglo XX, haciéndolos más tangibles a través de su visibilización. No obstante, los integrantes de subculturas no eran 'representativos' de la mayoría de jóvenes en sus lugares respectivos, a menudo manteniéndose en circuitos sumamente aislados. Al distinguirse de la sociedad chilena atrapada en "la inercia de los setenta"³⁴, los jóvenes subculturales de los años ochenta recurrían a estilos y prácticas culturales a

³² Hebdige, D., *op.cit.*, p. 54.

³³ Véanse especialmente *Mapas culturales para América Latina* (2001) de Sarah de Mojica para esta discusión.

³⁴ Letras de la canción "La voz de los ochenta" por *Los Prisioneros*.

través de las cuales podían reconocerse como un conjunto de personas con gustos e intereses en común. Michel Maffesoli explora el concepto de comunidad desde la perspectiva de la antropología, explicando en *El tiempo de la tribu* (2004) que en la era de la globalización, la organización de subcultura tomará los rasgos de una tribu, en su aislamiento de las instituciones sociales de la cultura dominante individualista y el rechazo de su lógica utilitaria. Las comunidades que se forman en torno a identidades subculturales reemplazaban en cierta manera la función de otras estructuras más tradicionales de la formación identitaria, como la familia, la clase social, la nación. Ya que uno puede elegir su propia comunidad, la identidad deja ser determinada por las condiciones de nacimiento, volviéndose más una búsqueda del colectivo subcultural.

Es en este escenario que los modos de agenciamiento se desligan de la representación política y se asocian con demandas más bien 'personales'. Refiriéndose a otra diferencia articulada por Guattari, Sergio Rojas describe las luchas de interés y las de deseo: "Las primeras se expresan principalmente respecto a demandas económicas, sociales y sindicales. Las luchas del deseo, en cambio, plantean un cuestionamiento de la vida cotidiana, del medio ambiente, los problemas de la agresividad, del racismo, etc. El malestar individual acontece precisamente en el nivel inarticulado ideológicamente de los deseos, cuyo coeficiente de emancipación consiste en una convergencia de singularidades y efectos de masas, sin una articulación en torno a objetivos estandarizados".³⁵ Se destaca la progresiva desinstitucionalización de subjetividades, desplazando la iniciativa política de los espacios de organización jerárquica hacia un nivel de operaciones más horizontales.

Como categoría emergente del 'devenir' social de jóvenes, las subculturas marginales de los ochenta son las bases dispersas de una tendencia juvenil que se masificará en los años de la transición, y las chispas indicativas de la crisis política actual. Si bien hoy se mistifican a los jóvenes 'apáticos', estigmatizándoles con las identidades de rebeldes sin causa y delincuentes, todavía no se logra comprender su falta de participación en la política de escaño como una condena contra el mismo sistema de un poder polvoriento patriarcal.

35 Rojas, S. "Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica". En: *Ciudadanía, participación y cultura*. Santiago, LOM, Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008. p. 19.

Investigar (con) imágenes: Metodologías/prácticas de los Estudios Visuales

Las intervenciones urbanas consideradas aquí se presentan en estas páginas mayormente en la forma de registro fotográfico, pero también se abre la discusión hacia otros medios gráficos de interpretarlas, siendo que han sido recordadas e interpretadas por medio del cómic, la pintura, el documental audiovisual y el testimonio oral en que se relatan los sucesos a través del sesgo de la distancia temporal. Se sitúa el análisis de estos materiales dentro de la abertura epistemológica hacia la definición del texto como objeto-gesto-imagen-palabra, sin querer aplanar las diferencias entre cada formato, sus lenguajes y modalidades de producción respectivas. En adición al examen de recursos primarios escritos (textos de revistas clandestinas de los ochenta, sobre todo), nos aproximaremos a las imágenes como documentos que registran las prácticas culturales en el espacio público, así también como obras visuales interpretativas, ejecutando en ambos casos el análisis visual. Afirmando que 'el texto' se activa "cuando lo que deseamos es referirnos al continente que rodea y encierra a la totalidad significativa que nosotros deseamos comunicar, cualquiera sea la indumentaria semiótica que el mismo adopte (lo que significa que no tenemos por qué restringir nuestra definición al lenguaje natural o articulado, ni menos todavía a su variedad escrita...)".³⁶ Esta idea amplia del texto permitirá un entendimiento de las intervenciones no sólo como vehículos legítimos de discursos, sino también como producciones cuya forma dialéctica permite reconstruir la relación lector-productor, destacando al texto más como proceso social que objeto ideológico.

Respecto al rayado en la pared, mientras ha sido estudio de numerosas investigaciones de contextualización contemporánea a partir de 1960, la mayoría de éstos consiste en fotografías y textos cortos, con una base teórico-metodológica mínima o ausente. En América Latina, sólo desde los trabajos fundamentales de Claudia Kozak en Argentina y Armando Silva en Colombia, se propone un análisis del *graffiti* desde la semiología, con aspectos socio-históricos pertinentes incorporados. En su investigación contemporánea de los *graffitis* 'de leyenda' de las calles de Buenos Aires, Kozak insiste en que "acercarse a los *graffitis* modernos hace necesario acercarse también a esas subculturas que cobran visibilidad creciente desde mediados del siglo XX",³⁷ sin

³⁶ Rojo, G. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago, LOM Ediciones, 2001. p. 23.

³⁷ Kozak, C. *Contra la pared*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004. p. 36.

embargo, su investigación se topa con la dificultad de abordar al escritor fugaz del *graffiti* y se enfrenta con una debilidad de fuentes empíricas y un análisis fenomenológico que pondría en escena la producción gráfica callejera desde la fuente primaria de los actores responsables por tal gesto.

Por ende, el presente estudio intenta relatar un trabajo hecho de alguna manera en coloquio, reflejado en el proceso de las entrevistas y las reflexiones hechas durante la post-producción de ellas. En las contradicciones presentadas en retrospectiva por los participantes subculturales que experimentaron la época, se revelan distorsiones producidas por la distancia temporal. Otra distorsión se produce por el acto de recontextualizar estas producciones en un texto académico; nos acercamos a unos sujetos (no tan históricos) que nunca se pensaron a través de estos marcos teóricos, sino más bien trataron a romper con cualquier tipo de contemplación que impidiera su acción en el entonces presente.

Si bien la visualidad fue fundamental en el devenir de estos sujetos que se articulaban y se reconocía a través de modos visuales más que en otras formas de agenciamiento, se ve pertinente ocupar el análisis visual a lo largo del texto de esta investigación. Esta táctica metodológica busca resolver un problema citado por Julieta Kirkwood en sus reflexiones sobre el movimiento feminista en Chile; se enfrenta "la inexpresividad del lenguaje científico y la pérdida de contenidos que significa, para la demanda feminista, la traducción a lo académico de una demanda que está en los inicios de su expresividad donde, más que un fenómeno social concreto, se tiene una serie de manifestaciones de acontecimientos quasi individuales".³⁸ Diferenciándose del feminismo en sus etapas posteriores, la subcultura es hasta hoy un fenómeno social 'no articulado' por sus miembros bajo los términos restrictivos de la palabra escrita – su carácter aislado de tribu y también su modo principalmente visual de expresarse, las regulan al estatus de un enigma social. En cambio, la teoría feminista eventualmente logra ser un arma de los movimientos sociales brotado desde su propia base, ayudando a las agrupaciones feministas y a otras luchas de minorías a justificarse dentro de la esfera del lenguaje científico de la cultura dominante. Se despliega una vez más la relación entre la lengua mayor y los marginales en la siguiente introspección por Kirkwood: "Se ha producido con respecto de las mujeres, como con otras categorías

38 Kirkwood, J., *op.cit.*, p. 30.

marginadas, una expropiación del saber. Y tal vez por eso en ocasiones el saber recreado por las mujeres presenta aires de 'bricolage': se toman conceptos de otros saberes y contextos, atribuyéndoseles un sentido diferente³⁹ – tanto el feminismo como las subculturas son obligados a articularse dentro los parámetros del lenguaje (mayor) de los que las oprimen; si bien "No se trata así de otra verdad instalada", el lenguaje mayor con sus aires de objetividad no es el medio ideal para la subversión de ideologismos y la no-inscripción; tal vez por eso las subculturas recurren al simbolismo sumamente más flexible de la esfera visual, construyendo sentidos y no sentidos cambiables con el bricolage reensamblante.

Si bien las personas que forman parte de esta investigación intentaron en los ochenta 'textualizar' sus territorios subculturales – agregando elementos estéticos que incentivarán las relaciones desplegadas allí – el estudio de estas prácticas requiere la implementación de otra práctica visual, a través de la cual se entretejen imágenes de aquellos tiempos a la densidad de este texto.

39 *Ibid.* p. 201.

II. Divisiones intergeneracionales

Desintegración nacional vía golpe de estado y neoliberalización en Chile

"Me han contado que antes del 73 había colores, gente hippie, y fumaban todos pitos en la calle, había otra onda, un relax. Y ahora nosotros somos únicos, nadie nos cuenta, no tenemos memoria, somos únicos dentro de un sistema súper represivo, pero igual estamos acá, vivos"

- Daniel Puente, un Pinochet Boy, a los 20 años

En los años de dictadura en Chile (1973-1990), la conducta política del pueblo chileno no se caracterizó sólo por la resistencia ni sólo por el silencio. Había una gama inagotable entre consentimiento y disidencia. La primera etapa dictatorial se caracterizó por una alta polarización de circuitos alternativos y oficiales, debido a los mecanismos violentos de exclusión por parte del gobierno autoritario. Las manifestaciones de memoria y producciones culturales llevadas a cabo clandestinamente en estos años, sirven como la base ideológica y material de una cultura residual, dadas las circunstancias en que "ciertas experiencias, significaciones y valores que no pueden expresarse o verificarse substancialmente en términos de la cultura dominante son efectivamente vividos y prácticos sobre la fundación de lo residual – cultural tanto como social – de alguna formación o institución cultural y social previa".⁴⁰ El caso de Chile fue visto hasta entonces como bastión democrático en América Latina gracias a los mecanismos de participación civil y reforma constitucional. Éstos se mantenían a través de "los partidos políticos [que] adquieren creciente importancia, como mediadores entre el Estado y la sociedad civil. Ello da lugar a una sociedad básicamente articulada en torno a la dinámica estatal [formato democrático-representativo]", apuntando así a la relativa debilidad de sectores autónomos de la sociedad civil.⁴¹ Los primeros años

40 Williams, R., *op.cit.*, p.122.

41 Rivera, A. *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario*. Santiago de Chile, CENECA, 1982. p. 3.

siguientes al derrumbe de los aparatos democráticos en Chile, son también testigos de las secuelas de la destrucción de los modos previos de producción cultural. Una vez expulsados del escaño por la política dictatorial, los partidos se reconstituyen en la clandestinidad, eventualmente contribuyendo a establecer un movimiento opositor y también una cultura contingente.

Antecedentes históricos de la cultura en la clandestinidad (1973-1982)

A mediados de los setenta, se inician los susurros de actividades culturales opositoras que se referían principalmente a un pasado pre-golpe en la búsqueda de referentes estéticos. De tales referencias históricas surgen el Canto Nuevo y la reinstalación de la estética figurativa de las brigadas muralistas, medios los cuales llegan a simbolizar la resistencia política durante la dictadura. Estas formas representacionales encarnaron el impulso de rescatar una forma de ser y convivir perdida, la urgencia de hablar de los ausentes y el hacer presente una memoria clandestina. Como puede apreciarse con el paso del tiempo, tales planteamientos son ideológicamente subjetivos y específicos de aquellas personas que llevaban consigo el material simbólico recuperable. Bajo las circunstancias de persecución y miedo extendido durante la primera década de dictadura, el campo cultural asumía un papel significativo en la consolidación de lo que sería un movimiento masivo de la oposición al entrar a los ochenta. Esto debido a que los lenguajes y prácticas artísticas, son multi-dimensionales y por lo tanto fácilmente codificables, permitiéndoles evitar mejor la censura. En su estudio *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario*, publicado por CENECA en 1982, Anny Rivera insiste en que “Sin duda, fue el arte la expresión primera y visible que surge desde los grupos que se oponían al orden autoritario [...] lo artístico es, en un momento inicial, uno de los pocos discursos alternativos a lo oficial posibles de ser emitidos [...] En segundo lugar, la constitución de espacios en torno a lo artístico, fue una respuesta primaria a la desarticulación del tejido social [...] Dichos espacios, entonces, aparecían como instancias de reconstitución de ‘sociabilidad’, organización y acción”.⁴² Dentro de las circunstancias de negación y

42 *Ibid.* pp. 109-110.

exclusión que conmovían la producción cultural, los espacios de agrupación comunitaria y la superficie de la ciudad emergen como los formatos más plausibles para la expresión artística, como intento inicial de rearticular el trabajo social y político.

Desprovistos de recursos comunicacionales masivos, estos 'micro-ámbitos' de actividad cultural tendían a desarrollarse como "espacios paralelos y con poca conexión entre sí", cuyo "radio de alcance no trasciende el espacio local", hasta principios de los ochenta.⁴³ Sin embargo, esta destrucción de las redes de socialización, no lograba mantener encerrado ciertos grupos de artistas, previendo así la organización del movimiento de la oposición y la circulación clandestina de una memoria pre-golpe desde mediados de los '70. Esta vocación hacia la expresión de disidencia en el dominio público, desarrollada inicialmente por grupos clausurados, se derramó hacia el Chile de los años ochenta, cuando se empezaba a masificar la resistencia, tomando la calle como escenario principal para la expresión del disenso. Esto se destacaba a lo largo del año 1983, cuando las protestas callejeras masivas sucedieron todos los meses entre mayo y octubre.

En su libro *Battling for Hearts and Minds* (2006), Steve Stern nos recuerda que la consecuencia principal de este uso masificado del espacio público, era la "diversificación de los referentes sociales, o los símbolos humanos, de la memoria de disidentes".⁴⁴ En su énfasis sobre los actores institucionales y los casos de individuos más conocidos de la oposición, Stern apela a una visión del movimiento cuyos intereses principales se centran primeramente en el fin de la dictadura, y secundamente en la reconciliación de una memoria disidente pre-golpe. Esta perspectiva da cuenta del panorama complejo de la oposición que resultó del conjunto diverso de variadas organizaciones civiles en el dominio público, pero al mismo tiempo omite las energías cismáticas de las generaciones más jóvenes, las cuales no rebuscaban al pasado por sus referentes, mirando sólo hacia un futuro democrático desconocido o enfocándose en la distrupción del orden presente. Mientras ellas habían heredado las condiciones materiales y fragmentos de memoria de las generaciones de sus padres, también se enfrentaban con nuevos flujos materiales y simbólicos, provocados tanto por las aperturas del mercado y los medios de comunicación nacionales como por el paulatino regreso de muchos exiliados y sus hijos.

43 *Ibid.* pp. 11 y 54. Rivera confirma que "Entre 1975 y 1980 se formaron en Santiago más de 70 organización culturales de diversa índole", p. 112.

44 Stern, S. *Battling for Hearts and Minds*. Durham, Duke University Press, 2006. p. 261. La traducción es nuestra.

Las divisiones que suelen ocurrir entre las generaciones de padres e hijos, fueron entonces exageradas dentro de las condiciones históricas específicas de los ochenta: la consolidación del mercado nacional como laboratorio del neoliberalismo y los consecuentes efectos que esto tuvo sobre la cultura local y las prácticas diarias del trabajo, el ocio y la sociabilización; entre ellos el crecimiento de los medios de difusión, la emisión de más programas de la televisión extranjera que la nacional,⁴⁵ la importación de nuevos productos y materialidades, la aumentada importancia del consumismo y la privatización de espacios e instituciones públicas.

En 1986, la revista clandestina *Apsi* describió los efectos de esta globalización temprana para los más jóvenes de la sociedad chilena, refiriéndose a la banda más representativa de la generación de los '80 a nivel masivo: " ' No queremos banderas, no queremos fronteras', gritaron *Los Prisioneros*, y de alguna manera la manada que vibra con esos toques pasa por alto esos bastiones patrióticos. Mucho más que con ' las raíces' presuntamente mapuches, la conexión se reconoce en las imágenes cosmopolitamente arrasadoras de los comics, la publicidad y la TV (la verdadera pachamama del siglo veintiuno)".⁴⁶ Este rechazo de los bordes nacionales se hizo posible en términos prácticos por la mayor presencia de los *mass media* y las nuevas tecnologías en la vida cotidiana. En el hogar los electrodomésticos permitían pasar más tiempo en frente a la televisión, fomentando el contacto con los programas importados a Chile; en el espacio público la inundación de publicidades giraba en torno a la compra de la felicidad y la belleza de estándar moderno 'primer mundista'; para los jóvenes, el tiempo lúdico se llenaba con video-juegos fascinantes, más los cómics y revistas que reseñaban realidades ajenas. Por encima de estos cambios culturales, la seguida implementación de una cultura dominante militar prohibía el traspaso de cierta memoria nacional, complicando la comunicación abierta entre las generaciones que contenían recuerdos de una época pre-autoritaria y las generaciones crecidas en plena dictadura.

45 Véanse el documento CENCA de Anny Rivera, *Transformaciones de la industria musical en Chile* (1984).

46 Donoso, C. "Nuevo pop chileno: Ni militares ni militantes". En: *Apsi*. 16 al 29 de junio (1986): 51.

Brechas y referentes de las generaciones jóvenes

Examinar las interrelaciones y tendencias entre distintos sectores del campo amplio de la cultura y las artes críticas a la dictadura, requiere entenderlos no sólo en pugna con la cultura dominante efectiva, sino también en relación y rechazo entre ellos mismos, como parte de un proceso cultural de cruces, derivaciones y aislamientos, y no de una sola línea divisora entre los militares y los militantes. La unidad del movimiento crítico de la dictadura se complicaba por la mediación masiva de fenómenos culturales internacionales y su recepción por parte de muchos jóvenes que no compartían lo apremiante de seguir desarrollando una línea cultural propiamente chilena. Occurre una fusión de lo autóctono con lo foráneo que se articula en forma inédita durante los ochenta. En palabras del pintor Carlos Araya, entonces miembro del colectivo *Contingencia Sicodélica*, describe la posición marginal que tomaron los integrantes de su grupo respecto a la polaridad cultural y la política experimentada en aquellos tiempos: "Teníamos la mismas ganas, creo yo, de no escuchar más folclor chileno y cantautores llorones de principio de los ochentas y, al mismo tiempo, estábamos en absoluta oposición a la cultura americanizada, militar, conservadora y ultra católica que proponía el otro lado del Chile de aquella época".⁴⁷ Aunque vehementemente 'anti-pinochetista', la falta de institucionalidad y de manifiesto político de muchos jóvenes pertenecientes a esta generación los regula un estatus subcultural, diferenciándose de las contraculturas en las cuales se proponen ideologías concretas e instituciones propias. En el contexto de la dictadura, las prácticas subculturales se politizaban, y la escena de la que formaban parte frecuentemente se denominaba como una 'escena contracultural'. Mientras que establecieron sus propios 'centros culturales', tales como el *Trolley* y el *Garage Internacional*, el carácter festivo, anti-ideológico y sobre todo cultural de estos, se los distinguía de la oposición política a la cual se sumieron en ciertos momentos de protesta masiva.

A principios de los ochenta, el plano cultural de la oposición se vio dominado por la música popular y el teatro independiente. Pero rápidamente, "la música de fusión (o folclor mezaclado con rock, jazz, música docta, etc.) a veces denominada Canto Nuevo, comenzaba a sufrir los efectos posteriores al *boom* prefabricado por los medios de

47 Pinochet Boys, *op.cit.*, p.134.

comunicación".⁴⁸ En estos tiempos "ser militante contra la dictadura implicaba no ser rockero, sino estar dentro de una estética y movimiento como La Nueva Canción Chilena y después en el Canto Nuevo o en la Trova (sea cubana o latinoamericana). Hay que señalar que esto fue también alimentado por ciertas estructuras partidistas tradicionales de la izquierda, quienes veían en el rock cierta alienación y desviación ideológica".⁴⁹ La llegada de *mass culture* vía el mercado desregulado y su consecuente adopción por numerosos jóvenes, fue criticada por su capacidad de deshacer los nudos de resistencia política y de clase, en ciertos sectores del movimiento izquierdista. Efectivamente a lo largo de los ochenta, los elementos estéticos y los patrones sociales cambiantes, contribuyeron al fenómeno de que la cultura residual izquierdista fue "más profundamente desmontada, no por los enemigos de una clase ajena, sino por los cambios adentro y derivados directamente de las necesidades del sistema productivo en sí".⁵⁰ El nuevo acceso a materiales y estéticas filtrando el mercado local, terminó equivaliendo al deseo de la liberación y la autonomía, con el poder comprar y pasarlo bien.

En el caso de Chile, las aperturas en el sistema de producción fueron precedidas por tácticas y lógicas autoritarias. Jean Franco reflexiona que la originalidad del experimento neoliberal en Chile "es que la utilización de tácticas de *shock* y la destrucción de estos elementos indisciplinados o insubordinados allanó el camino al 'libre mercado', siendo su consecuencia fundamental la 'desterritorialización', la abstracción de los afectos y la apertura de nuevas alternativas de producción deseante".⁵¹ Es así que Willy Thayer alude al suceso de no uno sino dos golpes seguidos – el golpe de estado ocurrido en 1973, y el paso a la desintegración de valores previos, provocado por la economía de deseos bajo el modelo neoliberal y una globalización temprana. Para Thayer, la globalización se caracteriza "por la visibilidad no de lo que se dispone, sino de lo que se derrumba: el Estado nacional como sujeto político que gobierna la economía; las categorías modernas con que naturalizadamente contábamos para organizar la facticidad, gramática que constituía los ojos con que mirábamos".⁵² Pero el derrumbe de los marcos ideológicos por medio de los cuales los

48 Godoy, A. "Mesa redonda: Pop y canto nuevo frente a frente" *La Bicicleta*. agosto de 1986, VIII(73): 11.

49 Contreras, T., Guajardo, S., Zarzuri, R., *op.cit.*, p. 27.

50 Hall, S. y Jefferson, T. *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London, Routledge, 1993. p. 64. La traducción es nuestra.

51 Franco, J., *op.cit.*, p. 128

52 Thayer, W. "Vanguardia, dictadura, globalización (La serie de las artes visuales en Chile, 1957-2000)" En: Richard, N. y Moreiras, A. *Pensar (en) la postdictadura*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001. p. 253-4.

chilenos antes procesaron sus creencias fundacionales, no señaló el fin apocalíptico de la articulación colectiva, sino dio paso a la construcción de nuevos preceptos. Con la desintegración de los significados dominantes y los sentidos comunes antes mantenidos por organismos estatales y los núcleos tradicionales de la representación social, se revela la operación ideológica inherente de todo lenguaje, entrando la dominación de lo fáctico en crisis. La conceptualización binaria de los sujetos sociales, por ejemplo, empieza a descomponerse desde la perspectiva de subculturas híbridas y culturas críticas (lo culto – lo popular; izquierda – derecha; nacional – foráneo; femenino – masculino). Se cuestiona la legitimidad de estos monopolios controladores del orden social, la cual se sistematizaba a través de la formación de una diferencia irreconciliable entre dos polos, sirviendo como aporte ideológico al mantener uno de ellos en una posición subyugada. En ese sentido, el colapso originado por el golpe de estado y perpetuado por la globalización fragmentadora de identidades, irónicamente expone la organización monológica de relaciones sociales y categorías instaladas.

