

REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 8, NÚMERO 1,
PRIMER SEMESTRE DEL 2025
ISSN 0719-983X



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
SEDE PUERTO MONTE



**Contramemoria y resistencia subcultural en la exposición
Ander: Resistencia cultural en El Trolley y Matucana 19
Countermemory and subcultural resistance in the exhibition *Ander:
Cultural resistance in El Trolley and Matucana 19***

José Cabrera Sánchez
Universidad Santo Tomás, Chile

Daniel Jofré Astudillo
Universidad Austral de Chile, Chile

Resumen

El presente texto toma como objeto de interrogación la exposición *Ander: Resistencia cultural en El Trolley y Matucana 19*, desarrollada a finales del año 2022 en el Museo Nacional de Bellas Artes (Chile), la que es analizada desde dos aristas: su aporte a la construcción de memoria colectiva sobre una dimensión poco reconocida de la producción cultural del periodo dictatorial, y el carácter subcultural y juvenil de las expresiones que dieron forma a lo sucedido en estos espacios del *under* capitalino. A partir de los conceptos de contramemoria y subcultura, articulados al concepto de resistencia, se concluye que la curatoría es un ejercicio capaz de llevar al espacio del reconocimiento público prácticas y discursos silenciados, los que tendrían un potencial impacto en la representación de la memoria colectiva sobre la dictadura chilena y los procesos de subjetivación de las nuevas generaciones.

Palabras clave: contramemoria, subcultura juvenil, subjetivación, curaduría crítica, *underground* chileno

Recibido: 18-04-2024. Aceptado: 2-07-2024



José Cabrera, Dr. en Psicoanálisis, Universidad Andrés Bello, Chile, es Académico Investigador de la Carrera de Psicología, Sede Puerto Montt, Facultad de Ciencias Sociales y Comunicaciones, Universidad Santo Tomás, Chile. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4463-9741>

Contacto: jose.cabrera@uach.cl

Daniel Jofré, Dr. en Investigación en Psicopatología y Psicoanálisis Université Paris VII/Denis-Diderot, Francia, es académico e investigador del Instituto de Psicología de la Universidad Austral de Chile. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7902-4704>

Cómo citar: Cabrera-Sánchez, J., y Jofré-Astudillo, D. (2025). Contramemoria y resistencia subcultural en la exposición *Ander: Resistencia cultural en El Trolley y Matucana 19*. *Revista Stultifera*, 8(1), 85-122. DOI: 10.4206/rev.stultifera.2025.v8n1-04.

Abstract

This text takes as an object of interrogation the exhibition *Ander: Cultural Resistance in El Trolley and Matucana 19*, developed at the end of 2022 at the National Museum of Fine Arts (Chile), which is analyzed from two angles: its contribution to the construction of collective memory about a little-recognized dimension of the cultural production of the dictatorial period, and the subcultural and youthful character of the expressions that shaped what happened in these underground spaces of the capital. Based on the concepts of countermemory and subculture, articulated with the concept of resistance, it is concluded that curatorship is an exercise capable of bringing silenced practices and discourses to the space of public recognition, which would have a potential impact on the representation of collective memory about the Chilean dictatorship and the processes of subjectivation of the new generations

Keywords: countermemory, youth subculture, subjectivation, critical curatorship, Chilean underground

Entre el 30 de septiembre y el 24 de diciembre de 2022 se llevó a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes (Chile) la exposición *Ander: Resistencia cultural en El Trolley y Matucana 19*, con curaduría a cargo de Juan José Santos (Valladolid, España) y museografía de José Délano (Santiago, Chile). Resultan interesantes las palabras de presentación de la exposición por parte del director del museo en que esta tuvo lugar, ya que se destacan dimensiones de la muestra que suelen asociarse más directamente a la reflexión sobre procesos culturales —entre los cuales los conceptos de contracultura, resistencia, política y memoria son enfatizados— más que a los aspectos puramente estéticos o de patrimonio artístico que la exhibición rescata. Fernando Pérez Oyarzún, director del museo, señala que se trata de una exposición que “se propone recuperar y poner en valor algunos de los movimientos contraculturales de la década de los 80 en Chile” (Santos, 2022, p. 4). Para el director del museo esta muestra puso de manifiesto “gestos políticos contra la dictadura”, así como “las relaciones entre arte y política”, de un modo que permite “iluminar un momento histórico, que constituye un antecedente significativo para comprender algunas de las formas y expresiones artísticas actuales” (Santos, 2022, pp. 4-5). Un último aspecto destacado por el director del Museo Nacional de Bellas Artes es la relevancia que esta tendría para las nuevas generaciones de visitantes, una relevancia que descansa más en el carácter de “experiencia” histórica y manifestación del arte como forma de vida cotidiana y acción directa que la muestra transmite, que por el valor formal y técnico de las obras que son objeto de la exposición.