Si bien entrando a una era postmoderna era postmoderna, la ideología pierde su papel de transmisor transparente de conceptos 'naturales', vemos que para las subculturas, el estilo se vuelve un recurso capaz de manifestar cierta unidad, proveyendo una visualización concreta de la totalidad fragmentada de la cultura dominante. El estilo es entonces "una manifestación de la cultura como totalidad; es un signo visible de la unidad [...] refleja o proyecta la 'forma interior' del pensamiento y sentimiento colectivo".⁵³ En Chile, la juventud confrontada por un ambiente cultural transformado en los ochenta, buscó una salida estética para poder atinar un sentido de pertenencia a través de la visualidad colectiva. Explica Hugo Cárdenas, pintor y entonces miembro de la *Contingencia Sicodélica*, que fue tan simple como cambiarse de moda para imponer un cambio general de la identidad de estos jóvenes: "antes éramos un país latinoamericano *hippie*, comunista, que usaba barba, pelo largo [...] después de eso, empezó a ser mal mirado esa estética".⁵⁴ Surgió entonces una generación que se distinguía del pasado cultural nacional, una diferencia que se desarrollaba en la búsqueda de su propia cualidad estética. Esta transición generacional corresponde a un cambio de concepciones sobre territorios y temporalidades; para Cárdenas, la producción artística e incluso el 'look' de su grupo era producto de un flujo

53 Shapiro citado en Maffesoli, M. *The Contemplation of the World: Figures of Community Style*. University of Minnesota Press, 1996. p.10.

54 Entrevista con Hugo Cárdenas, diciembre de 2008, Santiago de Chile.

internacional: "estábamos pendiente de todo lo que llegaba de Inglaterra, nuevos grupos, la nueva moda, estábamos todo el día pensando en esto [...] Era la tendencia mundial me parece, éramos al día, éramos completamente vestido como se vestían en Londres y en Chile era raro" (Figura 1).⁵⁵ Estas subculturas formaban parte de una tendencia internacional de los '80, década en la cual las esperanzas sobre postuladas alternativas al estado-nacional capitalista empezaban a perder credibilidad mundialmente a la entrada en crisis la unión soviética. Esta pérdida se simbolizaba en Chile por el deterioro del 'Plan de Retorno' del MIR y el intento fracasado de asesinar a Pinochet en '86.



Figura 1. La *Contingencia Sicodélica* se formó el año '83 en el campus Las Encinas por Mauro Jofí, Carlos Araya, Rodrigo Hidalgo y Hugo Cárdenas. Aquí se ve elementos importantes de su estilo, como las zapatillas converse y el pelo parcialmente rapado.

55 Ibid.

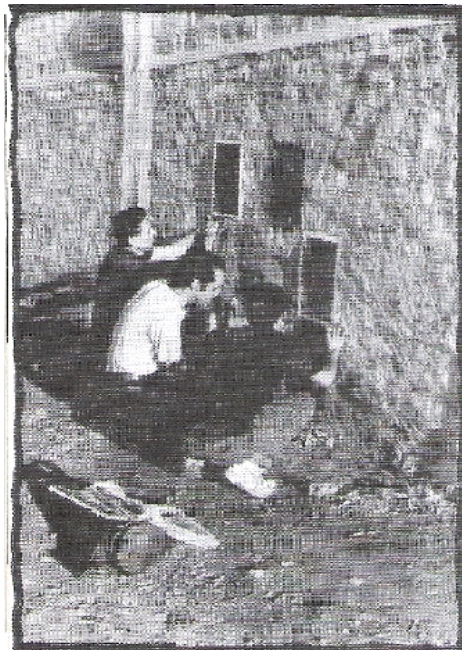


Figura 2. El colectivo Los Ángeles Negros (sic) se formó en '87 por Gonzalo Rabanal, Patricio Rueda y Jorge Cerezo.

Los miembros del colectivo de artistas *Los Ángeles Negros (sic)*, (Figura 2) evidenciaban este agotamiento a través de su experiencia como jóvenes MIRistas, luego echados del movimiento e integrados en una escena subcultural. El relato de Gonzalo Rabanal nos deja visualizar el hilo conductor y a la vez el punto de quiebre entre estos dos frentes culturales de la oposición en los ochentas : "Sucede que mucha gente que era chica fue instrumentalizada, dentro de lo que fue la dureza política fue pulsada, y pasó por toda la experiencia que cargaba – la iglesia, las comunidades cristianas, discursos de distinto índole – y esa expulsión derivó en un sujeto anárquico, o sea, nosotros derivamos en eso – sujetos que veníamos de una escuela dura, rígida, completamente rigurosa, y pasamos al otro extremo [...] íbamos de extremo a extremo [...] nosotros nos instalamos a criticar a la dictadura, a partir de nuestra propia crisis, nuestro desencanto; y se habla de una generación desencantada absolutamente".⁵⁶ Esta generación se aleja de políticas previas no sólo por una falta de conectividad con las manifestaciones culturales folcloristas, sino también por la convicción de que la vía armada ya no era factible y/o efectiva; en las letra de una canción de *Aparto Raro*: "No quiero estar en tu sucia guerra / ni militar, ni militante".⁵⁷

⁵⁶ Entrevista con Gonzalo Rabanal, octubre de 2008, Santiago de Chile.

⁵⁷ Citado en Donoso, C., *op.cit.*, p. 49.

A pesar de estas demarcaciones claras entre generaciones, a principio de los ochenta todavía faltaban espacios para la producción artística subcultural. La aparición de lugares festivos de culturas híbridas, ocurrió no sólo con la influencia de industrias culturales foráneas, sino también a través de la llegada de chilenos del extranjero. Al regreso de Europa, Pablo Lavín y Ramón Griffero crearon el 'centro cultural' el *Trolley* a mediados del año 1983, modelado de los centros de eventos que Lavín atendía en Inglaterra. Jordí Lloret, fundador del centro cultural y de evento el *Garage Internacional*, entonces ubicado en Matucana 19, relata en su libro sobre la época: "Matucana aceptó la pluralidad de expresiones fragmentadas que brotaron tímidas, en medio de la arena movediza del miedo, la desinformación y el rotundo error de algunos partidos y sectores políticos que creía hacia 1986 que la solución al estado de cosas que vivía el país requería la vía armada. Debíamos confiar en las nuevas expresiones juveniles que se manifestaban, principalmente, a través de la cultura, las fiestas y el deporte".⁵⁸ Los actores responsables de esta pluralidad de expresiones, recorrían a tácticas culturales de su propio invento, oponiéndose al legado cultural de los setenta, pero al mismo tiempo "tratando de subvertir justamente esta buena onda que circulaba en el poder",⁵⁹ refiriéndose a los nuevos medios de entretenimiento mediática postulada por el gobierno militar. Dentro de una sociedad idealmente compuesta de familias nucleares que se divertían frente de televisores personales, estos jóvenes resistían el encierro impuesto por el toque de queda simplemente por quedarse en las fiestas hasta la madrugada.

Pasando desde la clausura violentamente impuesta durante los años setenta, "los ochenta fueron paródicamente un periodo de la dictadura, pero fue un destape también; fue allí donde más se dio, donde la juventud se reventó, nos reventamos, donde surgieron grandes fiestas – el Matucana 19, el *Trolley*, la *Benita Zorra*, lugares de encuentro y de nuevos afectos".⁶⁰ En estos espacios se desarrollaba un estallido producido por el alejamiento o desconocimiento de la memoria clandestina y la fragmentación identitaria de la globalización. Javiera Parra, vocalista de la banda *Primeros Auxilios* y nieta de la cantante folclorista Violeta Parra, anunciaba en una entrevista con la revista *Apsi*: "Reconozco mi pasado histórico, pero musicalmente no. Queremos cambiar la estética a nivel de música, de ojo, de actitud corporal"⁶¹. El énfasis

58 Lloret, J. *Garage Internacional*. Santiago, La Calabaza del Diablo, 2005. p. 13.

59 Entrevista con Gonzalo Rabanal.

60 *Ibid.*

61 Donoso, C., *op.cit.*, p. 50.

en la postura del cuerpo individual refleja una organización más social y horizontal del poder expresivo – deseos e intereses que antes se expresaban a través de movimientos políticos a gran escala, ahora tomaron lugar al nivel de la visualidad y la visibilidad de un sujeto-productor de la imagen propia. Aquí el cuerpo ya no es un medio para la comunicación de ideales y valores predeterminados – un aporte en el paso hacia un futuro utópico – sino que se constituye en un sitio que permitió desarrollar *una presencia a través de la apariencia*. Ubicarse en un ahora libre de hesitaciones morales, coacciones del pasado y de obligaciones a un futuro que está fuera de las manos; el cuerpo propio como el único lugar posible de emancipación. Escribiendo en los años ochenta, Antonio de la Fuente reflexionó sobre estos miembros subculturales: "No son principistas: nada con el heroísmo tristón del Canto Nuevo. Quieren romper con la cosa telúrica, con la movida raicista nostálgica. El rock motiva más que una manifestación política latera: en él participan el cuerpo, los sentidos. Pragmáticos, hacen su movida a como dé lugar".⁶² Vestirse loco y bailar fue algo que no se hacía en las peñas del Canto Nuevo, dando paso a la producción de espacios donde se desarrolló "una imagen artístico-cultural que no se identificaba con la imagen ideológica que tenía la disidencia [...] no era Quilapayún, ni una peña folclórica. Era el inicio de la cultura posmoderna en Chile".⁶³

Los referentes culturales que venían llegando a través del medio de la televisión, introdujeron estéticas subculturales a los jóvenes chilenos por ejemplo – la película *Beat Street* (1984) relataba las prácticas culturales de un hip-hop temprano new yorkino, dándose en la televisión chilena el mismo año que salió; el *graffiti* callejero y las obras rupturistas de Andy Warhol, Jean Michel Basquiat y Keith Haring se estudiaban a través de revistas de arte; éstas y los comics españoles llegaban y circulaban vía personal: "se compartía información, porque éramos muy ansiosos de información [...] Había una devoción por todo lo que llegaba del extranjero",⁶⁴ recuerda Cárdenas.

Los pocos autores latinoamericanos que han escrito respecto de la ampliación del fenómeno de subculturas locales y sus producciones culturales como la música rock y el *graffiti*, tienden a privilegiar la influencia internacional ejemplificada en variados antecedentes: el mayo del '68 francés, el movimiento contracultural mundial anti-guerra,

62 *Ibid.*

63 Entrevista a Ramón Griffero en Contardo, O. y García, M. *La era ochentera. Tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Santiago de Chile, Ediciones B, 2005. p. 194-5.

64 Entrevista con Hugo Cárdenas.

el *punk* en Inglaterra, el *graffiti* del metro neoyorquino. Tal como veremos en Chile, éstos conformaron *etapas en que el movimiento juvenil se ha organizado y articulado políticamente, o dispersado en forma subterránea*, ya que buscaba “una nueva estrategia comunicativa de amplios alcances en diferentes sectores marginales”.⁶⁵ Si bien reconocemos la difusión y recepción masiva de los fenómenos de cultura juvenil mencionados arriba, tendríamos también que destacar la tradición local del muralismo político y la exteriorización generalizada de ciertas artes populares, aficionadas y vanguardistas hacia la calle durante de la dictadura como referentes artísticos de las subculturas ochenteras. Miguel Conejeros, miembro de la banda los *Pinochet Boys*, recuerda que en su grupo de amigos, se desarrollaba una visualidad propia en el espacio público con la pintura *spray*, para “desmarcarnos de la estética Ramona Parra, que nos gustaba mucho pero no nos representaba en nada; queríamos hacer algo nuevo, algo más lúdico, más pop y rupturista, no todo era necesariamente político en el sentido partidista”.⁶⁶

El destape que desplegó allí no fue sólo producto de la llegada inédita de productos mediáticos del extranjero y el correspondiente apagón cultural a nivel nacional; en la desinstitucionalización forzada del campo de la cultura chilena y la exteriorización generalizada del arte popular, aficionado y vanguardista, el desarrollo de trabajos que ponían en cuestión la función representativa del arte también sirvieron como referentes locales de las generaciones más jóvenes. A mediados de los setenta, la obra del *Colectivo de Arte de Acción (CADA)*, las obras individuales de sus miembros y otros integrantes en la *escena de avanzada* resistían “la instrumentalización partidaria y el reduccionismo ideológico como deformaciones recurrentes en el manejo artístico, exacerbadas por los contextos donde el arte político tuvo que dramatizarse como protesta y denuncia antidictatoriales”.⁶⁷ Aquí se chocan dos visiones contradictorias – el arte como un medio representacional que debe reflexionar sobre conflictos y relaciones predeterminados – y el arte como una fuerza transformadora activa de estos procesos vividos. Este cambio conceptual encabezado por CADA impregnó las generaciones jóvenes de los ochentas, quienes no entendían el arte como un medio de expresar un mensaje concretizado, sino como forma de vida cumpulsiva y necesaria.

65 Silva, A. *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1987. p. 22.

66 Entrevista con Miguel Conejeros desde Barcelona por correo electrónico, septiembre de 2008.

67 Richard, N., op.cit., p. 15.

La escena de avanzada también postuló la utilización de nuevos soportes tecnológicos, los cuales correspondían a un acceso sumamente limitado de la población chilena en aquellos tiempos. En 1979, artistas como Lotty Rosenfeld y el grupo CADA fueron de los primeros chilenos en aplicar el uso de video para el registro de las intervenciones urbanas que constituían el cuerpo primario de sus obras. El trabajo de Rosenfeld en particular buscaba cuestionar la legitimidad del orden social en la vía pública, desarrollando su crítica a través de un discurso visual deconstruccionista. En su obra *Una milla de cruces sobre el pavimento*, "pone el signo en duda y su legibilidad en crisis, al reconjugar el trazado de sus líneas – la vertical y la horizontal – bajo el modo (femenino) de la disidencia".⁶⁸ En ese sentido, Rosenfeld desvelaba el fondo autócrata de la institución de normas sociales, en su manera de cruzar el pavimento-base fundacional con la letra x. Ésta marca y visibiliza una doble ex-clusión que rige la sociabilidad ciudadana, primeramente en la supresión de voces disensuales, y también en la invisibilización de los mecanismos del poder.

Tal como su alejamiento de la tradición pictórica, el uso de la tecnología de video por Rosenfeld y otros artistas de CADA, constituyó una brecha que generaba "una de las polémicas más intensas que cruzaba el campo de reflexión sobre las artes visuales", cuenta Nelly Richard en una entrevista del 2004: "Algunos pensaban que usar el video, de cierta manera contradecía el contexto social y político de esos años; era visto como una especie de guiño a la tecnología primer mundista".⁶⁹ Estos artistas aprovechaban los medios nuevamente disponibles, abriendo la formación de sus obras a corrientes mediáticas foráneas. Esta predilección de integrar materiales y soportes novedosos al campo de las artes, se desarrollaba paralelamente a la adopción de medios y mercancías extranjeros en la vida cotidiana bajo la política económica neoliberal.

Al llegar a los ochenta, las subculturas jóvenes no se complicaban por el argumento costumbrista contra la incorporación de productos anacrónicos a sus realidades diarias. Rabanal describe una crítica elaborada por estos grupos que "gener[aron] un discurso de tensión completamente corrosivo, sarcástico, que desmontaba estas absolutamente rígidas esquemáticas"; al mismo tiempo reconoce que "hay que hablar también que en el arte, se venía trabajando en una manera similar. Me refiero a la escena de avanzada como un discurso que instaura un poder que se

68 Richard, N. *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*. Melbourne, Art and Text, 1986. p 139.

69 Entrevista a Nelly Richard realizada por el proyecto *UMATIC* a fines de 2004, documento audiovisual descargable en <<http://umatic.cl/docu-video.html>> [consulta: marzo de 2009]

proyectaba".⁷⁰ Mientras que generaciones posteriores rechazaban el legado del CADA por su conceptualismo y sobrecargo teórico, *Los Ángeles Negros* se plantaron "como tributarios con el CADA", rescatando en particular la obra de Lotty Rosenfeld.⁷¹

Simbolizado por el acto de botar volantes desde un avión que sobrevolaba Santiago centro, el discurso del CADA intentó plantar una semilla que brotó más adelante; la idea de que "el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido [...] borrando los oficios: la vida como acto creativo".⁷² Este concepto después se realizó por los grupos subculturales de artistas que se definían en contra del conceptualismo y la necesidad de fundamentar la obra a través del texto teórico. En palabras de Hugo Cárdenas, de la *Contingencia Sicodélica*, "nosotros éramos de acción, eso es el *punk* – hazlo por ti mismo, no importa si no pintas bien, pero pinta, eso es lo original".⁷³

A pesar de diferencias ideológicas y prácticas entre el CADA, las brigadas muralistas y los colectivos emergentes de los ochentas, ellos heredaron la tradición de hacerse oír en las paredes de Santiago, empezando a desarrollar esta práctica de lleno a lo largo de esta década. Mientras que las pautas estilísticas y conceptuales cambiaron, las plataformas de actividad disidente como el muro y la música, se mantenían y empezaban a ser conocidas por un público más amplio, creando un escenario en que múltiples voces pugnaron la santidad del régimen militar.

70 Entrevista con Gonzalo Rabanal.

71 *Ibid.*

72 Escritos de los volantes de *¡Ay Sudamérica!*, citada en García Navarro, S., "El fuego y sus caminos" En: Longoni, A. y Bruzzone (eds.) *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008. p. 356.

73 Entrevista con Hugo Cárdenas.

III. Los 'Hijos de Pinochet'

Subculturas en el Chile de los '80

Relatando un concierto de *Los Prisioneros* en 1986, banda aclamada por ser 'la voz de los ochenta', un periodista bajo el seudónimo *L'Angelo Misterioso* reproduce las letras cantadas por Jorge González a sus *fans*:

*"¡Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos!—grita.
¡No sé si ustedes pero nosotros no necesitamos banderas!—grita.*

[...] ¿Qué es todo esto? ¿Un movimiento juvenil? ¿De dónde salió todo este público que parece tener una identidad colectiva ya definida y que corea '*¡No queremos representatividad!*' al sonido de la guitarra eléctrica y la batería?"⁷⁴

En esta serie de declaraciones, el rechazo de consignas políticas partidistas y nacionales que surgen de las voces jóvenes de los ochenta, se complementa por una visión crítica de la dominancia norteamericana. Los símbolos nacionales de pugnas políticas del pasado, asumen otros significados por los jóvenes de una globalización temprana. La desideologización que ocurre con la diversificación de información y materialidades disponibles, se puede pensar en relación a un sentido de decepción hacia las alternativas políticas planteadas por la generación de sus padres y a un aburrimiento generalizado con la cultura residual y sus respectivos estilos de arte, música y moda. La desterritorialización de la identidad que ocurre a través de una aumentada exposición a productos extranjeros, contribuye al sentido de fragmentación y desconexión experimentado en los ochenta. Al mismo tiempo, estas brechas de experiencia, permiten la emergencia de una cantidad inédita de identidades, reflejadas en la gama de subculturas que aparecen en el paisaje santiaguino a lo largo de la década. Gonzalo Rabanal de *Los Ángeles Negros*, admite que: "de alguna manera la dictadura creó las condiciones para que nosotros pudiéramos operar con ella; elaboró un paisaje que nos acogió en toda su miseria y brutalidad [...] Aquí, todos los

74 Misterioso, L'Angelo: "No sé si ustedes pero nosotros no necesitamos banderas". En: *La Bicicleta*, agosto de 1986, VIII(73): 30

indocumentados, sean 'cumas', 'patos malos', 'maracas', 'travestis', *punki*, *thrash*, entran a convivir dentro de esta franja negra, dentro de este espacio Frankenstein que le da cabida a todas las minorías".⁷⁵ A diferencia de las 'tribus urbanas' de la juventud actual, estas agrupaciones sueltas se mezclaron libremente entre ellas mismas, constituyendo más bien una escena subcultural de diversos componentes estilísticos. Esto se debió tanto al estatus minoritaria de estos jóvenes, como al contexto socio-político en que se veía necesario desarrollar alianzas entre los que optaban por formas alternativas de habitar y expresarse. Además, las condiciones económicas locales determinaban el poder adquisitivo limitado de los jóvenes chilenos, resultando en una recuperación selectiva de las modas foráneas, y en torno provocando una capacidad ingeniosa respecto a los procesos de interpretación e invención de nuevas formas culturales.

A principio de los ochenta, imágenes e información sobre las subculturas de afuera circulaban a mano bajo condiciones de préstamo y trueque, en negocios comerciales confinados o en mercados negros. Este capítulo se refiere a una escena subcultural ochentera que giraba en torno a la emergencia de subjetividades desviadas en espacios como el *Trolley* y *Garage Internacional*, lugares donde transitaban agrupaciones musicales y colectivos de artistas visuales a menudo con trayectorias cortas – bandas como los *Pinochet Boys*, *Índice de Desempleo*, *Los Dadá*, *Primeros Auxilios*, *Los Jorobados*, *Fiskales Ad-Hok*, *K.K. Urabana*, *Corruption Girls* y *Zapatilla rota*, y colectivos de arte como la *Contingencia Sicodélica*, *Los Ángeles Negros (sic)*, *Yeguas de Apocalipsis*, *Ácaros*, *Las Peludas* y *Vedettes Cristianas*.

Orígenes del *punk* y *new wave* en Chile

El *new wave* en Chile parte aproximadamente el año '82 con el arribo de música y estilos foráneos a través de la mano del viajero internacional y la apertura del mercado de la industria cultural. Contrastándose con el paisaje santiaguino gris, los 'new waves' a su vez están descritos en la prensa local como 'marcianos' que se presentan a todo color, pareciéndose a desfiguraciones de la televisión pop de la época. Mientras que

⁷⁵ Moreno, Marco Antonio: "Delincuencia visual para reivindicar la chilenidad. Los Ángeles Negros (sic)". *Revista de Crítica Cultural*. (29/30): 35.

algunos de los auto-identificados '*punks* chilenos', se consideraban los cultivadores locales de un movimiento que nació en Inglaterra, otros se alejaban de cualquiera etiqueta identitaria, insistiendo, "nosotros [...] estamos haciendo un movimiento globalmente ajeno a ellos; quizás copiamos la ropa de ellos [...] pero esto es más nuestro, es más artesanal, es más nuestro propio juventud".⁷⁶ Esta reflexión temprana acerca de apropiación cultural, admite la influencia de precursores estilísticos de afuera, pero recurre al énfasis sobre la originalidad de los procesos de localización como elemento de mayor peso en la articulación subjetiva de nuevas materialidades.

Ya en 1984 se había establecido un mercado y cierta territorialidad respecto al consumo y las actividades lúdicas de los participantes de 'la onda *punk*' o *new wave*. El documental de Gonzalo Justiniano "Guerreros Pacifistas" (1984) sobre el *punk* en Santiago abre con una escena que relata transacciones dentro de una pequeña tienda especializada en la importación de artículos *punk*. Habiendo a la venta chapitas, pulseras con puntas y parafernalia de bandas inglesas (Figuras 3-4), demostrando el rápido fenómeno de integración de las subculturas en circuitos comerciales de consumo. Al mismo tiempo, estos grupitos se mantienen sumamente marginales dentro de una sociedad chilena censurada y espacialmente restringida. En 1984, la mayoría de los protagonistas de la película de Justiniano tenían entre 15 y 20 años; se denominan los '*punks* de fin de semana' debido a que durante la semana se visten como cualquier joven que va a colegio en uniforme o al trabajo en traje y corbata. Preocupados sólo de ser 'lolos' y "fuera de lo común", representaron la emergencia de la moda *punk* en Santiago, la cual se diferencia de una ideología *punk* crítica y cínica, postulada internacionalmente por ciertos grupos del movimiento.

A la entrada de una cultura visual generalizada, las señales y materiales de consumo tomaron mayor importancia como elementos esenciales en solucionar problemas cotidianos y existenciales. Por ser tributarios de la cultura de corriente dominante, estos sub-grupos también intentaron buscar soluciones a través de la manipulación e invención de nuevas materialidades. El *punk* contiene una gama de apatías y discursos críticos relacionados a la cultura *pop* de masas y al sistema capitalista, pero al igual que otras identidades postmodernistas, 'ser' *punk* depende más

76 Justiniano, G. *Guerreros Pacíficos*. [videograbación], Santiago de Chile, 1984.

de la implementación de ciertos factores estéticos, que del desarrollo de una ideología fijada previamente.



Figura 3. Toma de video de la escena de créditos iniciales del documental "Guerreros Pacifistas". Los protagonistas se visten de manera 'punk artesanal', asimilando ropa de las tiendas de ropa americana y pintando las caras con formas de relámpagos negros durante los fin de semanas.



Figura 4. Un 'punk de fin de semana' prueba accesorios en una tienda especializada (1984).

Mientras que la revista *La Bicicleta* nos informa en 1986 que el *punk* es un "movimiento, grupo o grupúsculo [...] que recién nos empieza a poner al día con las grandes capitales 'civilizadas' ",⁷⁷ hay que poner en cuestión los orígenes fragmentarios del llamado 'movimiento'. En el Chile de los ochenta, 'el *punk*' es un término adoptado por la prensa nacional para catalogar a todos los sujetos portadores de estilos todavía fuera de los parámetros del total cultural chileno, sean góticos, rockeros o *new waves*. En contraste, para los jóvenes 'el *punk*' viene a simbolizar a quienes resisten a la imposición de identidades normativas importadas por la industria cultural *pop*. Su capacidad de señalar desorden no se basa en la creación de jerarquías simbólicas que privilegian culturas primer-mundistas, sino que se deja de pensar en las raíces de un estilo o identidad, estableciendo cierta autonomía respecto a las antiguas pautas de la representación y rechazando primeramente las fronteras de otra comunidad imaginaria – las de los estados nacionales. Las subculturas responden a lo que Nelly Richard llama una "nueva apertura y flexibilidad de los sistemas de marcación que antes planteaban esencias homogéneas y localizaciones fijas, y que ahora trazan contornos de identidades ambiguos, fluctuantes y diseminados".⁷⁸ *Para los subscriptores a una globalización temprana en Chile, los sistemas de marcación que trazan la pertenencia a una comunidad nacional, han perdido peso en la formación de sus subjetividades.*

Aunque los "acusan de ser extranjerizantes, de copiar modelos de otras realidades, ellos se atrincheran 'dándole filo' a la política y al nacionalismo. Consideran que están dentro de un movimiento internacional del cual adaptan lo que les gusta".⁷⁹ Desde la perspectiva de sus iniciadores ochenteras, la inscripción de subculturas afuerinas a un paisaje local no fue pensada como una inscripción en el modelo neoliberal, sino como una filtración horizontal de conceptos y estéticas rebeldes que al incorporarse al total cultural chileno, rompieron con los esquemas jerárquicamente determinadas de la(s) cultura(s) nacional(es).

77 Godoy, A., "Festival Punk: Reyes en su selva". En: *La Bicicleta*. agosto de 1986, VIII(73): 20.

78 Richard, N. *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993. p. 11.

79 Zajer, M. "New Wave: Más filo que groso". En: *Revista Mundo*. mayo de 1986. p. 29.

La calle como lugar de auto-reconocimiento

La agrupación musical frecuentemente llamada la primera banda *punk* en Chile, se compuso por cuatro jóvenes más bien *new wave* que *punk*; *Pinochet Boys* (Figura 5) no recurrían a los ítems estereotipados de lo punki, ni se auto-identificaron así, prefiriendo rastrear las nuevas tiendas de 'ropa americana' barata en búsqueda de la prenda perfecta, caracterizándose por un estilo totalmente ecléctico y bien ochentero. La revista *La Bicicleta* los describe en 1986: "Son punk pero no lo son, ni lo uno ni lo otro. En todo caso se parecen poco a los punk de fin de semana del video de Justiniano [...] Si algo son, lo son a tiempo completo, pero se destacan más cuando están parados en la calle, en Plaza Italia o el barrio Bellavista, como polillas debajo de los faroles, tomando cerveza y bailando con la música de algún auto prestado".⁸⁰



Figura 5. Fotografía de Bernardita Birkner ©.

Pese a una supuesta falta de pertenencia a alguna clase de referentes estéticos, hasta la visualidad más ecléctica empieza a 'tener sentido' para los miembros de una subcultura y la gente que los observa. La unificación de signos en una tenida puede comunicar o insinuar los intereses, estéticas, prácticas y valores compartidos de una subcultura. Este 'uniforme' se constituye por una selección discordante de elementos, pero se vuelve coherente por el efecto grupal y el impacto que tiene, una vez insertado

⁸⁰ Galaz, C. "Punks: los hijos de Pinochet". En: *La Bicicleta*, abril de 1986, VIII(70): 2.

en el escenario público. Como bien explican Álvaro y Roly en el documental sobre los Fiskales Ad-hok "Malditos" (2004), ellos se conocieron cuando se vieron por primera vez en la calle: "una vez íbamos por esa avenida [...] Cumming, [Roly] con un terno rosado [...] Roly miraba allá y yo por allá y nos cachamos, buena los dos [...] Habían tan poco hueones cuáticos en ese tiempo, que puta, era como... oooo, un amigo... ese huevón debe escuchar la misma música que yo".⁸¹ Pero la moda de vestirse *new wave* no sólo funcionaba como señalación unificadora de la sociabilidad subcultural, sino también comunicaba su disidencia al público ajeno de sus agrupaciones. En palabras de Iván Conejeros de *Pinochet Boys*, "la calle era super importante, porque nosotros queríamos salir y hacer que la gente reaccionara".⁸² Aquí la estética se destaca como herramienta de provocación social orientada no hacia la transmisión de un mensaje concreto, sino con el fin de revelar el estado arbitrario de lo culturalmente normal, abriendo así el marco de lo posible en el espacio público altamente controlado. La exteriorización de estas identidades es fundamental para su desarrollo, enfatizando la visualidad desbordada como elemento único cohesivo y desplazando el rol de reglamentos de comportamiento u objetivos ideológicos. Rabanal enfatiza la importancia de establecer una territorialidad con el cuerpo y con la obra de intervención artística, desplazando la articulación de anti-ideologismos: "No nos planteamos como contra la dictadura, sino que buscamos crear nuestro propio espacio".⁸³ En este sentido mucho menos orientados hacia una crítica sobre la legitimidad de la política autoritaria y el reclamo en contra de sus crímenes, la dictadura deja de tener un lugar central en la configuración conceptual del presente.

Para los jóvenes subculturales el elemento más presente de la política social autoritaria es el toque de queda y la agresión policial. Conejeros cuenta "a [mi hermano] Miguel casi lo lincharon en la calle [...] la gente tenía tanto miedo que trataba a tapar a lo que era distinto para que no apareciera la represión, la policía, la CNI [...] la misma gente reprimía a si misma".⁸⁴ Aquí la prenda es una punta de lanza del enfrentamiento socio-político polarizado que se vivía en tal época. Pese a las intenciones disensuales o simplemente estéticas de elegir tal atuendo, en el Santiago de los ochenta esta visualidad provocó reacciones que afirmaron su valor plus de resistencia frente a lo

81 Alvaró entrevistado en el documental *Malditos: La Historia de Fiskales Ad-Hok* [videograbación] Santiago de Chile, 2004.

82 Entrevista con Iván Conejeros, diciembre de 2008, Santiago de Chile.

83 Moreno, M.A., *op.cit.*, p. 35.

84 Entrevista con Iván Conejeros.

normativo en la calle. La censura de identidades desviadas que circulaban en la vía pública, sólo les causó a insistir más en el desarrollo de una cultura callejera, llevada a cabo por los *punks*, *new waves* y jóvenes marginales que se juntaban y relacionaban en las plazas y esquinas "emanando microclimas urbanos inéditos en los barrios".⁸⁵

Encajada en la mirada casual hacia el *no-future*, esta actitud de autonomía relativa enfatizó la funcionalidad del cuerpo individual en la formación de una presencia ciudadina que rompía los esquemas relacionales de la vida diaria santiaguina; esto se contrasta a las estrategias organizadas e institucionales de confrontar el poder autoritario, las cuales proponían modelos jerárquicos como solución socio-política a la dictadura en Chile.

Niveles de resistencia a la cultura dominante

En el Chile de los años ochenta, los *Pinochet Boys* fueron la cara más publicitada de un movimiento mucho más amplio; acorde a la revista *La Bicicleta*, "son la punta, la avanzada visible de una tribu nocturna que durante el día se refugia en sus casas de diez habitaciones baratas a crear pintura, comics, moda, grafitos, música; y en la noche salen a las calles a acelerar el pulso en un video 'game' o fiesta".⁸⁶ Junto a bandas como *Los Dadá*, *Zapatilla Rota* y *Índice de Desempleo*, *Pinochet Boys* generó un fenómeno cultural perseguido por la legalidad, debido a la confusión que provocaron sus estilos perturbadores del orden de la calle y a su tendencia de interrumpir la tranquilidad de las noches vía actividades festivas.

Junto con la propuesta de provocar a la población e interrumpir la estética gris del orden autoritario, también consideraban parte de su misión la interrupción de la distribución de la cultura *pop* hollywoodiense. En palabras de Daniel Puente, miembro de los *Pinochet Boys*, "Habíamos venido a destruir el *pop* y lo estábamos consiguiendo";⁸⁷ se destaca aquí su posición opuesta a la maquinaria cultural del régimen, la cual confiaba en la importación de producciones televisivas mayormente norteamericanas, como sedativos sociales efectivos. Hay que señalar la distinción entre la postura antagonista de esta subcultura específica, versus la aceptación acrítica de

85 Donoso, C., *op.cit.*, p. 49.

86 Galaz, C., *op.cit.*, p. 3.

87 Daniel Puente en *Pinochet Boys*, *op.cit.*, p. 12.

otros conjuntos juveniles en relación a la cultura dominante. La instauración del fenómeno de 'la cultura juvenil' (singular) por la prensa nacional, exalta el papel de la cultura pop en la formación de una generación uniformemente interesada en la música en inglés bailable y el poder 'pasarla bien'. Aquí también tendríamos que destacar el papel de la izquierda y algunos de los medios de difusión clandestinos en aplanar las diferencias entre las distintas subculturas juveniles a lo largo de la década.

Pero no por desinteresarse en la construcción de un orden jerárquico alternativo a la dictadura, debemos descartar el nivel variado de resistencia que encarnaron algunos de estos jóvenes. El hecho de que esta organización horizontal de lo político ha resultado conveniente al establecimiento del poder en la época postdictatorial, significando una falta de 'resistencia organizada', hay que reconocer también las prácticas culturales llevadas a cabo por jóvenes han sido responsables de aperturas sociales hacia la visibilidad e inclusión de seres marginales.

Hablando en los ochenta, Sergio Gúzman, un joven peluquero *new wave* (no por profesión), reflexiona sobre la forma alternativa en que su subcultura supone una amenaza al régimen militar: "al gobierno le conviene que nosotros estemos muertos en vez de vivos, porque nosotros somos, no pescamos nada y eso es peligroso, cuando alguien no quiere hacer caso ni de lo negro ni de lo blanco, quiere decir que viene algo detrás de eso que es mucho más fuerte"⁸⁸. Lo que está al fondo de esta negación, todavía al principio de su plena articulación, es la deconstrucción de las categorías divisorias impuestas por un canon socio-cultural, acorde con los intereses del poder político dominante. Pero la mentalidad 'peligrosa' de 'no pescar a nadie' no sólo se revela en una negación deconstruccionista; también implica la paulatina creación de ambientes y circunstancias removidas, en las cuales se desarrollan valores propios a la subcultura, intentando así subvertir en cierto grado las organizaciones binarias y jerárquicas de lo social.

Dejando por detrás la institucionalidad y situándose dentro de una territorialidad auto-instaurada, se elaboraron rituales sociales caóticos, tales como la fiesta y actos de creación colectiva. Refiriéndose a otra subcultura santiaguina más estrictamente rockera, surgida en torno al espacio legendario *Manuel Plaza* y la banda *Tumulto*, el teórico Jaime Lizama traza las líneas divisoras entre las subculturas y la cultura

88 Galaz, C., *op.cit.*, p. 3.

dominante de la cual ellas divergieron. Para los integrantes subculturales que frecuentan el galpón *Manuel Plaza*, "es la masividad compulsiva de estos ritos, más que el gentío callejero o la multitud que llena tiendas, la que revitaliza el imaginario y colectiviza el deseo de la libertad ciudadana y callejera. Entre el fantasioso y efímero Hollywood y el Manuel Plaza, existe la distancia entre el kitsch transplantado desde el set televisivo y la pasión de un territorio tomado y apropiado por las que se llamarán más adelante tribus urbanas. Lo primero representaba el espectáculo complaciente del régimen militar; lo segundo, la experiencia ritual de la libertad en la ciudad situada".⁸⁹ El desarrollo de prácticas culturales propias en espacios apartados de los sitios 'sociales' designados de la cultura dominante (el shopping, el burger inn, el living familiar con televisor), surgió como elemento fundamental en la creación de impulsos colectivos hacia la 'libertad' que culminará en la transición democrática. Tanto *Tumulto* como *Pinochet Boys* tomaron como influencia principal variaciones de la música rock extranjera para agregar una densidad al ámbito local y fortalecer una escena social que se centrara en la música.

Pero entre estas dos bandas podemos apuntar unas diferencias claves estilísticas e ideológicas, así también entre los géneros de música respectivos a cada uno – hard rock en el caso de *Tumulto*; influencias *punk* y *new wave* en los *Pinochet Boys*. *Tumulto* parte en los sesenta, antes del despliegue rupturista del *punk* y las connotaciones políticas inherente a su disrupción de escenas locales e industrias musicales. Recordamos la advertencia que hace Raymond Williams en *Marxismo y Literatura* sobre la necesidad y dificultad de distinguir entre "una nueva fase de la cultura dominante [...] y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella".⁹⁰ Mientras las tocatas explosivas de *Tumulto* no cumplieron con la cultura ordenada de la dictadura militar, su música hard rock cabía fácilmente dentro de la ideología cultural consumista, con temas como "Rubia de los ojos celestes" llegando a ser hits en los ochenta. En cambio, los *Pinochet Boys* optaron por mantener una visión ácida de la realidad en que se encontraban, con sus únicos temas grabados, "Botellas contra el pavimento" y "Pinochet Boys", comprobando su crítica y pesimismo sobre la sociedad chilena corriente, y demostrando que el estilo que portaron no fue una

89 Lizama, J. *La Ciudad Fragmentada. Espacio público, errancia y vida cotidiana*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2007. p. 78.

90 Williams, R., *op.cit.*, p. 146.

forma de 'maquillarlo' para lograr éxito comercial, como en el caso de *Tumulto*, sino una forma autogestionada de objetivarse y hacer pública su capacidad de resistencia.

La estética como solución al vacío político

Nuevas formas de integración social emergieron en el contexto de la prohibición continua de participación en las estructuras macro-sociales. Se recurre a lo estético y la espacialidad para resolver los problemas y contradicciones creados por la política autoritaria y la apertura que proviene del modelo económico neoliberal. Como ha sido tradicionalmente surgido por el campo de estudios sobre la subcultura, *cada producción o comportamiento subcultural se presenta como una solución propuesta a nivel simbólico, para el enfrentamiento de las problemáticas experimentadas por actores sociales jóvenes.*

Por ende, se registra una multiplicidad de respuestas y distintas propuestas estéticas, cada una ligada a la auto-expresión como fundamento principal. La extremidad de los cortes de pelo, las formas de vestirse y las posturas, varían del más extravagante *look new wave* de multicolores, hasta la oscura y agresiva *onda punk* en negro. Pero estos dos no se distinguían por ordenaciones estéticas o sociales claramente demarcada – en Chile el *punk* y el *new wave* formaron parte de la misma escena, causa de un cierto "confusionismo" respecto a identidades no organizadas acorde a formas aplicadas en otras partes. Para Gonzalo Rabanal, "eso fue lo que marcó la erupción de los ochenta [...] la posibilidad de una transversalidad entre el punki, los poetas, los performistas, los músicos, y fue generando un movimiento".⁹¹ Al reaccionar en contra del dogma de los partidos izquierdista, esta escena responde con el desarrollo de una apertura hacia nuevas identidades y sexualidades previamente excluidas. Lo hacen no por medio de establecer un discurso de la tolerancia, como suele pasar con la inscripción de minorías dentro de un cuerpo legal, sino a través del ponerse de moda, fomentando la sensación y el concepto de "el más loco gana": él que más sale de los marcos merece el nivel más alto de respeto, priorizando la creatividad encima de reglas estéticas. A pesar de sus diferencias estilísticas e ideológicas, lo que

91 Entrevista con Gonzalo Rabanal.

tenían en común estos grupos eclécticos, fue la anunciación de su disidencia y/o indiferencia a través de rituales de consumo resignificantes y su abierta apropiación de estilos subculturales extranjeros. Rodrigo Hidalgo, miembro del colectivo ochentero de pintores la *Contingencia Sicodélica*, recuerda a otro colectivo de su misma escuela de artes en la Universidad de Chile; *Las Peludas* eran "minas muy *punk*, las primeras que yo veía así con la pinta *punk*, incluso *new wave* [...] con esos anteojos grandes, eran sensacionales. En las protestas de '83 salieron todos los chicocos a tirar piedras y ellas iban con sus atuendos muy elegantes. Ponían unos lienzos llenos de colores fosforescentes. Eran muy a la moda, pero a la moda de dónde, de Alemania, Inglaterra".⁹² Desde la perspectiva de esta escena ecléctica compuesta de artistas jóvenes, la moda del llamado *free world* sirvió como método de exponer la aspiración a la libertad en un país latinoamericano en plena dictadura. Desde otro punto de vista, el 'copiar' modas de fuera demostraba un cierto enclavamiento de los jóvenes a las corrientes materialistas en el modelo neoliberal. Sin tener que comprobar una visión u otra, veremos como al apropiarse modos estéticos extranjeros, se adaptaron los elementos de significación a un contexto local combativo, infundiendo así un material desconocido con un sentido de lo propio. Aplicada al contexto de protesta masiva en Chile, la estética impotada *new wave* cargaba connotaciones de rebeldía y disidencia.

En 1986, la revista subterránea *Análisis* explicó el peso estético del movimiento *new wave* versus su factor identitario sub-enfatizado: "hablar de 'new wave chileno', significa referirse a una serie de manifestaciones de música, lenguaje, comics y rayados, de símbolos como la palmera y de una forma de hablar y de vestirse cargada a la moda de los 50, con cabelleras cortas, rapadas a los lados y con un mechón multicolor sobresaliendo".⁹³ Más que establecerse a través de marcos tradicionales de identidades 'orgánicas', o reclamar un lugar dentro de una trayectoria histórica, estos recurrían al método de bricolage; aquí la temporalidad se colapsa por un fuerte ahistoricismo, los derechos de la propiedad privada o del intelectual se descomponen por el uso libre, y los sistemas socio-simbólicos normativos son subvertidos para entonces servir como un material simbólico renovado o vaciada de su sentido. Al crecer en la sombra del fracaso producto de la pulverización violenta de los proyectos socialistas, planteamientos culturales nacionales y políticas de escaño de la generación

⁹² Entrevista con Rodrigo Hidalgo, noviembre de 2008, Santiago de Chile.

⁹³ C.C.C. *Voz de los ochenta: El 'new wave' chileno*. En: *Análisis*. 28 de enero al 3 de febrero de 1986. p. 26.

de sus padres, ocurre un vaciamiento de la subjetividad a través del desencanto generalizado encarnado por estos sujetos jóvenes. Para algunos, el *new wave* chileno es "un intento de escapar de la uniformidad del pesimismo, de hacer lo que se quiera sin justificaciones ni disciplina, por la libertad de ser uno mismo y no pegarse grandes voladas de reformador, del mundo, poniéndose a la altura de las realidades y pese a todo ser feliz, crear, tener amigos y creer un poco en la comunidad con otros a través del lenguaje, de la pinta, de la música".⁹⁴ Aquí la subcultura surge como solución a nivel de micro-políticas, producto de la destrucción de la comunidad tradicional y la incapacidad de afectar cambio en las macro-estructuras de la sociedad dominante. Con la política oficial ya descartada como salida posible de la realidad nublada, las subculturas buscaron soluciones colectivas a través de lo estético, destacando la falta de verdad de todo discurso al llenar su espacio con sólo lo visual. "Deambulan por la ciudad con pintas alucinantes 'Para salir de la lata' ",⁹⁵ designando la calle como el lugar por excelencia del performance de sus devenires. Si bien ellos no determinaron las condiciones restrictivas de su participación en una ciudadanía abstracta, la construcción de un territorio a través de la texturalización del espacio urbano, sirvió de un modo propio de agenciamiento que estaba dentro de su alcance en el escenario callejero.

94 Ibid.

95 Zajer, M., op.cit., p. 26.

IV. Privatizaciones/Modernizaciones del espacio santiaguino

Cultura Visual y Visualidades Contestatarias en la Urbe

En este capítulo se consideran los cambios socio-económicos que impregnan la experiencia fenomenológica de la ciudad y las manifestaciones visuales formadas por ellos. Esto apunta a la condición económica experimental a la que Chile estuvo sujeto durante la dictadura militar, destacándose como el primer país en el mundo en aplicar el modelo neoliberal. Poniéndose en práctica reformas estructurales de la economía nacional a partir de 1977, cuando una apertura hacia el mercado internacional fomentó la inversión del capital foráneo y el ingreso en circuitos comerciales internacionales. Si bien este proceso incitó la progresiva desintegración de mercados locales, también permitió a los actores transnacionales intervenir cada vez más en la gestión de servicios públicos. El 'boom' económico característico de los años inmediatamente siguientes a privatizaciones en el sector público, provocó un aire de legitimidad en favor del gobierno militar. No obstante, al entrar la década de los ochenta, la crisis económica global se extendió en la economía nacional vulnerable a los flujos y estancamientos del mercado, impactando la calidad de vida a nivel cotidiano y evidenciando el incremento de desigualdades inherentes al modelo.⁹⁶

Entre los numerosos escritos en la pared que surgieron en el espacio público durante la primera mitad de los ochenta, sale el comentario sencillo "TENEMOS hambre", escrito en plumón con letras cursivas. Este mensaje de resistencia silenciosa, también anuncia una situación social desesperada (Figura 6). El rayado hecho con *spray* "HAMBRE", presenta letras compuestas de figuras humanas que parecen estar caminando en la calle. Ellas aparentan a la gente capturada por el registro fotográfico mientras caminaban al frente del dibujo, señalando que el hambre no es una condición abstracta, sino una realidad manifestada en un cuerpo humano (Figura 7).

96 Entre 1975 y 1976 en Chile, el coeficiente de GINI (una medida utilizada internacionalmente para indicar el nivel de la igualdad de ingresos) subió de 47,3 a 53,0, sobrepasando el nivel de desigualdad que tiene EE.UU. y figurándose como uno de los 20 países más económicamente estratificado en el mundo (CEPAL, 1987).

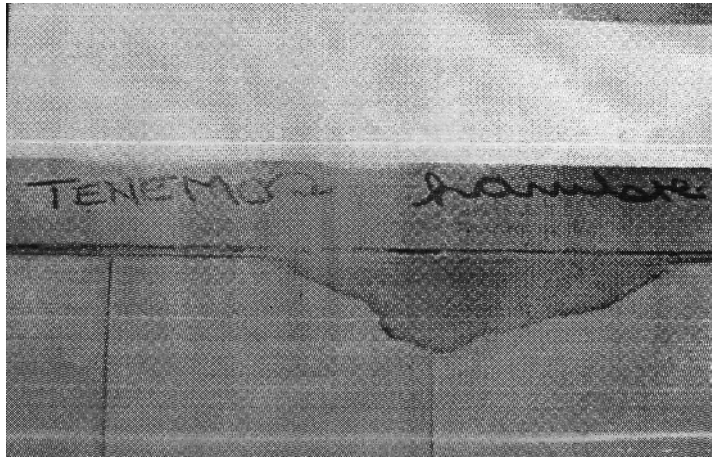


Figura 6.



Figura 7.

Pese a las circunstancias de la crisis económica, Santiago se encontraba cada vez más inundado con imágenes publicitarias, promocionando no sólo productos, sino también nuevos estilos de vida ligados al consumo y a la privacidad del hogar. Estos se plantearon como métodos de seguridad en contra de la actividad social posiblemente subversiva, manteniendo así a la población en un estado más dócil, en el cual mirar la televisión se volvió una actividad lúcida predominante. La destrucción de la vida pública promovida por la dictadura, se consolidó con los mecanismos de alienación del mercado, normalizando el encierro de la familia en la privacidad de la casa y proliferando el sentido de aislamiento originario de las grandes ciudades del capitalismo avanzado. La sensación de soledad irónizada se inscribió en el espacio urbano durante

los ochenta, intentando a superarla a través de su exhibición y difusión en el espacio público. Frases como "LA CIUDAD NOS VOMITA" y "VIDA AJENA" figuraron sobre las panderetas que se extendían al lado de una carretera santiaguina (Figuras 8-9). Se trata de establecer una conectividad a través del sentimiento compartido de la alienación, haciendo público el impulso sencillo de anunciar en repugnancia. La situación de emergencia en la que surgieron tales *graffitis* de leyenda, los aleja de la esfera comunicacional pertinente de la ideología política. Sin embargo, connotan una suerte de disidencia desarticulada en que el signo pierde la dimensión de la idealidad en que se elabora un concepto ideológico. Los recursos administrados saltan a la vista pública en un énfasis de la materialidad del mensaje. En torno, el contenido del mensaje parece secundario a la audacia del formato de la pared en el espacio público; *el acto de escribir vence a la palabra escrita; la exteriorización de un 'algo' es el centro de gravedad del gesto*. Pese a la vaguedad de sus mensajes, estos dos rayados comunicaron una suerte de desaprobación cínica de las 'modernizaciones' características del desarrollo urbano encaminado, constituyendo así una voz del malestar post-representacional en el paisaje urbano de los años ochenta.



Figura 8.



Figura 9.

Desplazamientos desde el Centro hacia la periferia

La emergencia de una visualidad contestataria en Santiago, responde a un momento de moderado alivio de la violencia practicada sistemáticamente en los años inmediatamente siguientes al golpe. Sin embargo, la búsqueda de salidas de expresión se realizó bajo condiciones puestas por la dictadura y con el pretexto de la edificación de visualidades autoritarias y neoliberales en el paisaje urbano.⁹⁷ El aumento de publicidades en Santiago Centro se complementaba por un plan de desarrollo urbano que desplazó ciertas poblaciones centrales hacia sitios periféricos, señalando el inicio de una homogenización exclusiva. Si bien se vio disminuida en gran cantidad la táctica del terrorismo estatal de la 'desaparición', la dictadura recurrió a otros modos de dominación ideológica convocados en la planificación urbana y la cultura visual. Estos se articularon a través de un ordenamiento capitalista y autoritario del espacio ciudadano cuyo eje fundamental es la invisibilización de la pobreza y la promesa de una felicidad comprada, representada por el sueño norteamericano de la clase media, el cual se vio expandido a través de los medios de comunicación masivos y las publicidades carteleras.

⁹⁷ Las tácticas visuales en la transmisión de discursos aplicada por el régimen militar, tiene lugar en longitud en otros estudios. Aquí el enfoque será la producción visual opositora y, más específicamente, los actos de expresión estética llevados a cabo en el espacio público por subculturas e individuos no ligados a institución alguna.

Es así que el espacio físico de Santiago se reorganiza no sólo bajo el régimen de una política autoritaria, sino también con un diseño orientado a los intereses económicos del nuevo orden neoliberal. La construcción de la Avenida 11 de Septiembre y los edificios de altura en Santiago Centro y Providencia, contribuyeron a "una visualidad que te tragaba".⁹⁸ Se introducen además dos formas novedosas de consumo: "un nuevo tipo de centro comercial, el caracol, y un sistema de comida rápida, el auto servicio de los Burger Inn, fueron formas de consumo que [...] alejaban al sujeto de la sociabilidad".⁹⁹ Esta visualidad se vio complementada con el poder adquisitivo de los 'nuevos ricos', "un tipo de clase media asociada a las tarjetas de crédito y a los pagos diferidos".¹⁰⁰ La transformación de la urbe a favor de un orden ideológico que defendía la propiedad privada y la vida hogareña de la familia nuclear, también se vio reflejada en la situación diaria de transportarse, dando paso a "la desenfadada adquisición de nuevos modelos de vehículos puestos al alcance de nuevas capas medias y altas por un delirante mercado importador [...] Las vías, a partir de los 80, comenzaron a ser patrimonio de un parque automotor desreglado".¹⁰¹ Desde el muro salta un comentario crítico de estas permutas: la frase "¡NIÑOS! CIUDADO!!" está complementada con el dibujo de un auto con dientes de monstruo (Figura 10). La frase juega con una advertencia sobre la conducta en la calle y la necesidad de ser consciente del daño que pueden causar los autos. El alto nivel de estilo que presenta el auto (dos rayas encima el capó, utilizadas en los autos de carrera de los años '50), hace alusión al factor de seducción que pueden tener las cosas materiales, conllevando el riesgo de la aceleración y velocidad posibilitadas por la tecnología de la manufactura. También insinúa la identidad de los productores anónimos de tal rayado, revelando un estilo *new wave* con rasgos de lo cincuentero.

98 Entrevista con Nancy Gewölb, julio de 2008, Valparaíso.

99 Lizama, J., *op.cit.*, p. 77.

100 Olguín Hevia, R. "Ciudad y tribus urbanas: El caso de Santiago de Chile (1980-2006)". En: *Revista Electrónica Diseño Urbano y Paisaje*, abril de 2007, p. 11. <http://www.vicariaeducacion.cl/pastoral_escolar/docs/CIUDAD_TRIBUS_URBANAS.pdf> [consulta: febrero 2009]

101 Lizama, J., *op.cit.*, p. 36.

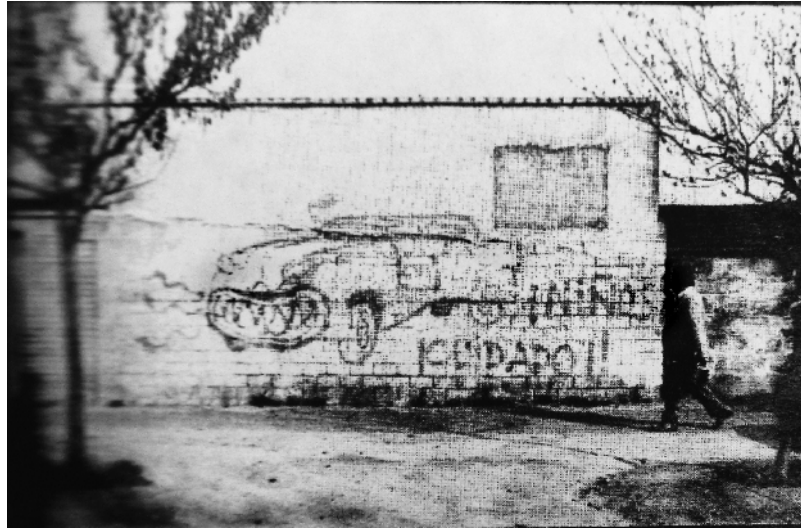


Figura 10.

La esfera visual en pugna

En la cúspide de una cultura visual global, se vuelve imprescindible el papel de la imagen en transmitir los contenidos de discursos oficiales y contestatarios. Si bien el paisaje santiaguino de los ochenta, se desenvolvía de una visualidad representativa del orden neoliberal y el autoritarismo estatal, también surgieron las contestaciones de estas dominancias en una gama de intervenciones visuales y corporales llevadas a cabo en el espacio público. Desde las formas de exteriorización más confrontacionales, como las protestas masivas que estallaron en la calle a partir del año '83, hasta las acciones de tomar el espacio ciudadano en un acto cultural, la calle fue progresivamente ocupada como lugar de manifestación contestataria a lo largo de la década. Esto se ejemplifica por las acciones de conjuntos como la *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* y las que fueron promovidas por los movimientos de mujer (*Por la vida* y *Somos +*) (Figuras 11-12). *Consideramos entonces parte de la cultura visual no sólo la dominancia mediática sobre nuestras realidades cotidianas, sino también los cambios en subjetividades que radian de las visibilidades emergentes de nuevos sujetos sociales y en sus prácticas relacionales laterales desplegadas en la intemperie.* Pese al carácter más masivo de las protestas de la política contestataria, no se debe reducir el peso de los modos de resistencias más informales, espontáneos y diarios, llevados a cabo por personas que resistieron a la política autoritaria y las

antiguas pautas de la resistencia política. Mientras son formas menos llamativas y espectaculares, mayormente efímeras y dispersas en sus contenidos, aún las intervenciones más mínimas se pueden ir contribuyendo a una visualidad contestataria y reveladora de las contradicciones presentes en la cultura visual dominante.



Figura 11. El *spray* fue un medio predominante en la difusión de la campaña feminista "Somos Más"



Figura 12. Aquí se ve el uso del *spray* durante una protesta convocada por organizaciones feministas el año '85.

Con la vuelta masiva al espacio público, también surgió una aumentada cantidad de los rayados en la pared, siendo éste un medio accesible y efectivo para la muestra de textos e imágenes. Sujetos de diversas características se apoderaron del rayado – desde los neo-nazis hasta anarquistas y ramas de la izquierda organizada – inscribiendo consignas y disparates en las murallas santiaguinas. Este *graffiti* temprano inicialmente rindió a desnaturalizar la producción y distribución del texto y la imagen sobre la superficie urbana. Preguntarse por la relación entre la nueva visualidad

resultante de la instalación del modelo neoliberal y la práctica de intervenirla, se despliega en seguida. Enfrentamos una textualidad cultural cada vez más visual y diversificada por los componentes culturales híbridos que la comenzó a integrar, sumado a la introducción de nuevos materiales como el *spray*. Los textos urbanos capturados en los registros fotográficos son fuentes primarias que evidencian la práctica cultural ochentera de intervenir la pared, sirviendo también como documentos textuales que describen los pensamientos o sentimientos específicos de sujetos sociales que optaron impulsar sus reacciones hacia el espacio público, bajo las condiciones comunicacionales de censura de aquellos tiempos.

La ciudad y la territorialidad subcultural

Como hemos visto arriba, los centros comerciales, locales de comida rápida y un Santiago Centro despejado de las residencias desordenadas de poblaciones, contribuyeron a una socialización orientada hacia el enclaustramiento del ciudadano dentro de las fantasías y edificaciones construidas sobre la base ideológica de la propiedad privada. En cambio, al hacer su lugar en el espacio público, las subculturas conformaron una suerte de resistencia a la privatización de su propio capital humano. La extensión de sus cuerpos en lugares públicos no sólo criticaba las normas de socialización instituidas, sino también ponían en práctica inmediata formas alternativas de socializarse. Por detenerse en la calle, refutaron la función de la calle como un simple medio de llegar de un lugar (productivo) a otro, resignificándola como una esfera de intercambio poco relacionada con los valores de producir, servir y transitarse eficientemente. En *La reflexión cotidiana* (1993), Humberto Giannini explora los caminos circulares y a menudo indirectos del sujeto social en el ambiente urbano: "habla de una realidad por la que 'se quiebra' de alguna manera el mero transitar cotidiano a lo largo de su estructura espacio-temporal. Una de estas realidades es la Plaza, con su carácter de pausa en el camino del quehacer;" otra es el bar, donde ocurre una "trasgresión respecto de la linealidad del tiempo rutinario, oscura búsqueda de la experiencia común".¹⁰² Pese a la funcionalidad planificadora de la ciudad, aquí los seres circulantes,

102 Giannini, H. *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago, Editorial Universitaria, 2003. p. 20.

respondieron a la sensación que ha ocurrido un vaciamiento irónico en las zonas de alta conectividad, así buscando resistir al aislamiento de los 'no lugares' con el encuentro de un *tiempo en común*.¹⁰³ Se refiere tanto al entrelazarse de temporalidades como a la construcción de un lugar físico en el cual se puede compartir.

Justamente en el intersticio temporal de lo local con lo foráneo, es donde las subculturas se cimentaron ideológica y estéticamente, desarrollándose en espacios no institucionales tales como los de la intemperie. Giannini apunta que "frente al domicilio y al trabajo, la calle aparece como un territorio abierto";¹⁰⁴ de todos los lugares posibles de encuentro – casa familiares, la escuela, los restaurantes y bares – las subculturas han elegido el que es menos conforme a la práctica de normas sociales. Mientras que en los ochenta la calle fue un espacio de alta presencia policial, las expresiones salidas en el espacio de la muralla demuestran una convergencia anárquica de visualidades desarrolladas tanto a nivel estético como en las relaciones sociales subculturales .

Como contrapuesta de los elementos estructuralistas que conforman los marcos conceptuales y valóricos a través de los cuales los sujetos sociales se definen y actúan, se destaca aquí *la construcción de territorialidades como sitios para el despliegue de relaciones en forma más horizontal*. En la publicación *Working Papers* del *Centre for Contemporary Cultural Studies* en la Universidad de Birmingham, Phil Cohen enfatiza el rol de la territorialidad en la formación social de grupos subculturales: "Aunque como estructura simbólica, [la subcultura] provee un sentido difuso de afinidad en términos de un estilo de vida en común, no prescribe en sí una estructura grupal. Es sólo a través de la función de la territorialidad que la subcultura se ancla en la realidad colectiva de los jóvenes que son sus portadores, y de esa manera se vuelven no sólo su soporte pasivo, sino sus agentes conscientes. La territorialidad es simplemente el proceso a través del cual las fronteras ambientales (y focos) son utilizados para significar los límites del grupo (y focos) así investidas de valor subcultural".¹⁰⁵ Es decir, *el cuerpo de una subcultura construye y está construida por la territorialidad. Esta apertura hacia las condiciones materiales y sus funciones vitales, desenfatisa el papel de estructuras ideológicas en la formación de seres activos, subrayando así lo fenomenal como elemento principal en juego de la experiencia subcultural*. Los productos y territorios subculturales son tanto el resultado de factores estructuralizados externos a su

103 Término aplicado por Humberto Giannini en *La reflexión cotidiana* (1993).

104 *Ibid.*

105 Cohen, P., op.cit., p. 85. La traducción es nuestra.

agrupación como un conjunto de *chances* que sólo se multiplican con el avance de la globalización. En la producción estética subcultural, el signo ya no es una unidad que señala, sino un hoyo dialéctico.

La constitución de una esfera pública de socialización y debate en los ochenta, correspondió a la exteriorización de cuerpos antes reclusos a espacios privados, como bien demostró el movimiento feminista en Chile. El feminismo chileno es la cara más visible y teorizada que lideró el traslado de cuerpos marginalizados hacia la esfera pública a principios de los ochenta. Más adelante en la década, los performances de parodia del género del colectivo *queer*¹⁰⁶ más consolidado de los ochenta, *Yeguas de Apocalipsis*, junto con otras producciones subculturales en el campo de lo visual, demostraron como la construcción de un espacio propio en la esfera pública – sea momentáneo o que dure – es fundamental para develar los gestos marginalizantes de la modernización. En su ensayo sobre las *Yeguas*, " 'Desde los márgenes al centro'. Tendencias recientes en la teoría feminista", Jean Franco recurre a la teoría de *queerness* postulada por Judith Butler, para contextualizar los performances a menudo *kitch* del colectivo, llamándolos " 'una reelaboración específica de lo abyecto en agenciamiento político'. La afirmación pública de lo *queer* [...] 'representa la performatividad como citacionalidad para resignificar la abyección de la homosexualidad en desafío y legitimidad' ".¹⁰⁷ Aquí la visibilidad es clave, no para legitimar un cuerpo desviado bajo los términos de su inscripción en una totalidad céntrica, sino para desmontar el orden políticamente motivado para la categorización discriminatoria de seres y el carácter construido de todas las identidades consideradas legítimas por ello. En el Chile bajo la dictadura, el espacio público no era simplemente el lugar más conveniente para la producción visual que intentaba escapar a la censura de los medios de difusión, sino que era el lugar por excelencia de la exteriorización de sujetos sociales cuyas luchas dependía de su visibilización; sujetos los cuales habían rechazado y/o habían sido rechazados por las configuraciones políticas institucionales. No es coincidencia que la desinstitucionalización de estas identidades, sus prioridades y malestares, implicara su reterritorialización en la esfera estética. Este desplazamiento ocurre paralelamente a la influencia de una cultura visual y mediatizada, como también a la introducción de una socialización que intentó aislar a los individuos como método

¹⁰⁶ Queer es un término que se refiere inclusivamente a todos los individuos de identidades sexuales que no sean heterosexuales y a individuos que experimentan cambios de género (por ejemplo, los gays, lesbianas, transexuales, bisexuales, y 'gender queers').

¹⁰⁷ Franco, J., *op.cit.*, p. 118.

preventivo de estallidos sociales. En este contexto de fragmentación e individualización, en una sociedad desprovista de toda legalidad, los recursos de lucha se reorientaron hacia el material impar disponible – el cuerpo de uno y la territorialidad que se construye a través de la exteriorización colectiva de seres marginalizados en el espacio público.

V. 'Una nueva forma de ser y aparecer'

Las prácticas subculturales de procesos estéticos

La desinstitucionalización y la personalización de lo político que ocurrió en los ochenta, también correspondió a un momento de cambios conceptuales y prácticas relacionados con el arte en Chile, extendiendo los límites de un campo (re)marcado por el estallido del pop en juego con el deseo consumista. El uso de materiales desechable en la pintura, el trazo casual del *street art*, los medios audiovisuales y sus imágenes en *flash*, la idea de *fashion* como arte. Tomar lo cotidiano como material para la producción estética en los ochenta, a menudo implicaba la interpretación de la vida mundana de la urbe a través de la estética de los cómics: "Lugares comunes, imágenes recibidas desde la televisión y de los cómics tanto chilenos como norteamericanos – Dick Tracy y Condorito – son signos de un rechazo a la 'alta cultura', además, de ser un reconocimiento del pop y la incorporación del New Wave".¹⁰⁸ En la pintura, el dibujo y los cómics, predominaron escenas urbanas oscuras y caóticas hechas con trazos gráficos o pictóricos, como también la estética neo-pop, donde junto a los colores fuertes y fosforescentes reinaron los símbolos del estilo playero – las palmeras, el sol y los autos cincuenteros – y con personajes futuristas de pelo parado, lentes oscuros y músculos exagerados.¹⁰⁹ Se pintaban rápido y encima de cartón o muros más que sobre tela, distanciándose de un concepto de la obra del arte como un objeto de estatus elevado en relación a otros productos circulantes una la sociedad llenándose con desechables.

Desde las artes visuales y preformativas surgen el arte de reciclaje, los medios mezclados, la instalación, el arte de acción, el performance y el teatro experimental. Las características más marcadas de estas producciones son la gestión del sentido de lo efímero, el énfasis sobre el momento presencial del acto expresivo y el no profesionalismo. Desde la música surge la corriente de improvisar eclécticamente sin saber tocar, y desde el teatro el performance se vuelve más popular que las obras

108 Donoso, C. "Pintura joven: Seis +". En: *Apsi*. 29 de julio al 11 de agosto de 1985. p. 51.

109 Pablo Barrenechea y Samy Benmayor son quizás los pintores chilenos más reconocidos que aplicaron una estética *new wave*.

narrativas. En el *Trolley* por ejemplo los *shows* se hacen sólo una vez, incorporando música en vivo y la improvisación de los actores. Entrevistado en la revista *Análisis*, Titín Moraga explica que el "*performance* es un nuevo estilo de teatro, la integración de todas las artes dentro de una, porque el arte contemporáneo necesita cada vez más gente que maneje todas las disciplinas, porque no hay equipos ni plata y hay que hacerse la propia infraestructura".¹¹⁰ Aquí la convergencia de distintas disciplinas, se atribuye a necesidades de expresión en un ámbito de integración de nuevas tecnologías. Lo multimedial surge como opción técnica todavía no dominada, pero al mismo tiempo importante en la comunicación de la experiencia del estar en la puerta de entrada a la tecnología globalizada.

En salirse de las casillas de los géneros convencionales, se buscaba un arte más interactivo, en el cual la producción artística no dependiera del talento ni del tener una licencia, sino del gesto de subirse al escenario. El baterista de los *Pinochet Boys*, Tan Levine, relata su intento de desaprenderse junto a su 'público', las convenciones de transmisión de manera una vía/espectacular, de un artista hacia un receptor pasivo: "Estamos cansados del orden, pero el público siempre está de espectador, como en las protestas".¹¹¹ Este deseo por un arte más relacional, surge del malestar dentro del orden que condiciona la creación y la expresión acorde a una socialización autoritaria y aislante. La subversión de elementos de la cultura pop a sus propias agendas de diversión, desplazó cualquier distanciamiento entre su práctica artística y la experiencia vital cotidiana cada vez más relacionada con los medios visuales.

Nuevas materialidades y prácticas de consumo

Las propuestas estéticas postuladas en los ochenta no fueron sólo los resultados de cambios en subjetividades y sensaciones provocadas por una cultura más visual y un consumo más mediatizado, sino que también tenían su base en una serie condiciones materiales emergentes. La aparición de nuevos objetos que requerían decisiones sobre cómo aplicarlos a realidades locales. Sea la ropa 'americana' usada, las tecnologías mediáticas, los cassettes de música, los video juegos o revistas con

¹¹⁰ C.C.C., *op.cit.*, p. 27.

¹¹¹ Pinochet Boys, *op.cit.*, p. 108.

imágenes, la acumulación de cosas características de un capitalismo avanzado, traía nuevas posibilidades a la vida cultural y el tiempo libre. Estas fueron incorporadas por la generación de jóvenes más que por generaciones ligadas a antiguas pautas de consumo.

Cuando preguntado cuáles fueron sus motivaciones a salir a rayar las paredes durante los años ochenta, Rodrigo Hidalgo responde: "yo creo que mucho tenía que ver que haya aparecido el *spray*, antes no había, de repente apareció, fue descubierto, y dale...úsalo".¹¹² Para este pintor y músico, la llegada del *spray* claramente facilitó el acto de escribir y dibujar rápidamente, esto siendo la única indicación necesaria para el desarrollo de la práctica de rayar en la calle. Agrega: "Antes no existía el *spray*, entonces había que organizarse, había que tener un vehículo para llevar los tarros de pintura, los rodillos, un equipo. Por eso se llaman brigadas. Pero con la llegada del *spray*, la cuestión pasó a ser más fácil. Se ponía un *spray* en tu chaqueta, y además que en los ochenta ocupamos abrigos muy largo, entonces podrías llenarlo con mucho *spray* por dentro, entonces tú tenís montones de colores y todos andamos con *spray*. Todos tenían su *spray*. De repente íbamos caminando y uno sacaba el *spray* 'shshsh' y escribamos mensajes a la pasada. Dejamos rayado todo de Bellavista". Así convergen todo un conjunto de elementos materiales y circunstanciales que permitían la inscripción de palabras y dibujos en las murallas callejeras. El referente de expresarse en el espacio público establecido por las brigadas de partidos políticos, más la funcionalidad del material, se ensamblaban para producir un fenómeno socio-cultural en el Chile de los ochenta.

Como hemos visto, lo que se estaba viviendo fue producto de nuevos cruces a veces contradictorios entre productos de afuera y realidades locales. Las subculturas aprovecharon estas 'salidas' del estado nacional 'latero' en que se encontraron, integrando nuevos materiales a su banco de referentes visuales. La aumentada producción de cómics que ocurrió internacionalmente y su consiguiente importación a Chile, provocó no sólo una estética emergente en las artes visuales, sino también una jerga subcultural. Hugo Cárdenas recuerda que "todos hicimos cómics en ese tiempo, entonces [por] eso nos unimos, y muchos estudiamos pintura. La estética de las pinturas que hacíamos en ese tiempo era bastante basado en el cómic [...] unos más

112 Entrevista a Rodrigo Hidalgo.

pictóricos y otros más gráficos, pero el cómic era importante [...] por eso éramos raros también, no sólo por el *look* sino éramos raro para hablar. Decimos cosas como 'gilipolla', textos que robamos de las revistas de cómics españoles. Hablamos diferente que los demás chilenos".¹¹³ El desarrollo de un lenguaje aparte, se marca un cierto rechazo y/o desinterés por lo nacional, destacando el intento de crear ambientes relacionales autónomos y la manutención de cierta separación a través de elecciones estéticas que desvían de lo común. La jerga subcultural a menudo implica la invención de lenguajes secretos, los cuales operan como códigos entendibles sólo por miembros del grupo, por lo tanto sirviendo como un recurso defensivo en frente de los mecanismos de poder, sean la presencia policial o las fuerzas apropiadoras de la industria cultural. En ese sentido, la incorporación de imágenes y materiales nuevos a Chile les proveía un método de comunicar su disconformidad con el gobierno militar a los miembros de subculturas que imaginaban su desviación estética como una suerte de disidencia política. La apropiación de materialidades extranjeras en las calles santiaguinas, se debe entender no como la simple reproducción de un estilo o producto en un ambiente 'otro', sino como una adopción de recursos desconocidos para la modificación del ámbito local.

Olaf Peña, un joven participante en esta escena, describe la atracción por las 'cosas de afuera': "Dentro de una situación bien aislada, bien cerrada, con poco acceso a información y la información *super* manipulada, obviamente cuando tú tenías una revista de afuera era como 'wow', es una joya, o tenías el disco tanto, o el cassette tanto, eran tesoros [...] bastaba con tener una pizca de una situación externa que te hiciera levantar el ánimo, y tú te la jugabas por entero, lo asimilabas y tratabas de entender, lo apropiabas".¹¹⁴ En el Chile de los ochenta, el anhelo por una realidad 'europa' o 'new yorkina' provocada por la situación de encierro creada por la censura y la represión social, creó un efecto plus de deseo para contactarse con otros imaginarios culturales. Daniel Puente recuerda en sus memorias para el libro *Pinochet Boys* (2008), que la gente de su escena *under* solía ocupar el término 'la nada' para referirse a la situación histórica en que se encontraba: "Nosotros, inmersos en la nada, 'nadábamos' en la fantasía que proporcionaban los pocos magazines europeos y discos que traían los también pocos afortunados que volvían de Europa, una Europa que imaginábamos

113 Entrevista con Hugo Cárdenas

114 Entrevista con Olaf Peña, septiembre de 2008, Santiago de Chile.

habitada sólo por *freaks* guapos como los modelos de los magazines que leíamos".¹¹⁵ A través de estas imágenes surreales, los *punks* chilenos tejían un bricolage de estilo para encarnar y visibilizar sus afinidades identitarias. La concretización de estas subculturas en otro continente, en otro contexto socio-político, da la sensación de estar llenando un vacío (la nada), donde esperaba una generación 'sin pasado' y cada vez más identificada con fenómenos subculturales globales.

Sin embargo, un acceso limitado a materiales extranjeros crea diferencias estéticas e ideológicas a nivel interpretativo de los productos importados. En palabras de Olaf, "la precariedad también te da libertad", justamente porque a la falta de materiales se hace menester recurrir a capacidades creativas propias.¹¹⁶ Surge entonces un 'materialismo consciente' que sobrevaloriza los materiales desechables provenientes de lugares afuerinos. Olaf describe las condiciones materiales de producción en los años ochenta: "todos éramos por lo general, clase media-baja, había excepciones y todo, pero eran los excepciones que podrían viajar. Si tú ibas a las casas de los artistas de esta época, todos vivían más o menos dentro de la misma situación, eran casas antiguas en barrios bien bonitos, que se pintaban de colores, cosas *super* básicas en realidad [...] en los estudios de música, todos tenían sus tecladitos que amaban, los cuidaban [...] arreglaban arquitectónicamente para grabar lo mejor posible, pero toda era una situación bastante precaria".¹¹⁷ Mientras que las reformas económicas neoliberales promovían el materialismo como ideología detrás de su estilo de vida por excelencia, los nuevos materiales fueron integrados a la vida cotidiana por diversas formas de consumo no estandarizadas. Es decir, el materialismo puede implicar el uso y agotamiento de materiales de manera distanciada de sus modos de producción, o bien se puede referir a un proceso de alta (hasta una sagrada) valorización de un objeto material obrado (por la dificultad de conseguirlo/su aura, puede que no tenga reemplazo). En situaciones de alta precariedad económica, es más probable que las cosas retienen esta última valorización.

Aquí vemos cómo la ideología de obediencia y orden del gobierno autoritario, se complica por las condiciones materiales provenientes del laboratorio neoliberal chileno, debido a las diversas formas en que se pueden interpretar los materiales nuevamente disponibles. En un sentido, se estaba viviendo una contradicción entre la restricción de

115 Pinochet Boys, *op.cit.*, p. 12

116 Entrevista con Olaf Peña.

117 *Ibid.*

la emancipación política y la descarga de deseos, accesos y temporalidades suministrada por el modelo económico y la diáspora chilena; a través esta abertura, llegó un caballo de Troya con las semillas de subculturas rebeldes contenidas adentro.

La cultura como apropiación continua

Al igual que en el caso del reduccionismo y la espectacularización de la cultura juvenil inglés durante los años post-guerra, en el Chile de los ochenta comúnmente se acercaban a los jóvenes subculturales a través una perspectiva que les otorgaba la calidad de portador vacante de una cultura pop mercantil. Desde este punto de vista, las subculturas 'extranjerizantes' privilegiaban las industrias culturales norteamericana e inglesa sobre todo, negando entonces su identidad latinoamericana, y entrando a una relación subordinada con los productores foráneos. Pero una perspectiva que acusa a los jóvenes subculturales de ser las copias provinciales de una escena que se desarrollaba afuera, obvia el complejo de relaciones diversas que ellos tenían con el extranjero; estos artistas jóvenes se concebían dentro de una escena internacional de música y arte con la cual estaban al día, desarrollando sus formas del arte y el estilo 'con el toque de uno'. Junto con estar pendiente de todo lo que llegaba de los centros metropolitanos del norte, mantenían contacto y desarrollaban intercambios de arte con chilenos en varios países europeos, así también con argentinos y brasileños. Podemos considerar los procesos de apropiación de estas subculturas, como parte de una tendencia mundial en que el contacto con gente radicada en otros países se estaba aumentando. Si bien las subculturas chilenas favorecían las estéticas importadas del extranjero, esta tendencia tenía por referente los patrones culturales de la sociedad chilena en general.

Iván Conejeros de *Pinochet Boys* explica los procesos de apropiación en los ochenta: "empezó llegar ropa usada, ropa de colores [y] teníamos imágenes de lo que se usaba afuera [...] Copiamos pero en forma desordenada y a nuestra pinta, entonces lo que resultaba no era un estereotipo de una onda o otra onda, sino que era una mezcla de todo, tomaba lo que estaba al alcance de tus manos no más y lo ibas adaptando; pero nosotros nos consideramos absolutamente un resultado de la realidad

que se estaba viviendo en ese momento, por eso nos llamamos los *Pinochet Boys*, porque éramos un producto de lo que se estaba viviendo [...] no nos sentíamos ajeno, no éramos una cosa particular, aislado, ajena, sino el contrario, un resultado de lo que se estaba ocurriendo".¹¹⁸ Trabajar esta nueva materialidad, tomarla como propia, fue la obra principal de esta subcultura. Mientras que los partidistas de la izquierda fueron críticos de la incorporación de ítems de industrias culturales extranjeros, los jóvenes experimentadores de subculturas ya estaban lanzados en otras direcciones que desorientaron las fronteras nacionales y desbandaron binarios políticos y culturales (izquierda – derecha; norte – sur; nacional – foráneo).

Las culturas del continente americano han sido articuladas como resultados de procesos de hibridación desde antes que Chile se fundara como nación. La relación entre la supuesta dialéctica copia/original, se ha pensado de manera crítica desde el campo de artes a lo largo del siglo XX. En su texto de análisis y resumen de los movimientos vanguardistas en Chile, Willy Thayer explica que "cada una de las modernizaciones [en el arte] obedeció, al menos, a una triple determinación: El factor externo o dato internacional ya dada, había dispuesto en cada caso, la pauta de la modernización local [...] La puesta al día de la vanguardia local, que como mimesis a destiempo, le otorgaría al novum el carácter de traducción [...] que debilitaría, hasta disolverla, la oposición jerarquía y subordinación original/copia".¹¹⁹ Si bien aquí se desarma la oposición entre los centros metropolitanos del norte y ciudades periféricas, también tendríamos que recordar que el proceso de asimilación cultural no se enmarca necesariamente en una relación de dominación/subordinación, sino que la cultura es un proceso generalizado de absorción filtrada por visiones locales e individuales. Refiriéndose al concepto de la 'explosividad cultural' de Yuri Lotman, Sergio Rojas nos ayuda a clarificar este proceso de la desterritorialización: la "cultura está siempre en relación con lo que todavía no ha ingresado en ella...lo que viene desde 'afuera' al sistema no son simplemente elementos no semióticos, como si se tratara de contenidos no expresados en lengua alguna, sino *contenidos expresados en otra lengua*, contenidos codificados de otra manera, con otra lógica, en correspondencia con otro imaginario, otro tipo de domicilio. Lo que se produce entonces no es la silenciosa asimilación de una lengua a la otra, sino un momento de caos, en el que emergen de

118 Entrevista con Iván Conejeros.

119 Thayer, W., *op.cit.*, p. 239.

manera imprevisible nuevos sentidos al interior de un mismo horizonte socio-cultural".¹²⁰ En este estallido, se gestan culturas emergentes de forma no clasificable por los criterios del lenguaje 'original', debido a los sentidos *plus* que resultan del traspaso de un sistema de lógica a otro. Estas posibilidades interpretativas ('caóticas') sólo se multiplicaban en la era llegando a la globalización, debido a la convergencia de subjetividades postmodernas con materiales novedosos diversos (sean físicos o conceptuales).

No sorprende entonces que las configuraciones de poder con intereses creados en la manutención de fronteras geopolíticas, buscaran controlar también los límites culturales que determinan lo que está dentro/fuera de la comunidad imaginaria nacional. En el caso chileno, la implementación socio-cultural del concepto 'copia/original', depende no sólo de la situación de subordinación económica a los flujos del mercado internacional (así como en el discurso en defensa de la *chilenidad*), sino más bien de las relaciones de poder internas a Chile que deciden cuándo y en cuáles áreas (política, economía, cultura) es apropiado copiar modelos, y cuándo destacar la diferencia y la diversidad (como en el discurso de la multiculturalidad).

Si bien el estado nacional fue el responsable de desdibujar sus propias fronteras a través de su adherencia al modelo neoliberal, lo peligroso de los sujetos subculturales no era tanto que simbolizaban la desintegración de una identidad nacional 'pura', sino como demostraron el carácter ideado de ésta. En el caso de los *Pinochet Boys*, la práctica de la apropiación no se acabó con la integración y manipulación de estéticas foráneas musicales o estilísticas; comenzando con la elección del nombre del grupo, apoderaron de ciertos símbolos del poder dictatorial en sus letras, ropa y gráfica, subvirtiendo así los tabúes de lo intocable, que "garantizan la ininterrumpida 'transparencia (incuestionabilidad) del significado".¹²¹ Un gorro de policía se llevaba por un miembro del grupo u otro en muchas de los performances musicales y en fotos; el afiche que publicitaba una tocata llevó la imagen de un carabinero feliz con un revolver apuntado sutilmente hacia su propia cabeza; los abrigos largos, trajes, corbatas y otras formalidades de hombres de negocios, se llevaban en contextos callejeros y fiestas ultra-casuales (Figuras 14-15). En estas subversiones simbólicas, los *Pinochet Boys* ironizaron el poder autoritario. La descontextualización de estos ítems y su puesta en

¹²⁰ Rojas, S. "Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica". En Ciudadanía, participación y cultura. Santiago, LOM, Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008. p. 18.

¹²¹ Hebdige, D., *op.cit.*, p. 127.

una nueva escena, las vacían de cualquier connotación omnipoderosa, en su vuelta a un contenido estético y superficial. Esta nueva 'funcionalidad' en la esfera estilística, sobre-enfatizaba el carácter construido de la imagen dictatorial.



Figura 14. Fotografía de Bernardita Birkner ©.



Figura 15.

Tal mezcla resultaba ser profundamente confusa para el público que les observaba diariamente – Miguel Conejeros recuerda que "los de la izquierda creían que éramos de derecha y los de derecha creían que éramos comunistas";¹²² los integrantes de esta subcultura fueron juzgados como apolíticos, políticamente reaccionarios o simplemente carentes de sentido. Desde estas 'malas interpretaciones' surge el punto del juego – al incorporar los signos y ordenaciones estéticas del extranjero a una sociedad que no les tenía nombre, se exhibe el carácter arbitrario no sólo de la

¹²² Miguel en Pinochet Boys, *op.cit.*, p. 26.

ideología dominante, sino más específicamente de las categorizaciones de identidades estereotipadas a través de las cuales la ideología se pone en práctica. En su estudio sobre las subculturas *punk* inglesas, Dick Hebdige explica que "Toda elisión, truncamiento o convergencia de las categorías lingüísticas e ideológicas reinantes puede saldarse con una desorientación profunda. Semejantes desviaciones revelan, en suma, la arbitrariedad de los códigos que subyacen en todas las formas del discurso [...] Las nociones concernientes a la inviolabilidad del lenguaje está íntimamente ligadas a las ideas de orden social".¹²³ La conceptualización del lenguaje como sistema cerrado (sea oral, visual, gestual), en donde se transmite una serie de significantes ya fijados para el propósito de la comunicación, es desafiado por los procesos de hibridación que se elaboraron desde los territorios subculturales, distanciándose de los elementos formales y significaciones fijas del signo para entonces destacar su carácter sumamente versátil.¹²⁴

Los miembros de los *Pinochet Boys* y sus amigos de *Los Dadá* fueron practicantes del bricolage, combinando los materiales disponibles para entonces entregarles nuevos significados y afectos. Los contenidos de una materialidad mediatizada y a menudo espectacular, se transforman en otra más concreta y auto-ordenada, donde las mercaderías y lo visual de la cultura pop dominante, eran también signos investidos de significaciones flexibles. Mientras que T.V. Star, cantante de los *Dadá*, coleccionaba obsesivamente los recortes de prensa del diario y de revistas, Miguel Conejeros recuerda que con los *Pinochet Boys*, "Inventábamos letras o las sacábamos de viejas revistas de bricolage como *Mecánica Popular* o de collages que hacíamos descontextualizando frases publicadas en los periódicos".¹²⁵ Trabajando directamente con los textos e imágenes de la prensa, catálogos de compras o revistas en inglés, llenando sus canciones, los muros de sus casas y las paredes de la calle de frases de su propia invención. Es a través de estos procesos de resignificación – sobre todo la apropiación de símbolos de otro sistema de significación y su aplicación al sistema suelto de significación subcultural – que la subcultura empieza reconocerse como una unidad, considerándose el producto de estos gestos de reciclaje.

Haciendo caso de omiso a la noción capitalista de la propiedad intelectual, mezclaron liberadamente los elementos estilísticos de los movimientos *punk* y *new*

123 Hebdige, D., *op.cit.*, p. 126.

124 Véanse Lefebvre, H. *The Production of Space*. Oxford, Blackwell, 1991. p. 17-8.

125 Miguel en *Pinochet Boys*, *op.cit.*, p.29

wave provenientes de Inglaterra y Norte América, aplicándolos a otra matriz cultural. Rehusando recurrir a elementos culturales nostálgicos enfocados en la defensa de la memoria y la mantención de prácticas culturales de la época pre-golpe, los jóvenes integrantes a subculturas eligieron trabajar con y sobre la materialidad que los rodeaba, decorándose con los símbolos tabú del poder nacional y foráneo como manera de enfrentarse con su propia condición 'bastarda'; de ser ellos mismos los 'productos del pinochetismo', los 'hijos de una guerra fría' dura en las Américas, y los futuros padres de un mundo globalizado.

Sobre-fabricación y la subversión de identidades

Si bien la sociedad chilena se vio formada por ideologías y visualidades en torno al nuevo consumismo de los años ochenta, estos artistas subculturales apostaron una visión crítica de la cultura pop dominante a través de la estrategia de la exageración materialista – apropiando los colores de las publicidades y aplicándolos al atuendo y el pelo; (re)produciendo en la vida diaria lo espectacular de las estrellas de rock y el *fashion*; desmediatizando (y sobrepasando) los escenarios de entretenimiento. Estas tácticas de implosión del mercado de entretenimiento, sirvieron como manera de revelar y exagerar los cambios culturales producidos por el neoliberalismo en Chile, los cuales fueron introducidos sutilmente a través de una mediatización tergiversada, teniendo en cuenta el objetivo de control social y del aislamiento en la privacidad del hogar. Hebdige reflexiona, "Eso es lo que distingue a los conjuntos visuales de la subculturas espectaculares de los conjunto empleados por la/s cultura/s colindante/s. Los primeros están obviamente fabricados [...] Proclaman sus propios códigos (por ejemplo, la camiseta rasgada de los *punks*) o al menos demuestran que los códigos existen para ser usados y explotados".¹²⁶ Esta base de ideología descompuesta – en el sentido de no administrar reglas y ordenaciones, sino de insistir en la desintegración de ellas – provee la entrada a un sistema de alta difusión y circulación de significados que adquieren significaciones sólo a través de su puesta en práctica.

¹²⁶ Hebdige, D., *op.cit.*, p. 141

Al reconocer que todo sentido se despliega al nivel de la imagen actuada, Miguel Conejeros se acuerda que en sus días como un *Pinochet Boy*: "Solía pensar, en relación a las nuevas bandas que conocía: no hay que ser como ellos, hay que *ser ellos*. Y así nos dijimos: yo también puedo subir a un escenario y decir lo que quiera y como quiera, todo era cuestión de actitud, la música será una consecuencia".¹²⁷ El devenir subcultural se desliga de las nociones de pertenencia cultural o lo políticamente correcto, dependiendo sólo del performance efectuado en una postura radical para constituir una modificación (aún leve) del total cultural de los participantes en actos creativos y formas de vida subculturales.

En su rechazo de los códigos de la cultura dominante-autoritaria, la gente que rodeaba la escena de los *Pinochet Boys* se creían los inventores de sus propias condiciones identitarias. La exteriorización de la auto-expresión a través de medios visuales, se desplaza a los medios de agenciamiento de la representación social y política. La identidad enraizada se subvierte a la esfera visual de tránsito rápido, en donde las formas de ser equivalen a las formas aparecer. Se entra así en un terreno vacilante, donde el individuo se alimenta de su propia imagen proyectada en los medios, las paredes y la entidad subcultural. Performatividad que revela la construcción de devenires híbridos y expone el carácter ideado de toda identidad social; lo natural/normal/nativo deja de pesar.

Si bien las construcciones binarias de lo autóctono/lo foráneo, se subvierten por las prácticas culturales de hibridación, también se logran poner en cuestión los binarios 'biológicos' a través de juegos performativos y estéticos con lo masculino/femenino y en la recurrencia a lo andrógono, característico de la moda ochentera. Encontramos una escena subcultural donde "el unisex campea" y los "aros y prendedores dejan de ser exclusividades femeninas";¹²⁸ donde se utilizaban tácticas como el *kitch* y la parodia en la presentación de producciones artísticas, fetichando los materiales en uso y dramatizando los elementos espectaculares y performativos. Mientras que muchas mujeres de esta escena se vestían con los mismos abrigos largos, muy poco 'femeninos', y se rapaban igual que sus compañeros masculinos (Figuras 16-17), los hombres, en cambio, experimentaban con el maquillaje y los accesorios; como "la mayoría de las mujeres, se tiñen el pelo igual que esa rubia repentina, pero sin tratar de

¹²⁷ Miguel en *Pinochet Boys*, *op.cit.*, p.27. La cursiva es nuestra.

¹²⁸ Zajer, M., *op.cit.*, p. 26.

ocultarlo, sin 'decencia' ".¹²⁹ (Figura 18). Cruzando los límites divisores entre las estéticas definitorias de lo femenino y lo masculino, se destacó la idea del género como otra categoría más de construcción social creada acorde los intereses del poder patriarcal. Así como en los performances transvestí de colectivos como *Yeguas del Apocalipsis* y *Vedettes Cristianas*, estas prácticas estéticas desafiantes exhibieron "la simulación de una simulación",¹³⁰ (la del género), exagerando los estereotipos de lo masculino/femenino para entonces subvertir el artificio predominante.



Figura 16. Rodrigo Cabezas y Bruna Truffa se llevan el mismo corto de pelo el año '86. Fotografía por Jorge Brantmayor.

129 Godoy, A. "Festival Punk: Reyes en su selva". En: *La Bicicleta*. agosoto de 1986, VIII(73): 20.
130 Franco, J., *op.cit.*, p. 120.

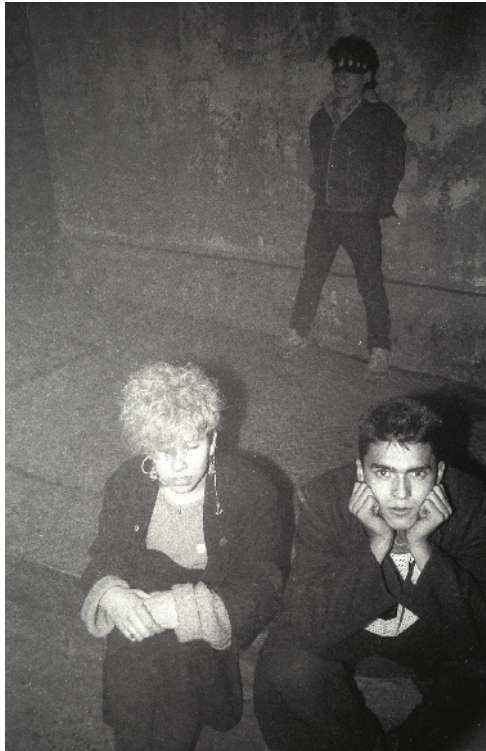


Figura 17. Pamela Fuentes de las *Corruption Girls* lleva un chaquetón negro como sus compañeros. Fotografía por Gonzalo Donoso ©.



Figura 18. Miguel Conejeros se pone maquillaje y aros de cuando los Pinochet Boys musicalizan la obra de teatro *Medea, melodrama pop*, de Vicente Ruíz. Fotografía por Gonzalo Donoso ©.

Si bien las necesidades y deseos de estos grupos subculturales salieron de los marcos de expresión previstos por las culturas dominante-autoritaria y residual-

clandestina de la época, la integración (performativa) de elementos culturales provenientes de otros países, proveía una solución simbólica y concreta para los jóvenes aislados en dictadura militar; simbólica en el sentido que fue responsable de generar una visualidad novedosa – efectiva al nivel conceptual en la lucha de redefinirse en términos no 'representativos' – y concreta/práctica en términos de la capacidad de esta cultura visual de generar espacios y fundar medios alternativos de expresión. La casa ubicada en Herrera 506 donde vivían los *Pinochet Boys*, fue denominada el 'Centro Cultural', por la cantidad de personas que circulaban el espacio y la actividad artística/cultural/festiva que se generó allí (Figura 19). Si bien los objetos culturales de atención primaria fueron las revistas y la música en cassettes traídos del extranjero, estos servían como forma de cubrir un vacío creado por la censura y la falta de acceso a la información. Aquí la densidad material del 'plano de consistencia', sobre el cual se desarrolló una visualidad que se consideraba propia, se utilizó para confrontar los ideologismos del 'plano de organización'¹³¹ de un poder altamente estructurado y represivo. Esta 'texturalización' del espacio es un recurso participativo más para los marginalizados y auto-marginalizados de sistemas más formales de la representación política y social (partidos, clase, familia, escuela).



Figura 19. Música y Revista en el Centro Cultural Herrera. Fotografía por Gonzalo Donoso ©.

131 Términos aplicados por Perlongher, N. en "Los devenires minoritarios". En: Richard, N. (Ed.) Debates críticos en América Latina. Santiago, Editorial ARCIS, Editorial Cuarto Propio, 2008.

Escribiendo sobre un concierto *punk* en los ochenta, un periodista reflexiona: "más que música, los Pinochet entregaron una presencia, una forma de ser".¹³² Aquí los *Pinochet Boys* sobrepasan la función de músicos en un concierto, cuyo propósito es generalmente entretener a un público. El arte, la música y la visualidad de esta subcultura dejan de ser el producto de un oficio profesional que se lleva a cabo en instancias y escenarios designados. Los formalismos de la producción artística se descomponen cuando el acto creativo se une a la imagen 'de la forma de ser' proyectada por esta banda; su performance coincide en el nivel de la cotidianidad, pareciendo que estos integrantes subculturales no se acercaron al arte como campo especializado, sino que lo vivieron diariamente. Por medio del 'arte fashion' y el performance (de no '*ser como*' los músicos foráneos que escuchaban, sino '*ser ellos*'), los *Pinochet Boys* pusieron en práctica una presencia que desbordaba el escenario, rompiendo las esquemas de recepción mediatizada de dirección única, (des)articulando el arte como forma vivida (des)representacional.

Ideología del deseo

Como mecanismo de defensa contra una sociedad que ellos consideraban enferma, estar al margen de todo "era una cosa de salud mental"; Iván recuerda que "en esta época, la realidad era tan distinta de lo que uno percibía, lo que te decían por la tele era tan distinto de lo que uno realmente veía, que claro, *lo que optas es darle estilo a esto* [...] y seguir con tu vida".¹³³ Estos comentarios sobre el proceso reflexivo de iniciar la (auto)estéticización de la cotidianidad propia, revelan el papel fundamental que tenía lo visual como herramienta en la creación de una "realidad paralela"¹³⁴ y distante de la sociedad de corriente dominante. El rechazo de las prácticas sociales y culturales con las cuales estos jóvenes no se identificaban, también se refleja en el rechazo de ciertas estéticas. Miguel Conejeros recuerda que "Se hizo absolutamente necesario darle la espalda al desolador espectáculo que asomaba. Todo era feo: las estolas de Lucía, las canciones de lo hippies, las corbatas de Malvenda, el discurso de los comunistas, el lavado de cerebro sistemático de los fachos [...] la Iglesia. Hasta el

132 Godoy, A., *op.cit.*, p. 20.

133 Entrevista con Iván Conejeros. La cursiva es nuestra.

134 Entrevista con Gonzalo Rabanal.

Metro, tan limpio y ordenado, parecía una maqueta de mentira que en sus tripas digería los interrogatorios que nos hacían después que nos detenían, simplemente por 'sospechosos' "¹³⁵ (Figura 20). La estrategia de salir de la 'realidad dominante', poniendo en práctica una estética desafiante, se despliega más que nada en la esfera simbólica, pero también adquiere una dimensión socio-política dentro del grupo mismo y en las reacciones que provocaba en el espacio ciudadano.

Aunque varios de estos jóvenes pensaron su producción estética y forma de vestir en términos políticos, sus acciones no fueron articuladas en torno a la ideología, sino más bien relacionadas a deseos expresivos; Iván señala: "para mí era político, era una *postura política*, el tema de saber tocar y la técnica no tenía la importancia que tenía el expresarse y reaccionar contra tanta represión, eso era el motivo".¹³⁶ Aquí la expresión no censurada en lo visual o la música, es el medio y el objetivo del acto subcultural. Se omite entonces la función ideológica del arte como un transmisor de contenidos (de)terminados; así la 'concretización' de un ideal o valor se vuelve parte de un proceso continuo de cuestionamiento y renovación, a medida que depende de su actuación y anunciación. Quizás el factor que más provoca estos procesos de renovación, no es la resistencia sino la diversión, que de cierta medida tiene como criterio la creatividad y la no-repetición, el deseo de experimentar y disfrutar lo nuevo. Al superar el miedo instalado en los ciudadanos por el terrorismo estatal del gobierno militar, se hace menester desinstitucionalizar y desmediatizar los medios de expresión, colapsando así la funcionalidad del lenguaje para recuperar el derecho de divertirse. Esto se debe entender en el contexto dictatorial donde la censura y alto control de la vida cotidiana hacen que *la expresión en sí sea el objeto deseado*.

135 Miguel en *Pinochet Boys*, *op.cit.*, p.26.

136 Entrevista con Iván Conejeros.



Figura 20. Miguel detenido momentaneamente por la policia. Fotografía por Gonzalo Donoso ©.

Rodeados de un ambiente de cultura *pop* de alta mediatización y la sostenida transmisión de dogmatismos autoritarios, el establecer una estética distinguible ('darle estilo a esta realidad'), sirvió entonces como 'salida' frente de las mentalidades institucionales con las que no estaban conformes. La creación de una visualidad alternativa y pensada como propia, se despliega en el lugar de subjetividades vaciadas de compromisos ideológicos, girando en torno a la desintegración de códigos cuyos fragmentos reensamblados componen las producciones estéticas de los protagonistas subculturales. En la resistencia a las ideologías (dominante y contestataria), y por lo general a la autoridad (de grandes), surgen la materialidad y territorialidad como elementos centrales cohesivos del devenir subcultural. El único artículo publicado sobre la *Contingencia Sicodélica* cuenta: "Si hubiera un manifiesto estético que resumiera los principios fundacionales de la Contingencia Sicodélica, éstos serían, odio a Pinochet por sobre todas las cosas, la pintura y la música como instrumentos de liberación, la moda por sobre la tristeza y las drogas y el rock'n roll como estilo de vida".¹³⁷ Este vínculo con la materialidad permite acercar el arte a la cotidianidad, consolidándose en relación a la aumentada importancia social del consumo de objetos materiales y los productos de industria cultural.

137 Neira, Eli "La Contingencia Sicodélica" <<http://hugocardenas1964.spaces.live.com/blog/cns!965E6A9FDA238559!357.entry>> [consulta: septiembre de 2008].

Las diferencias entre los integrantes de subculturas y los jóvenes militantes de la misma generación, no sólo se ven reflejadas en aspectos estéticos; dentro de las subculturas mismas había un conjunto de valores e intereses que las distanciaba ideológicamente, aunque si fueron flexibles y siempre sujetos a revisión. Si bien mantenían en común con los militantes, una fuerte postura anti-pinochetista, las subculturas lo demostraban de forma "políticamente incorrectism[a]"¹³⁸, haciendo claro su indiferencia con los esquemas rígidos del comportamiento social normalizado y su interés primordial en la expresión no censurada. En año 1986, por ejemplo, el productor Carlos Fonseca, ofreció producir y promocionar a los *Pinochet Boys*, bajo la condición que cambiaran de nombre; Iván relata al respecto: "Eso estaba fuera de discusión [...] nos sonaba a vendernos. Allí terminó nuestra corta sociedad".¹³⁹ Aquí se destaca lo realmente subterráneo de la escena de la música ochentera, manteniendo una mentalidad aparte de ciertos rockeros que "querrían ser estrella y salir en la tele [...] los *Pinochet Boys*, los *Fiskales*, *Los Jorobados*, *Los Dadá*, eran ácidos, corrosivos, políticos".¹⁴⁰

Hablando en una mesa redonda organizada por *La Bicicleta* en 1986, Daniel Puente discute con los demás (entre ellos Jorge González y Eduardo Peralta): "cualquier cosa que sea promocionada por la radio y la TV es cultura fascista [...] A no ser que ustedes quieran salir en las radios, en la tele, como productos de este sistema, es decir, con cultura fascista. Yo soy anticultura y mi grupo también".¹⁴¹ Como hemos visto más arriba, la postura de estar en contra de la maquinaria cultural *pop* se transformó en un tipo de resistencia anti-imperialista pero políticamente incorrecto. A elegir un lugar en los márgenes de todas instituciones de la industria cultural y los partidos políticos, se les impregnó con una suerte de desprendimiento – la actitud de 'no pescar a nadie', de preocuparse sólo del momento, de tocar sin saber cómo, improvisar e insistir en el no-profesionalismo. En palabras de Hugo Cárdenas: "Nosotros éramos de acción, eso es el *punk*, házlo por tu mismo, no importa si no pintas bien, pero pinta, eso es lo original".¹⁴²

Veamos cómo el desarrollo de formas alternativas de resistencia a la política dictatorial y el rechazo a la militancia postulada por la izquierda, generaron un efecto de

138 Daniel Puente en *Pinochet Boys*, op.cit., p. 12.

139 Iván en *Pinochet Boys*, op.cit., p. 19

140 Entrevista con Gonzalo Rabanal.

141 Godoy, A. "Mesa redonda: Pop y canto nuevo frente a frente" En: *La Bicicleta*. agosoto de 1986, VIII(73). p. 12.

142 Entrevista con Hugo Cárdenas.

abandono de la sociedad corriente, resultando en un cierto aislamiento de esta escena subcultural. En el '86 un periodista se fija en que "ninguno de ellos realiza alguna actividad conducente a un tipo de reconocimiento social. 'Solamente nos dedicamos a la música, a la poesía y al dibujo [...] creemos que lo que hacemos está muy de acuerdo con este Santiago 1986".¹⁴³ Esta última reflexión demuestra un posicionamiento del sujeto dentro en algún tipo de red social que hacía posible el desarrollo de una cultura *under*.

Las letras de canciones de los *Pinochet Boys* criticaban a la sociedad chilena por girar en torno a la figura de Pinochet: "Nadie puede parar de bailar la música del general / Nada en el refrigerador / Nada en el cerebro / Nadie puede parar de bailar la música del general". Esta fuerte crítica a la dictadura y sus políticas económicas, también se acompañaba por una crítica de la gente cuya resistencia se centraba en formas convencionales de oposición. En palabras de Iván, los músicos del movimiento del Canto Nuevo "asumían la represión, asumían a Pinochet [...] nosotros lo [que] hacíamos era todo el contrario, era darle estilo a esta realidad [...] era decir no lo acepto por lo tanto no me voy a poner a discutir sobre esto, voy a hacer mi vida tal cual como yo la creo y lo yo pienso, lo que yo siento".¹⁴⁴

Al parecer, este tipo de resignación más individualista, podría ser la causa de un aislamiento profundo, tal como se ve producido en el fenómeno de las llamadas 'tribus urbanas' de la actualidad. No obstante, en el contexto de los ochenta, la actitud de 'no pescar a nadie' era responsable de generar un movimiento cultural provocativo que ayudó a llenar el vacío del 'apagón cultural'. En preocuparse por un presente de escala micro, las subculturas ochenteras no esperaban la constitución de un movimiento o una señal institucional para actuar. Los límites de lo posible se determinaban por el hacer individual, pero dentro del contexto de una red social que presenciaba y procesaba la aparición de nuevos afectos. Para Gonzalo Rabanal "esta inorgánica se tradujo como una actitud hedonista, de pasarlo muy bien de divertirse, de probar todo de generar una mirada desprejuiciado de la sexualidad, de incluir la minorías excluidas, sexuales, originarias, económicas, entonces la actitud era completamente diferente, fue un movimiento que se conformó de distintas formas de entender la vida, y muy cercano con el acontecimiento de lo real".¹⁴⁵ La motivación de ignorar los formatos de la creación

143 Pinochet Boys, op.cit., p. 108.

144 Entrevista con Iván Conejeros.

145 Entrevista con Gonzalo Rabanal.

y sus criterios de calidad, nació no sólo por la oposición ideológica a las instituciones culturales establecidas, sino también por el deseo de superar el aburrimiento provocado por el apagón cultural y la cultura residual 'fuera de moda'.

Miguel Conejeros reflexiona en 2008 que entre las varias motivaciones para salir y rayar la pared en los ochenta, "una muy importante era la lucha por salir del tedio, el aburrimiento imperante y por otro lado también de hacer la ciudad mas agradable, desmarcarnos de lo gris que era todo".¹⁴⁶ El querer verse reflejado en el espacio urbano se relaciona con el esfuerzo de concebirse a sí mismo a través de una estética auto-representacional y diferenciada de otras identidades visuales desplegadas en el espacio público. En el siguiente capítulo, veremos cómo los juegos de subversión del sentido de lo normal, dependen de una exteriorización de las formas visuales de una escena *under* hacia el espacio público. Es a través de la forma desviada de vestir y otros medios visuales que las subculturas se visibilizan, (auto)mediatizando sus formas de 'ser y aparecer' alternativas en el paisaje urbano.

146 Entrevista con Miguel Conejeros.

VI. 'Posturas políticas' e intervenciones urbanas

La moda desviada y la escritura (des)territorializada

"Los chaquetones negros traían en los bolsillos cuadernos negros
y ya empezamos a tomar nota de lo que se ve aquí
en las manos aparecen sendas cámaras negras
fotografiando sin cesar"

"Brigada de negro", *Los Prisioneros* (1984)

En el Santiago de los ochenta, el estallido de protestas, visualidades disidentes y colores fosforescentes transmitidos por las publicidades y la televisión, discrepan visualmente de las consignas sombrías del régimen que intentaban conformar la imagen de la modernidad disciplinada (Figura 21). Como bien explica Henri Lefebvre en *The Production of Space* (1991), estas contradicciones obstruyen el cierre de un espacio pulido y purgado de conflictos. Si bien los mecanismos ideológicos de la dictadura se vuelven cada vez más visuales y mediatizados a través de los medios de comunicación masivos, las jóvenes generaciones recipientes de estas mediaciones también empiezan articularse a través de sus propias visualidades y la conquista de territorios a la vista pública. Quizás la forma de expresión más difundida en el espacio urbano de los ochenta fue el rayado político, debido a su vínculo con la tradición del muralismo brigadista que tipificó la pared como una esfera expresiva legítima antes del golpe de estado.

Al salir del encierro de las peñas o talleres, como es a menudo el caso de las agrupaciones de artistas jóvenes (*Taller Artes Visuales*, la *Agrupación Cultural Universitaria* y el CADA), el espacio de la calle sirvió como un escenario accesible para relacionarse con un público. En la intemperie urbana sus obras convivían con una variedad de textos anónimos interviniendo las paredes: desde consignas políticas hasta versos de poesía y la '®' de triste fama que deviene simbolizar la resistencia (Figuras 22-23). Al igual que estas nuevas modalidades para pensar el arte, el *graffiti* responde a

las circunstancias particulares de un recorte en la expresión política y artística. Hugo Cárdenas reflexiona sobre estas respuestas trazadas: "había mucha presencia policial, pero pese a eso, había *graffiti*, yo me acuerdo muchísimo en los ochenta, me refiero a textos, frases políticas, de resistencia contra Pinochet, Muere Pinochet, etc. En las calles estaba lleno, en todas partes habían [...] lo que se llaman rayados en realidad, no son *graffiti*".¹⁴⁷



Figura 21.

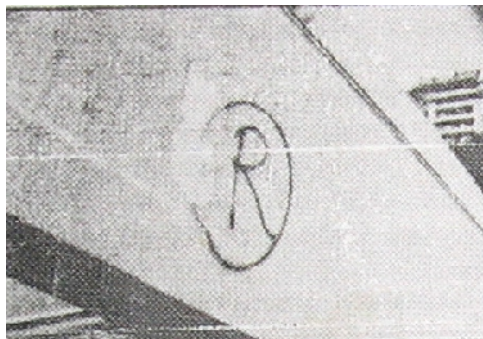


Figura 22.

147 Entrevista con Hugo Cárdenas.



Figura 23. Fotografía por Nelson Cíceres. Archivo Fotográfico de la Universidad de Chile.

Si bien podemos pensar en las estructuras físicas de la ciudad como edificaciones simbólicas de una ideología dominante, el gesto de inscribir palabras propias sobre su superficie, puede leerse como un acto transgresivo que interfiere con el paso transparente de su legitimidad, poniendo en cuestión la neutralidad del espacio en blanco. A pesar de la presencia o carencia de un contenido político en estas escrituras, en el gesto de tachar se encarna un rechazo o resistencia al dominio de lo hegemónico. Claudia Kozak escribe sobre los graffiteros de la ciudad de Buenos Aires: "Si bien esta recuperación del ideario anarquista podría llegar a evaluarse en algunos casos sólo como una moda pasajera o superficial, la estrecha relación que establecen los propios graffiteros entre su práctica y la trasgresión a cierta legalidad, vale como evidencia del modo político en el que la conciben".¹⁴⁸ Considerando la ideología como aparato de manutención de una política cohesionada que recurre a la difusión de símbolos y normas sociales, las prácticas de resignificación semiótica resultan una contestación pública de ésta.

En el contexto dictatorial de los años ochenta, la moda de vestir desviada del bricolage subcultural, también implicó una transgresión de la legalidad. Mientras estos jóvenes de estilos novedosos no fueron culpables de infringir una ley específica, su

¹⁴⁸ Kozak, C., *op.cit.*, pp. 93-94.

manera lúdica de vestirse les otorgaba una identidad al margen entre lo legal y lo ilícito, debido a la ley de 'detención por sospecha' efectuada durante la dictadura.

Los responsables de imponer el orden durante el gobierno militar, respondían entonces a una amenaza a nivel visual. No se debe disminuir el papel que tiene el banco de imágenes que cada uno lleva consigo, el cual establece nuestras nociones de lo normal y lo no permisible. Es decir, al exponerse en el espacio público, las imágenes tantas bidimensionales como vivas, contribuyen a la transformación de lo posible en un 'total cultural' de una sociedad dada.

Provocaciones a partir de la moda

A principios de los ochenta en Santiago, cuando más que un par de personas empezaron a ocupar el chaquetón negro junto con ropa de colores escondida abajo y cortes de pelo cada vez más extravagantes, surge una visualidad chocante en el paisaje metropolitano que evidencia la cultura juvenil emergente. Mientras que ésta se masificará con la popularización de *Los Prisioneros*, a mediados de los ochenta, en los primeros años de la década, la apariencia de esta estética fue llevada a cabo por grupos subculturales compuestos por artistas jóvenes críticos de la dictadura y desilusionados con la encerrada sociedad chilena.

Hugo Cárdenas, de la *Contingencia Sicodélica*, describe esta contestación a partir del estilo: "tenía que ver con provocar a la sociedad a partir del *look*. Todos los que nos juntamos éramos gente por aquellos tiempos – y para la sociedad chilena, muy gris, muy apagado, poco llamativo – éramos bastante provocadores [...] los cortes de pelo, los aros, los teñidos de pelo, los rapados, los mohicanos; era como una rebeldía a partir de la estética del *look*. Quizás no tenía demasiado trasfondo ni político, ni ideológico [...] era estético [...] tampoco a lo mejor no era bonito, pero sí que era provocador. Eso hacía que la gente te preguntara y había una especie de guerrilla a partir de la estética".¹⁴⁹ Un factor crucial de la expresión del estilo subcultural fue el aspecto *interactivo* del querer provocar una reacción; esto se distingue sustancialmente las formas estéticas de las ideologías, en las cuales se transmitía un mensaje en forma

149 Entrevista con Hugo Cárdenas.

unidireccional para poder lograr un cambio de valor. Más que ser el portador de un concepto meditado o una forma representacional-identitaria, el estilo subcultural se despliega como una presencia desorientadora en el terreno nivelado de las relaciones diarias. Se basa justamente en provocar un cuestionamiento, haciendo un *glitch*¹⁵⁰ en el sistema de lógica circular del transeúnte, un error que transparenta la ilusión de la concordancia. Está táctica de provocar una desilusión, surge en un ambiente donde lo dominante cultural se concretiza a través de una difusión mediática cada vez más masiva y visual.

Al vivir tiempos en que escaciaban los medios políticos de representación y espacios para la diversión juvenil, no sorprende que un grupo de jóvenes artistas con gustos definidos compartidos entre ellos, empezaran a usar el cuerpo como medio de expresión en el espacio público. Cárdenas explica el contexto: "Éramos todos pintores, teníamos un gusto, por los colores, el diseño, y todos se preocupaban por hacer un *look*, digamos la pintura era uno mismo; la representación artística puesta en uno, en el cuerpo – el pelo, la ropa, y la parada, la actitud insolente, en el sentido *punk*".¹⁵¹ Aquí vemos como la unión entre el arte y la cotidianidad caracterizó antes que todo esta escena subcultural. La pintura que era 'uno mismo', lograba un máximo nivel de difusión con el efecto grupal de la 'Brigada de negro'. Como bien relata la canción de *Los Prisioneros*, estos jóvenes fueron habitualmente el centro de atracción – de las miradas asustadas de vecinos, de la prensa sensacionalista del día domingo, de la policía que no sabía cómo precisarlos. La revista *La Bicicleta* reportó el año 1986: "Los pacos los ven en la calle con sus pintas de marcianos y no atinan a otra cosa que llevarlos detenido [...] En la comisaría los forman en el patio para exhibirlos, maricones les gritan. Cuando ya se cansan de reírse de ellos los sueltan, no hay cargo. Pero no sólo la represión uniformada. Simples viejos medio pasados de alcohol los echan de las esquinas, les pegan por si acaso y les gritan en los oídos cuando pasan".¹⁵² Un cómic por Karto Romero publicado en la primera revista de cómic en Chile *Enola Gay*, ilustra la frustración en una sociedad no tolerante de diferencias y paralizada por el miedo de la CNI (Figura 24). Se ironizan las tácticas del terrorismo estatal y ignorancia violenta, enfatizando el carácter culto de los estilos novedosos. Al confrontarse con una sociedad chilena intimidada y traumatizada por los efectos del golpe y la experiencia diaria de la

150 Un glitch es una interrupción momentánea o fallo en el sistema.

151 Entrevista con Hugo Cárdenas.

152 Galaz, C., *op.cit.*, p 3.

dictadura militar; los jóvenes subculturales fueron de los primeros en recuperar un espacio a la vista pública a través de dispositivos cotidianos, tales como la elección arriesgada de vestirse de manera diferenciada en el contexto de una represión generalizada.

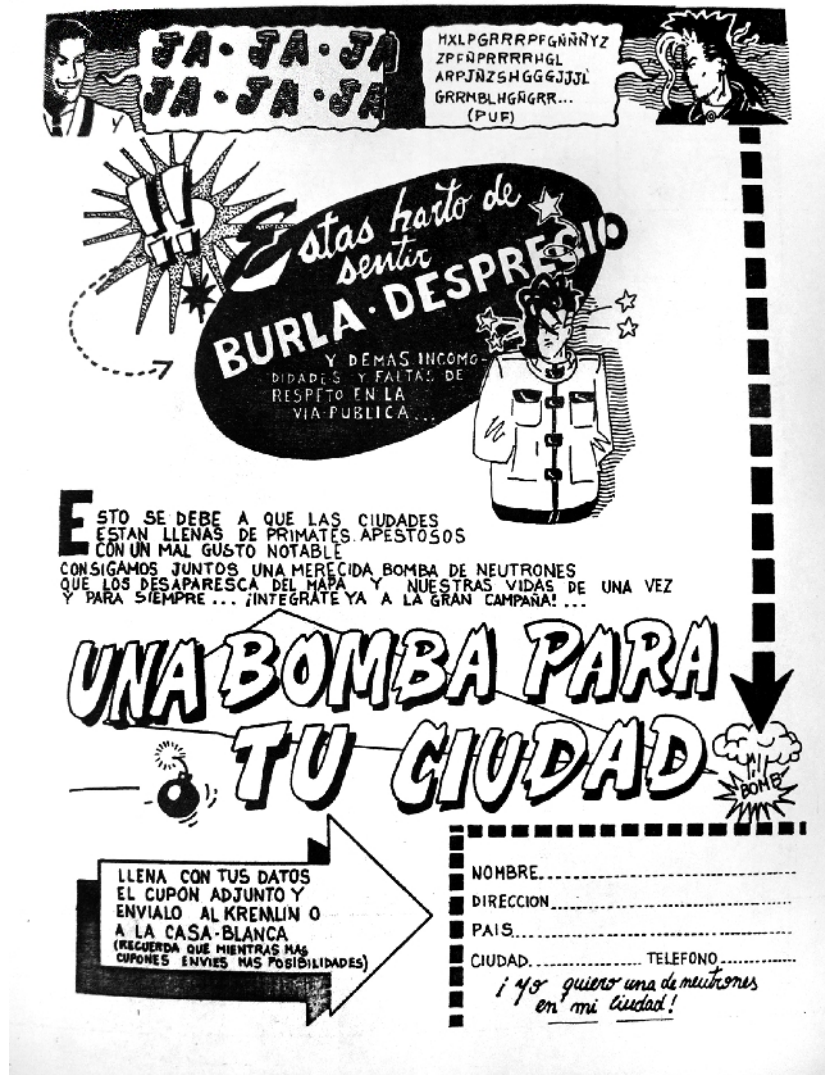


Figura 24. Cómics por Claudio Romero en la revista *Angola Gay*, circa 1985.

Mientras que ellos también asistieron a las manifestaciones multitudinarias convocadas en 1986, las tácticas subculturales de resistencia a Pinochet no se acabaron con la conclusión de la protesta (Figura 25-26). Cárdenas afirma: "Nosotros sí efectivamente teníamos una rebeldía y una protesta con una propuesta estética".¹⁵³ Es

153 Entrevista con Hugo Cárdenas.

así que vestirse fuera de lo común tenía múltiples motivaciones, algunos con peso político y otros más desinteresados; Karto Romero insistía en los ochenta: "Aquí la ideología es poder sobrevivir y ser el mejor en lo que uno hace, y si somos contestatarios es porque provocamos un reacción".¹⁵⁴ Aún cuando algunos de los *new wave* no pensaron sus acciones en términos políticos, el vestir *punk* o *new wave* generó respuestas, desplazando la decisión personal, sobre colores y combinaciones, hacia el centro de atención pública y confrontación policial.



Figura 25. En la jornada de protestas en el Parque O'Higgins en 1986. Fotografía por Gonzalo Donoso ©.



Figura 26. Salir en grupos para festejar en la calle fue un ritual subcultural que frecuentemente terminó en la comisería. Fotografía por Gonzalo Donoso ©.

154 Zajer, M., op.cit., p. 28.

El sujeto subcultural desafiante se volvió el ente de disputa de una legalidad que buscaba ubicar a los jóvenes dentro de categorías identitarias pertenecientes a la década de los setenta. Cardenás recuerda: "A mi muchas veces me llevaban detenido, no preso, simplemente por el *look*. Los pacos no entendían, - y esto de dónde salió. ¿Es un guerrillero? ¿Qué es? Y te llevaban preso y te soltaban sólo cuando se daban cuenta de que eras un estudiante de arte que era extravagante simplemente, pero también éramos atacados, no tan fuerte como los comunistas, pero había una represión".¹⁵⁵ El espacio público no sólo rige cierto orden acorde a la legalidad, sino también idealmente encarna una unidad sistematizada en que caben y coexisten ciudadanos de tipo ideal. Pues, poner en riesgo el cuerpo para traspasar los límites de lo legal y la conformidad ciudadana en los ochenta, sirvió como forma de subvertir el poder intocable de las instituciones fundadoras de la ley, y además para ampliar el espectro identitario de la sociedad chilena.

Si bien estos jóvenes desarrollaron su rebeldía desde la esfera simbólica de la (sub)cultural visual, estas prácticas también correspondieron a la producción de placer y diversión que, en cambio, constituyeron los fundamentos y motivaciones de sus luchas sociales. Respecto a la relación entre la supresión de estos medios festivos de rebeldía y la creación de objetivos que serían los de divertirse, Sergio Rojas escribe que "La privación de placer explicaría el hecho de que la transgresión adquiere el carácter de una festiva emancipación, un coeficiente de rebeldía simbólica, en que lo realmente gravitante es precisamente ese *plus* festivo, que consiste en una alteración de los parámetros instituidos de la subjetividad, una transgresión a las formas cotidianas de la finitud. Porque el sentido estético de la rebeldía correspondería al *placer de la diferencia* misma como sublimación de la exclusión".¹⁵⁶ La creación de una diferencia a través de lo estético, surge como manera de lograr una visibilidad cuya forma de agenciamiento difuso ocupa el lugar vacante de la representación política. Al mismo tiempo, no sería posible lograr este nivel de visibilidad sin el efecto grupal de la subcultura. La suma de cuerpos jóvenes en colectividad ocurre de manera desinstitucionalizada, precisamente por la atracción a la diferencia que se basa en su capacidad inventiva de recrearse y auto-entretener. Es así que la producción de nuevas

155 Entrevista con Hugo Cárdenas.

156 Rojas, S., op.cit., p.15.

visualidades requiere de antemano una creatividad cuyo trabajo de renovación es el impulso, medio y objetivo del estilo de vida subcultural.

Sin embargo, estas apelaciones no son reducidas al nivel simbólico; ayudan también a ganar un territorio físico para los jóvenes, traspasando su aporte desde la esfera semiótica hacia lo concreto. Al igual que otras acciones e intervenciones llevadas a cabo en el espacio público santiaguino de los ochenta, la moda *new wave* funcionó como método de enunciar la presencia cohesiva de una cultura controversial y contestataria. En palabras de Santiago García Navarro: "El sistema expresivo, como manifestación estético-política, define un nuevo territorio de creación colectiva, posdisciplinario y posinstitucional. Es irreducible al circuito de arte y a la democracia de mercado, y sin embargo acontece en una situación mundial donde el mercado coordina y simultáneamente destruye la cooperación social. Crea nuevos afectos y nuevos preceptos, y esa es su forma de resistencia".¹⁵⁷ Pero ¿cuáles son estos 'nuevos afectos' y de qué manera constituyeron una resistencia en los años ochenta? Ocupar el cuerpo como medio expresivo y (anti)representacional, no sólo permite exponerse fuera de cualquier institucionalidad, sino también implica un intento de establecer el cuerpo desviado como modo legitimizado de expresión artística. Si bien lo político se desplaza hacia el cuerpo individual y colectivo de agrupaciones a micro-escala, estructuralmente ocurre una descentralización de los proyectos artísticos. El doble filo de la marginalidad permite desarrollar una suerte de la creatividad que no se estandariza, y además fomenta la circularización de identidades sistemáticamente excluidas de la cultura institucional, en espacios alternativos. Mientras surge una diversidad de propuestas no obligadas a la correspondencia con el estado, la academia o las instituciones privadas, se gesta una sub o contracultura cuyas formas estéticas no conforman ni necesitan la cultura dominante, negando así sus aportes al crecimiento de la cultura dominante.

Aún si las modas *punk* y *new wave* no lograron transmitir con claridad una resistencia con connotaciones políticas, éstas contribuyeron a la creación de una visualidad que trabajó hacia la "amplificación de la zona de la 'inteligibilidad cultural' " en los ochenta.¹⁵⁸ Jean Franco explica que el "uso del cuerpo, el destacar la precariedad de la identidad de género y el énfasis en la performance son parte importante de la sensibilidad contemporánea"¹⁵⁹. A lo largo de la década de los ochenta, la intervención

157 García Navarro, S., *op.cit.*, p. 364.

158 Franco, J., *op.cit.*, p. 123.

159 *Ibid.* pp. 118-119.

urbana corporal se funda como táctica de expresión de una era post-representacional que logra sobrepasar los esquemas tradicionales de inscripción socio-política y los límites identitarios de la sociedad chilena.

El rayado en la pared

Una variedad de invenciones callejeras se desplegaron en las paredes santiaguinas en los ochenta, momento en el cual el *spray* está adoptado por una gama de sujetos sociales, cuyo objetivo final es la exteriorización rápida de la palabra o imagen en el espacio público. En contraste con los murales brigadistas o 'pintados políticos' de fines partidistas, que también empiezan resurgir a principios de los ochenta, los escritos en la pared examinados aquí pertenecen a la categoría de "*graffitis* de leyenda", término acuñado por Claudia Kozak en su estudio de *graffitis* argentinos, *Contra la pared* (2004). Kozak clasifica estos rayados como frases que "no están respaldadas por institución alguna (agrupación o partido político, por ejemplo) y muy habitualmente, y por el contrario, evidencian un fuerte carácter anti institucional".¹⁶⁰ El interés en la capacidad comunicativa del lenguaje se colapsa por los escritores en la pared de los ochenta – se raya no para anunciar algo, ni para revelar la subjetividad ideológica detrás de los signos, sino para ocupar un lugar en un espacio de alta conectividad. Mientras la autoría de varios rayados presentados aquí no ha sido determinada – y por lo tanto no los podemos atribuir a un miembro específico de las subculturas descritas arriba – ciertas características estéticas y (anti) ideológicas, indican su pertenencia al movimiento de jóvenes subculturales que circulaban en los mismos espacios.

De las personas entrevistadas, muchas describieron la actividad de salir y rayar la calle como práctica subcultural esencial para la expresión en tiempos de dictadura. Al igual que el acto de vestir de manera extravagante, este modo de exteriorizar su disidencia desarticulada, se practicaba de forma espontánea y habitual. Rodrigo Hidalgo de la *Contingencia Sicodélica* describe la relación entre el acto de rayar la pared colectivamente y la territorialidad: "yo rayaba con mucha gente, éramos un grupo muy

¹⁶⁰ Kozak, C., *op.cit.*, p. 27.

amplio que nos juntamos en la Plaza Italia. Nos hicimos amigos de mucha gente que yo no conocía, se juntaba a carretear y conversar [...] y por allí te quedaís por esos barrios, generalmente era como Bellavista a rayar por allí [...] todo de eso teníamos bien rayado".¹⁶¹ Así vemos como la exteriorización de palabra e imagen en el espacio público pasó a ser un elemento cohesivo tanto en la generación de redes subculturales como en establecer un territorio propio dentro de la ciudad. La revista *Apsi* escribe en el año '86: "En Bellavista, claramente, los new waves se apoderaron de la calle el verano pasado. Almuerzan en el Galindo, hacen rayados de colores en los muros. Hay artistas plásticos asociados a la onda rock, como Robin di Girólamo y Pablo Barrenechea¹⁶²." Si bien el *new wave* se establece como una estética reconocida a mediados de los ochenta, lo logra a través de su inscripción autogestionada y colectiva en el espacio público santiaguino.

Como colectivo, la *Contingencia Sicodélica* se apoderaba de la calle como lugar de creación, pintando murales en el exterior del *Garage Internacional* como una actividad convocada (Figura 27), mientras algunos de sus miembros también se dedicaron al rayado hecho en *spray*, como manera espontánea y desinstitucionalizada de acercar la pintura a la cotidianidad. Rodrigo Hidalgo recuerda que aquí la calidad y contenido de la imagen eran secundarios al acto de inscribirse en la pared: "Era todo tan espontáneo [...] yo dibujaba pistolas con un fuego, cosas de estilo cómics [...] y te felicitaban 'que bueno lo que hiciste' etc. [...] no tuvimos firmas, era el estilo mas que nada".¹⁶³ Ya que cada uno tenía sus propios dibujos y formas características, el estilo sirvió como una manera de reconocer la autoría de los rayados entre los mismos escritores. Se permite la difusión de textos propios en la intemperie, a la vez que se previene el descubrimiento de la identidad por las fuerzas de la legalidad. Vemos cómo la difusión de palabras y visualidades propias a una identidad subcultural en transformación – el verse reflejados en la muralla y el reconocimiento de la presencia grupal en la ciudad – surge como solución subcultural al problema de la representación durante la dictadura militar.

161 Entrevista con Rodrigo Hidalgo.

162 Donoso, C. "Nuevo pop chileno: Ni militares ni militantes". En: *Apsi*. 16 al 29 de junio 1986. p. 51.

163 Entrevista con Rodrigo Hidalgo.



Figura 27.

Los rayados que emergen en los ochenta ponen en cuestión las relaciones cotidianas con el lenguaje, al diferenciarse de otros signos en la superficie de la ciudad que privilegian el contenido de la representación y designan los recursos materiales como medios transparentes. Su presencia hecha a mano interrumpe la visualidad pulida de los anuncios publicitarios, y expone el intento didáctico de los pintados políticos. Los rayados emergentes en los ochenta presentan una nueva estrategia comunicativa, que cuestiona la base de la comunicación misma, deconstruyendo los significados más 'razonables' del lenguaje, y enfatizando la flexibilidad de su producción. La palabra escrita con *spray* se vuelve no sólo parte del paisaje urbano, sino también de la composición de una imagen-obra anónima, que obvia lo literal de un mensaje concretizado y evoca los juegos de palabra, la ironía y el simbolismo, así obligando al receptor a entrar en un proceso de descifrar sus contenidos.

A veces los mensajes niegan el objeto del propio mensaje, tal como en el rayado en el suelo: "TU NI SIQUIERA MERECE UN GRAFFITI" (Figura 28). ¿Quién es el 'tú'?

anónimo? ¿Por qué exteriorizar un reclamo sin revelar el problema ni el culpable? Este juego de poder se refleja en la postura ‘ni ahí’ y sin embargo rebelde, expresada por los jóvenes subculturales en la década de los ochenta. Aquí el lenguaje pierde la cualidad de mensaje con un objetivo concreto – lo prominente es la exteriorización de un malestar que reclama un lugar a la vista pública. Es una instancia en la cual se niega el valor de ‘hacer sentido’, generando un ‘efecto vacío’ y presentándonos con la incapacidad de los modos representacionales tradicionales para efectuar cambio en el plano de lo real. Al mismo tiempo que esta inscripción se construye sobre el factor comunicacional negativo, por el hecho de no revelar el propósito de su mensaje, irónicamente niega la construcción de esta negatividad al rechazar la importancia del sujeto central del escrito. También este mensaje se puede leer en relación a la crítica que hizo los *Pinochet Boys* respecto a una sociedad chilena incapaz de desligarse de la centralidad de la figura de Pinochet.



Figura 28.

Este auge de los escritos en las paredes no sólo se produce en el Chile de los años ochentas, sino en todas las grandes metrópolis latinoamericanas. Este fenómeno es designado como “el tercer gran momento contemporáneo del *graffiti*, luego de París del 68 y New York de los años setenta” por el semiólogo colombiano Armando Silva, quien además afirma que “al comparar luego su ambiente iconográfico con el de las

europeas o norteamericanas, pudimos comprender por qué la dicción *graffiti* de los años ochenta adquiere su mayor resonancia, expresividad y novedad en las urbes de este Continente”.¹⁶⁴ Silva apunta al desarrollo de nuevas estrategias de ‘hacer política’ que escapan de los formatos representativos de partidos e ideologías: “la circunstancia particular de recortes en la expresión ciudadana por parte de algunos de sus gobiernos, hace que el *graffiti* en Latinoamérica pueda aceptarse como otra fuente de opinión pública”¹⁶⁵.

Al referenciar las definiciones del *graffiti* proveídas en los dos textos ya mencionados (Kozak y Silva), aquí elaboramos el concepto acorde a su función social: el *graffiti* se define como una *escritura de lo prohibido* cuya inscripción implica tres niveles de trasgresión – la *enunciación desde la marginalidad* (la digresión del ordenamiento jerárquico de poderes expresivos y participativos), la *desterritorialización de la escritura* (la confrontación de la ciudad letrada con los medios de legitimación de aquel orden), y la *recuperación del espacio* para fines particulares (rechazo del derecho supremo a la propiedad privada). A los *graffitis* de 'leyenda' examinados aquí, pueden ser añadidas dos formas adicionales de trasgresión: *el desdibujar de los límites y formatos establecidos* por los pintados políticos, y finalmente, la *desideologización de lo político* que corresponde a su estetización.

La dificultad que implica el acercamiento a un objeto tan marginal, en cuanto a su valorización dentro del campo de producción cultural, (sin tener que mencionar la maquinaria ideológica proporcionada por la prensa, que considera el *graffiti* como un acto delictual sin profundizar en ello), se intensifica por las condiciones de anonimato y fugacidad en que dicha práctica se lleva a cabo. Por revelarse a través de temporalidades y lenguajes no institucionalizados, el *graffiti* tiende a perder gran parte de su (no) sentido; desde el mismo momento en que sale del cuerpo, entra un terreno horizontal de (re)significación continua, donde otras intervenciones urbanas y opiniones públicas anulan y modifican sus formas y contenidos. Al igual que las posturas efímeras creadas por el vestir a la moda *new wave*, la resistencia de esta suerte de disidencia se halla en el gesto, no en la terminación de un significado fijo. El rayado demuestra entonces una fuerte resistencia a “la conversión de [su] experiencia en un producto terminado”¹⁶⁶, precisamente por mantenerse fuera de las pautas tradiciones de

164 Silva, A., *op.cit.*, p. 16.

165 *Ibid.* p. 17.

166 *Ibid.*

representación, quedando de esta manera como una invasión enigmática, concretizada sólo en huellas y susurros. La temática de los *graffiti* de leyenda de los ochenta intenta de alguna manera incorporar la idea de Raymond Williams, en tanto que “la barrera más sólida que opone al reconocimiento de la actividad cultural humana es esta conversión inmediata y regular de la experiencia en una series de productos acabados” que se encuentran ya delimitados en los relatos históricos del discurso de lo dominante.

Silva enfatiza este componente del proceso (versus el producto) y el gesto (versus la concretización), relacionados con el mensaje que se inscribe: “El *graffiti* es una escritura que, al situarse del lado de la prohibición social, realza, de manera peculiar, la acción que la ejecuta. Quien elabora sus trazos los realiza concibiendo los signos de un mensaje, pero al mismo tiempo adelanta un recorrido físico y mental [...] El *graffiti* se escribe en movimiento, digamos, y por ello pensamos en una acción que ejecuta una escritura o, si se quiere, un tipo de escritura cualificado por la acción”.¹⁶⁷ Lo que da peso a los rayados no es su factor articulador, sino la evidencia del haberse atrevido a escribir, destacando la experiencia del acto más que a la significación final.

Si bien el sujeto sólo puede ‘tener lugar’ a través de la representación, este puesto se pone en crisis por los escritores de *graffiti* que niegan la construcción histórica de sus subjetividades. Al desorientarse de los escenarios tradicionales de la representación, rehusando la firma, el registro y la finalización de su ‘obra’, se desobjetiva no sólo el sujeto responsable por el acto de la inscripción, sino también la evidencia de haber pasado. Esto sin duda se evidencia en el caso de los sujetos subculturales entrevistados, cuyas memorias del acto de intervenir es su único registro.

Pese a la falta de información respecto a la autoría de la gran mayoría de escritos, hemos visto en la visualidad contemporánea de la ciudad el estallido de la escritura en la pared de manera inédita. En este sentido, el *graffiti* es un medio que establece el lugar de un sujeto impresentable a través de la territorialidad en el espacio público. Corresponde al deseo de expresarse a pesar de las barreras (y medios establecidos) de comunicación posible; el propósito de esta forma de expresión es la conectividad a través de lo visual, no la traducción de un mensaje o ideal. Así como en la esfera relacional, término explorado por Nicolás Bourriaud, para el medio del *graffiti*, “El espacio en el que las obras se despliegan es el de la interacción, el de la apertura

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 19.

que inaugura el diálogo [...] Las obras producen espacio-tiempos relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran".¹⁶⁸ La creación un espacio propio en la pared de la ciudad de manera anónima propone la posibilidad de conexiones infinitas con 'espectadores'. Rodrigo Hidalgo recuerda que después de haber ejecutado el mejor rayado de su carrera con *spray*, el cual me reprodujo en un bosquejo rápido: "Después me enteré que la gran pintora Ximena Cristi, una pintora muy notable [...] comentó a su hijo que había visto un rayado super bueno que era lo que yo había hecho".¹⁶⁹

Sin duda la frase 'tengo hambre' adquiere connotaciones políticas a partir del año '82, cuando el desempleo provocado por la crisis económica alcanzó a niveles por sobre el 25%, pero además el carácter desmediatizado del mensaje permite sugerir múltiples interpretaciones a partir de la mirada hacia una intervención del espacio público. En cambio esta desmediatización es capaz de desbandar los marcos ideológicos que caracterizan los medios masivos de comunicación, logrando un contacto más directo y personalizado con el/la espectador/a. Hasta una galería de arte representaba un intermedio innecesario para la difusión de la obra; Hidalgo comenta casualmente: "que tanto la galería de arte, que tengo meterme al dueño de la galería para que vende, yo quiero que la gente vea".¹⁷⁰

Si bien estas obras demandan la reflexividad del espectador por hacer evidentes sus recursos lingüísticos, confrontándole con los mecanismos que filtran y dan forma al contenido, esta reflexividad se confronta con el agotamiento ideológico en el cual la eliminación de la posibilidad de entregarse a la imagen resulta el estancamiento del espectador. Ocurre un vaciamiento de la subjetividad frente a la incapacidad de engancharse, emocional o ideológicamente, al significado y/o *punctum* de un mensaje. La obstrucción de conectividad entre referente y receptor se disipa en la reproducción continua de la imagen o palabra que alivia el peso de la representación a través de su proliferación inédita. La cultura visual se crea el efecto vacío por la repetición, tanto como una sensación de sobresaturación incontenible.

Pero la toma de posición dentro del escenario de la cultura visual mercantil, no señala una conformidad a su sistema de valorización, sino que implica una apropiación

168 Bourriaud, N. Estética relacional. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006. p. 53.

169 Entrevista con Rodrigo Hidalgo.

170 *Ibid.*

y subversión de su herramienta principal de seducción – la *visualidad difusa*. Mientras hoy el *graffiti* puede perder su factor agitante dentro de una cultura visual desbordándose, todavía se halla un coeficiente crítico en su capacidad de confirmar su presencia a través de una (re)producción que interrumpe el traspaso silencioso de una visualidad hegemónica. El propósito ya no es contradecir un orden político a través de la representación ideológica, sino que es hacerse visible en un lugar ciudadano de alta circulación. *Esta táctica reconoce la función de los medios de difusión de establecer ciertas perspectivas como realidades indisputables. Es así que la creación de cambios en la sensibilidad colectiva también se puede hacer a través de la (auto)mediatización de imágenes alternativas a visiones hegemónicas. La consolidación del capitalismo transnacional homogenizante, irónicamente permite una diversidad fragmentaria de sujetos cuyos recursos creativos parecen tan inagotables como las maquinarias ideológicas de la cultura visual.*

El nuevo objeto de la escritura en el espacio público se centra en el reflejo de una imagen identitaria, no relacionada a la firma de un grupo así clasificable, pero sin embargo representativa de inquietudes e intereses particulares. Por ejemplo el rayado pronunciado en *spray* blanco, “MADONNA” cuyo mensaje, de carácter de homenaje a la cantante diva de los ochenta, se contextualiza por la inundación de la música en inglés¹⁷¹ (Figura 29). Mientras que este mensaje se podría referir a la connotación religiosa de la palabra, no es menor que en el año 1985 el e.p. “Material Girl” obtuvo el puesto número uno en los *rating* en las radioemisoras chilenas. La inscripción abajo, “LAJA CAMPEON”, parece ser escrito por la misma persona, siendo que la letra del escritor demuestra una similitud discordante al rayado de arriba. Se despliegan aquí dos elementos fundamentales de la identidad del escritor: la música contemporánea en inglés y el deporte. Desde la perspectiva de Armando Silva, “el sujeto se inscribe o dibuja sobre un muro para verse él mismo como imagen pública”.¹⁷² Esto no queda más claro que en el gesto llevado a cabo por Olaf Peña a fines de los años ochenta y a principios de los noventa; él cuenta, “yo tenía una grafica partida de un juego de líneas y letras que se llamaba EME, y luego empecé a escribir cosas que me sucedían en el día entremedio de las líneas, esto hacía con plumones, generalmente sobre portones metálicos porque me daba con un trazo mucho más rápido; era mi dinámico [...]

171 En el año 1985 el e.p. “Material Girl” obtuvo el puesto número uno en los *rating* del radio nacional chileno <http://en.wikipedia.org/wiki/Material_Girl> [consulta: enero 2009].

172 Silva, A., *op.cit.*, p. 71.

entonces, después yo pasaba por allí nuevamente y decía 'ah, sí, me acuerdo cuando me pasó, ah sí, estaba triste, estaba contento, había tomado unos copas de vino'.¹⁷³

Pero si el sujeto escritor busca crear una imagen autorepresentativa que tendrá lugar en un imaginario colectivo, el formato interactivo en el cual se inscribe no le permite fijar su imagen bajo las pautas tradicionales de la representación. En los pocos casos en los cuales se firman los rayados, se ocupan nombres que normalmente no referencian directamente la identidad de los escritores. Además, el escenario donde se despliega la imagen, está abierto a una gama de intervenciones e interpretaciones. Si bien el poder de representar señala una suerte de dominación ideológica, el uso del *tag* o el *graffiti* escapa de los marcos delimitadores que implican la comunicación de un mensaje literal.



Figura 29.

Dos rayados particulares se pueden detectar unas claves hacia la identidad de estos actores efímeros: El mensaje "QUE LE CAIGA UN RAYOS" revela una rabia implacable (Figura 30.) Este rayado porta la firma "CAÑA ALTAS" evocando al estilo de zapatillas 'converse', las cuales son propia a una estética *punk*. Mientras que no se puede identificar un autor o autora específica, se puede relacionar esta escritura con una subcultura *punk* o *new wave* emergente en los ochenta. Otro rayado nos permite asociar la escritura en el espacio público con la escena subcultural a la cual nos hemos

173 Entrevista con Olaf Peña.

referido: “PREFIERO EL CÁOS A ESTA SITUACIÓN TAN CHARCHA”, toma sus letras de una canción de Mauricio Redolés, poeta y músico chileno quien circuló de las fiestas ochenteras, tocando en locales como el *Trolley* y *Garage Internacional* (Figura 31). El rayado cita una ideología anarquista y un aburrimiento generalizado que se intenta aplacar a través de la exteriorización en la pared.

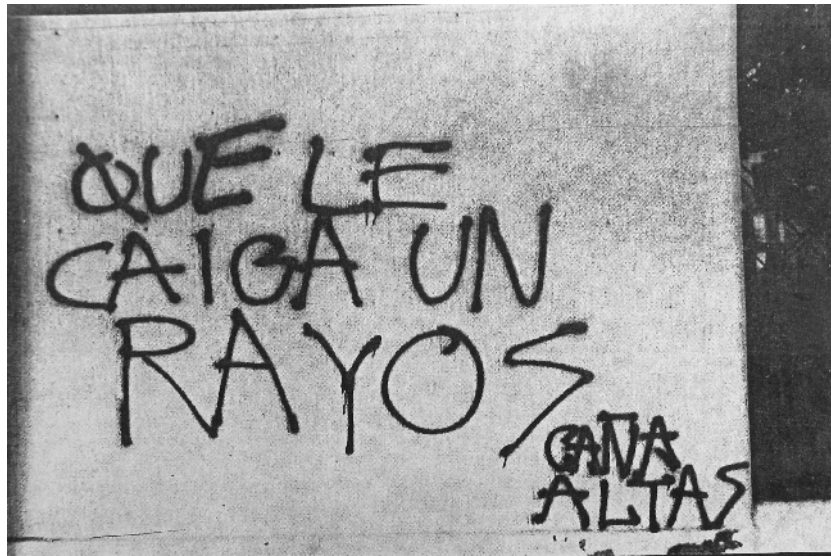


Figura 30.



Figura 31.

Recordamos que para los integrantes subculturales, el salir a rayar fue también una manera de entretenerse, un elemento festivo principal de las prácticas nocturnas. Un cómic inédito del pintor Pablo Domínguez demuestra de manera pop-expresionista los pasos de una noche en los años ochenta cuando salga a rayar con amigos siguiente a una fiesta casera (Figura 32). La quinta página del cómic, interpreta el momento al

frente del restaurante *Galindo* en Bellavista, cuando Domínguez recibe un balazo en la pierna y Sebastián Levine de los *Pinochet Boys* en la mano. No se trataba de la policía, sino del dueño del local que saltó a defender la limpieza de su muro, sin importarle la vida del joven baleado. Como consecuencia a este episodio, Levine no pudo tocar la batería durante un año.¹⁷⁴ En este micro-relato, entran en plena articulación el sistema de valorización del libre mercado (la libertad de elegir, la legitimidad de ser dueño) con la política autoritaria de represión violenta. Se ve cristalizada una nueva forma de integración social, a través de la cual la noción de derecho humano se ve desplazada enteramente por el derecho a defender la propiedad privada. De este estilo de vida, los grupos subculturales se encontraban afuera, siendo sus intereses principales el pasarlo bien en colectividad.

Como vemos en los rayados en la pared durante la década de los ochenta, emergieron pequeñas escrituras de disidencia y confusión relacionadas con los cambios culturales y condiciones políticas experimentados de variadas formas por distintas generaciones. A pesar del poder expansivo de las formas culturales propagadas por el modelo neoliberal, Henri Lefebvre nos recuerda que siempre estarán presente los “objeciones y contradicciones que dificultan el cierre del circuito [ideológico]”.¹⁷⁵ En el caso del gobierno militar en Chile, este concepto es particularmente relevante – la censura de la producción cultura nacional que se soluciona a través de la importación, crea las condiciones de apropiación bajo las cuales la cultura es reconfigurada por actores jóvenes, quienes miran no hacia el sueño norteamericano por la esperanza, sino a las subculturas venidas del norte, que encarnaron su propia crisis. Los *graffitis* evidencian que el objetivo ya no es establecerse como otra hegemonía posible, sino buscar salidas a las estructuras en vías de extinción.

174 Contardo, O. y García, M., *op.cit.*, p. 227.

175 Lefebvre, H., *op.cit.*, p. 17. La traducción en nuestra.



...CONTINUARÁ.

VII. Conclusiones sobre como abordar lo efímero

Si bien el cuerpo es un sitio de disputa para la política autoritaria desde los inicios de la dictadura, en los ochenta se vuelve una herramienta de expresión bajo el pretexto de la exteriorización generalizada de un movimiento de resistencia suelto y disperso hacia la intemperie santiaguina. Sirviendo como medio de difusión no sólo útil en el contexto de la privación de representación política, sino también como un modo de expresión resistente a la uniformización e ideologización de la diversidad que busca rescatar. En esta tendencia hacia formas estéticas de expresión, lo concretizado vía el lenguaje funcional suele dispersarse en las subjetividades críticas que recurren a ellas. La visualidad y visibilidad del cuerpo, lo hacen un medio preferible de expresión (y tal vez el único disponible, en casos de autoritarismos); una vez exteriorizado en el espacio público, el cuerpo y sus cualidades expresivas pueden asumir una carga que subvierte su función meramente estética o representativa, requiriendo de él una comunicación intencional. Sin embargo, ocurre una distancia de difícil reconciliación entre los destinatarios de demandas sociales y los sujetos que se expresan a través de lenguajes visuales.

En la medida que los integrantes de las subculturas ochenteras y las tribus urbanas de las décadas siguientes mantenían sus culturas respectivas en un lugar periférico del centro político, no se tradujeron ni estandarizaron sus lenguajes o deseos. Al recurrir a formas visuales de expresión, se incorporó esta prerrogativa de exteriorización a otros campos y circuitos no organizados jerárquicamente, traspasándola de individuo a individuo de manera desinstitucionalizada. Hemos visto como el arte, la música y la moda de vestirse extravagantemente unían las subculturas compuestas de artistas jóvenes; las cuales también contribuyeron a la modificación de estos campos, ofreciendo una suerte de participación que desmontó los marcos previos. Gonzalo Rabanal recuerda que en las actividades de los *Ángeles Negros* "hablamos de las resistencias del cuerpo, de estas resistencias políticas del cuerpo que instalan desde sus propias políticas [...] haciendo del cuerpo un agente político, en tensión con el arte e incorporando al arte un discurso político".¹⁷⁶ En ese sentido la política se incorpora al

176 Entrevista con Gonzalo Rabanal.

arte por medio del cuerpo, cuyas luchas de subjetividades necesitan de formas expresivas no proveídas por la política institucional.

Al igual que las formas de sociabilidad de los nuevos sujetos sociales, en esta época el arte también se baja del podium para circular en un plano relacional. Esta horizontalidad incluye, por defecto, una apertura no sólo hacia nuevos espacios de producción y difusión (al estilo que el arte migra hacia la vida; esto ya se había visto en el trabajo de las brigadas muralistas y las caravanas culturales de la Unidad Popular), sino que se presencia un colapso de los límites encasilladores que previamente definen el arte. Y esto ocurre no sólo en un momento de repensar el campo desde un punto de vista intelectual (como ha ido sucediendo en relación a la obra de la *escena de avanzada*), sino también en el momento en que la cantidad de materialidades posibles para la expresión aumenta drásticamente (el cine-video, el *spray*, la televisión, nuevos géneros de música, etc.). El arte se fusiona con la estética plástica de lo desechable prominente en la cultura de masas.

A principio de los ochenta, las prácticas estilísticas de las subculturas fueron tan emergentes y novedosas que el aparato policial y el sistema social en general no sabía como categorizarlas ni responder a su presencia. Tal calidad de innombrable protegía a estos jóvenes de un tipo de persecución reservada a la izquierda política, al mismo tiempo que les permitía un lugar marginal pero visible en el cual su ropa llamativa provocaba la reacción pública. En los años iniciales de los ochenta, lo *massmediatizado* todavía contenía un elemento de prohibido; en relación a la sociedad militar disciplinaria y a las contradicciones producidas por la apertura neoliberal y la censura de lo nacional, estas formas desviadas de vestirse logran un efecto plus de resistencia política.

En el contexto dictatorial la aparición de una rebelde moda de jóvenes y el despliegue de la práctica de escribir encima la muralla son medios de objetivarse que transgreden la legalidad y restricción de las normativas sociales, revelando así el estado arbitrario de éstas. En palabras de Luis Britto: "Así como toda cultura es parcial, a toda parcialidad dentro de ella corresponde una subcultura. Cuando una subcultura llega a un grado de conflicto inconciliable con la cultura dominante, se produce una contracultura: una batalla entre modelos [...] Las subculturas, en tal sentido, son instrumentos de adaptación y de supervivencia de la cultura de la sociedad [...] se imponen a medida que lo hace el grupo o clase que la adopta, hasta que, al llegar ésta

a una posición hegemónica, la convierte a su vez en cultura dominante, usualmente con aspiraciones de someter a su denominador común a las restantes parcialidades culturales".¹⁷⁷ Pese a la eventual absorción por la cultura dominante, en su papel marginal las subculturas también se infunden con un poder transformante de la sociedad en general. Sin embargo, con el avance de la década de los ochenta, las condiciones de producción de estéticas subculturales se ven afectadas por la inserción de ellos en circuitos de distribución mediática; la maquinaria de la industria cultural logró entonces integrar este estilo de la desviación a las masas de jóvenes consumidores. Es en este momento que sus prácticas en primera instancia confrontacionales, pasaron de lo político a la esfera de lo superficial.

¿Cuales son las características que anticiparon su inscripción? Para Jean Franco, la transición desde la dictadura solucionó las contradicciones entre el modelo económico neoliberal y la estructura política autoritaria que las subculturas habían visibilizadas a lo largo de la década. En la disipación de la cara más representativa de la represión social, el poder se vuelve difusa y se pierde el sentido de "vivir intensamente"; en palabras de Gonzalo Rabanal "en los ochentas, eso fue vivir intensamente, la calle fue vivir intensamente, las obras se hacían con pasión, con muchas ganas. Hoy día se perdió el deseo; la transición democrática aplanó todo [...] el desencanto que correspondía a la historia del fracaso nuestro, no al fracaso de ellos. Nosotros somos una generación fracasada; y por lo tanto hay que trabajar con el fracaso".¹⁷⁸ En ese sentido, los actores sociales de esta década siguen trabajando desde el fracaso de otros proyectos políticos o realidades socio-económicas obviados por la transición; sin embargo, sus legados evidencian y establecen la posibilidad de trabajar lo efímero en espacios de precaridad social, como manera de seguir desafiando a las instituciones de la cultura dominante. Esta sensación y práctica de instalarse en las afueras, creando espacios alternativos y trabajando en la intemperie, ha sido encarnada por las generaciones actuales de artistas jóvenes. Sin embargo, no se puede repetir la vitalidad y el sentido de urgencia por lo cual estas prácticas visuales de resistencia se llevaban a cabo durante la dictadura.

La materialización de las prácticas subculturales examinadas en estas páginas, implicó un despliegue temporal específico a momentos del pasado que fueron llevados

¹⁷⁷ Britto, L. El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad. Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1994. p. 18.

¹⁷⁸ Entrevista con Gonzalo Rabanal.

a cabo por actores que no se preocuparon por el futuro, ni por la existencia de registros. Inserto entonces una breve autocrítica – la contradicción inherente a la 'recuperación' de un material que no intentó ser recordado. El propósito de 'rescatar' se vuelve reflexivo y se aleja de un concepto nostálgico/dogmático de la memoria. No es que el pasado necesita que se acuerden de él; es el presente que busca reinstalar lo valioso del entonces para poder enriquecerse. Así reconocemos que el gesto de rescate no es más que otra invención apropiativa que tiene una funcionalidad política, social y material en el presente; el rescate puede implicar tanto la instalación de discursos alternativos como la posibilidad de postular acciones en la actualidad que utilizan conocimiento y/o prácticas anteriores.

Si reconocemos el potencial transformador hallado en el trabajo de la (re)apropiación, y el impacto no mensurable que tiene la exteriorización de cuerpos diferenciados, se vuelve necesario no solamente enfocarnos en los efectos desequilibrantes y los gestos de exclusión que presenta el capitalismo avanzado; por ende, se propone que el trabajo de los estudios culturales actuales no deba ser solamente el estudio de las fuerzas mayores de la globalización, sino la difusión de prácticas e iniciativas que postulan espacios y formas de socialización alternativas a lo hegemónico. Los estudios culturales pueden contribuir a la visibilidad de ellas como otra práctica estética más – contribuyendo a la difusión de micro-instancias de abierta contestación – en un primer paso hacia la formación de tramas relacionales no-mediadas que sirven para implantar nuevas posibilidades de convivencia.

Bibliografía

- Baño, Rodrigo. *Lo social y lo político, un dilema clave del movimiento popular*. Santiago, FLASCO, 1985.
- Britto, L. *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1994.
- C.C.C. "Voz de los ochenta: El 'new wave' chileno". En: *Análisis*. 28 de enero al 3 de febrero de 1986. p. 26-27.
- Cohen, Phil. "Subcultural conflict and working-class community". En: Hall, Stuart, et al. : *Culture, Media, Language. Working Papers In Cultural Studies, 1972-79*. London, Routledge, 1992.
- Contreras, T., Guajardo, S., Zarzuri, R. *Identidad, participación e hitos de resistencia juvenil en Chile contemporáneo*. <www.pensamientocritico.cl/revista/02/docs/> Centro de Estudios Socioculturales (CESC), octubre 2005, [consulta agosto 2008].
- Donoso, Claudia. "Pintura joven: Seis +". En: *Apsi*. 29 de julio al 11 de agosto de 1985. pp. 51-52.
- "Nuevo pop chileno: Ni militares ni militantes". En: *Apsi*. 16 al 29 de junio 1986. pp. 49-51.
- Franco, Jean. *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1996.
- Galaz, Cristián. "Punks: los hijos de Pinochet". En: *La Bicicleta*. abril de 1986, VIII(70). pp. 2-5.
- García Navarro, Santiago. "El fuego y sus caminos" En: Longoni, A. y Bruzzone (eds.) *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008. pp333-364

- Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago, Editorial Universitaria, 2003.
- Godoy, Álvaro. "Mesa redonda: Pop y canto nuevo frente a frente" *La Bicicleta*. agosto de 1986, VIII(73): p11-15
- "Festival Punk: Reyes en su selva". En: *La Bicicleta*. agosto de 1986, VIII(73): 20.
- Hall, Stuart y Jefferson, Tony. *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London, Routledge, 1993.
- Hebdige, Dick. *Subcultura: El significado del estilo*. Barcelona, Paidós, 2004.
- Kirkwood, Julieta. *Ser político en Chile*. Santiago, FLASCO, 1986.
- Kozak, Claudia. *Contra la pared*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004.
- Lemebel, Pedro. *Loco Afan. Crónicas de Sidario*. Santiago, LOM, 1996.
- Lértora, Juan Carlos. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Cuarto Propio, 1993.
- Lizama, Jaime. *La ciudad fragmentada. Espacio público, errancia y vida cotidiana*. Santiago, Universidad Diego Portales, 2007.
- Lloret, Jordi. *Garage Internacional*. Santiago de Chile, La Calabaza del Diablo, 2005.
- Longoni, Ana. "Puentes cancelados: lecturas acerca de los inicios de la experimentación visual en Chile". En: Richard, N. y Moreiras, A. *Pensar (en) la postdictadura*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001. pp. 223-238.
- Maffesoli, Michel. *The Contemplation of the World: Figures of Community Style*. University of Minnesota Press, 1996.

Moreno, Marco Antonio: "Delincuencia visual para reivindicar la chilenidad. Los Ángeles Negros (sic)". Revista de Crítica Cultural. (29/30): 35.

Olgún Hevia, Raúl "Ciudad y tribus urbanas: El caso de Santiago de Chile (1980-2006)", Revista Electrónica Diseño Urbano y Paisaje, abril de 2007, <http://www.vicariaeducacion.cl/pastoral_escolar/docs/CIUDAD_TRIBUS_URBANAS.pdf>.

Contardo, Oscar. y García, M. *La era ochentera. Tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Santiago, Ediciones B, 2005.

Perlongher, Nestor. "Los devenires minoritarios". En: Richard, N. (Ed.) *Debates críticos en América Latina*. Santiago, Editorial ARCIS, Editorial Cuarto Propio, 2008. p. 168.

Pinochet Boys. Santiago de Chile, Midia, 2008.

Richard, Nelly. *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*. Melbourne, Art and text, 1986.

---*Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993.

Rivera, Anny. *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario*. Santiago de Chile, CENECA, 1982.

Rojas, Sergio. "Sobre el concepto de 'Capitalismo mundial integrado' en F. Guattari". En: BABEL. Revista de Psicoanálisis. marzo de 2004 I(1-2). pp. 298-319.

---"Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica". En *Ciudadanía, participación y cultura*. Santiago, LOM, Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008. pp. 9-19.

---"Escritura y carnavalización", en: *Escritura Neobarroca. Temporalidad y cuerpo signifiante*, Editorial Palinodia, Santiago de Chile, 2009. pp. 75-82.

Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago, LOM Ediciones, 2001.

Rolnik, S. y Guattari, F. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.

Silva, A. *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1987.

Stern, S. *Battling for Hearts and Minds*. Durham, Duke University Press, 2006

Thayer, W., "Vanguardia, dictadura, globalización (La serie de las artes visuales en Chile, 1957-2000)" En: Richard, N. y Moreiras, A. *Pensar (en) la postdictadura*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001. pp. 239 – 261.

Williams, R. *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península, 1980.

Zajer, Mary. "New Wave: Más filo que groso". En: Revista Mundo. mayo de 1986. pp. 26-30.

Zalaquett, Cherie A. " 'Ángeles Negros' y personajes 'apocalípticos' usan las calles de Santiago en: Acciones de arte con escándalo". En: La segunda. Santiago, 7 de diciembre, 1989. p 43.

Fuentes de imágenes

Figura 1. Fotografía del sitio de web de Carlos Araya <<http://www.carlosaraya.com/>>

Figura 2. Fotografía de la Revista Crítica Cultural N°29/30.

Figura 3-4. Tomas de video de la película “Guerreros Pacifistas” (1984).

Figura 5. Fotografía de Bernardita Birkner ©.

Figura 6. “Tenemos HAMBRE” En *Hoy*, N°152, (septiembre 1984), p. 37.

Figura 7. “HAMBRE” En *La Bicicleta*, Volumen VII, N°62, (agosto 1985), p. 29.

Figura 8. “LA CIUDAD NOS VOMITA” En *La Bicicleta*, Volumen VII, N°64, (octubre 1985), p. 27.

Figura 9. “VIDA AJENA” En *La Bicicleta*, Volumen VII, N°64, (octubre 1985), p. 27.

Figura 10. “¡ NIÑOS ! CIUDADO! !” En *La Bicicleta*, Volumen VII, N°64, (octubre 1985), p. 27.

Figura 11. Fotografía de la revista *Pluma y Pincel*, N°29, (diciembre 1987), p.29.

Figura 12. Toma de video del documental “Somos +” de Pedro Chaskel y Pablo Salas, en <<http://www.umatic.cl/video17.html>>

Figura 14. Fotografía de Bernardita Birkner ©.

Figural 15. Registro del afiche en el libro *Pinochet Boys* (2008).

Figura 16. Fotografía por Jorge Brantmayor, en Revista *el Mundo*, (mayo 1986), p. 29.

Figura 17. Fotografía por Gonzalo Donoso ©

Figura 18. Fotografía por Gonzalo Donoso ©

Figura 19. Fotografía por Gonzalo Donoso ©.

Figura 20. Fotografía por Gonzalo Donoso ©.

Figura 21. Revista *La Bicicleta*, N° VII, N°64, (octubre 1985), p. 3.

Figura 22. “®” En *Hoy*, N°152, (septiembre 1984), p. 36.

Figura 23. “©” Fotografía por Nelson Císceres; Colección del Archivo Fotográfico de la Universidad de Chile.

Figura 24. Cómic por Claudio Romero, publicado en la revista de cómics *Enola Gay* (1985-6).

Figura 25. Fotografía por Gonzalo Donoso ©.

Figura 26. Fotografía por Gonzalo Donoso ©.

Figura 27. Archivo personal de Hugo Cárdenas.

Figura 28. “TU NI SIQUIERA MERECE UN GRAFFITI” En *La Bicicleta*, Volumen VIII, N°67, (enero 1986), p. 27.

Figura 29. “MADONNA LAJA CAMPEON” En *La Bicicleta*, Volumen VII, N°65, (noviembre 1985), p. 27.

Figura 30. “QUE LE CAIGA UN RAYOS ” En *La Bicicleta*, Volumen VIII, N°70 (abril de 1986), p. 27.

Figura 31. “PREFIERO EL CÁOS A ESTA SITUACIÓN TAN CHARCHA” En *La Bicicleta*, Volumen VIII, N°67 (enero 1986), p. 27.

Figura 32. Cómic de Pablo Domínguez de la revista inédita *Sótono*, de la *Contingencia Sícodélica*. Archivo personal de Hugo Cárdenas.