En la introducción del catálogo de la muestra se señala que esta:

es una exposición multidisciplinar centrada en los eventos culturales que tuvieron lugar en los dos principales focos del arte chileno alternativo de los ochenta. Dos espacios míticos en los que se sucedieron obras teatrales, performance, conciertos, exposiciones, debates, muestras y lanzamientos de revistas y cómics, y eventos de carácter feminista. Todo ello, bajo dictadura, durante unos años convulsos, entre 1983 y 1990, en los que Chile vivió una crisis económica, el comienzo de las protestas masivas contra el régimen, el declive de la dictadura y la llegada de la democracia. (Santos, 2022, p. 8)

Los dos centros a los que se refiere la cita precedente son *El Trolley* y el *Garaje Internacional Matucana 19*, espacios emplazados en los márgenes del centro de la capital. El primero de ellos, ubicado en calle San Martín 841, en un barrio que congregaba en pocas cuadras prostíbulos, un terminal de buses, la cárcel pública y el cuartel central de la policía de investigaciones, era un antiguo galpón que en tiempos mejores había alojado a la Asociación de Jubilados y Montepiadas de la Empresa de Transportes Colectivos del Estado, encontrándose en completo desuso hasta que en 1983 Pablo Lavín y Ramón Griffero (Santos, 2002) consiguen habilitar allí un espacio cultural que acogería teatro, música, performance y fiestas. Por su parte, *Matucana 19* era un garaje abandonado, ubicado en la calle Matucana n.º 19, en el sector poniente del centro de Santiago. El dueño de este garaje era el padre de Rosa y Jordi Lloret, hermanos que, tras volver de su exilio en Barcelona, inspirados por referentes como la Movida española, la discoteca Cemento de Buenos Aires y la Fábrica Roja en Zúrich (Santos, 2022), deciden tomar en 1985 este garaje sin uso para dar cabida a diversas actividades culturales, entre las que se contaban la música, el teatro, la plástica y una serie de cruces y mixturas entre estas y otras disciplinas. Un aspecto característico de lo sucedido en ambos espacios fue que la producción cultural que en ellos tuvo lugar fue sostenida fundamentalmente por jóvenes con una vocación de vanguardia muy poco influida por la academia y más deudora de formas de expresividad provenientes de una relectura de la cultura pop anglosajona y europea, que pretendían librarse de la censura impuesta por la dictadura en curso, tanto como del legado artístico y cultural asociado a la Unidad Popular y sostenido por la militancia de izquierda contraria al régimen militar.

Se trataba de espacios en que interactuaban jóvenes de distintas clases sociales y económicas, desde hijos de exiliados retornados al país, que aportaban con fragmentarias novedades estéticas ligadas a la producción subcultural del mundo desarrollado; pasando por jóvenes

urbanos de sectores populares sin inclusión educacional o laboral definida, que construían su versión de lo que posteriormente serían las llamadas “tribus urbanas” (Maffessoli, 2004); hasta estudiantes universitarios provenientes en su mayoría de las artes y las humanidades, que pretendían distanciarse de los discursos artísticos y académicos que caracterizaban el entorno cultural del país. Santos resume el clima cultural de estos espacios dando cuenta de la creación de un estilo característico y particular: el *New Wave* chileno (2022, p. 9).

Otra consideración que resulta central en los objetivos de la muestra es la necesidad de construir una memoria respecto de los espacios y eventos en los que se concentra, dando cuenta del olvido que recayó sobre ellos tras el retorno a la democracia y el silencio de la historiografía respecto de esta arista de la memoria del periodo dictatorial. De esta forma, uno de los objetivos centrales de la muestra es la visibilización de un fragmento poco conocido y escasamente analizado de la producción cultural que tuvo lugar en Chile durante la década de los ochenta.

Quizás una de las razones del limitado reconocimiento que ha tenido el movimiento cultural retratado en esta muestra es que quienes la protagonizaron se encontraban en un interregno político e identitario, en una posición que los excluía de los dos grandes relatos que permitían organizar a la juventud de la época en relación con su participación en el espacio público. Como han planteado Benítez *et al.* (2016), el análisis de la participación política y el reparto identitario de la juventud durante el periodo de la dictadura, y particularmente en la década de los ochenta, ha tendido a reconocer dos grandes formas de adscripción; por un lado, las juventudes leales o integradas al régimen de Pinochet y, por otra parte, las juventudes organizadas en torno a la militancia de izquierda y la oposición a la dictadura, perspectivas que han dejado de lado el análisis de otras identidades juveniles subculturales de la época, quienes en su momento se veían confrontados tanto por la versión oficialista de la juventud, al mismo tiempo que recibían el reproche de los jóvenes urbano-populares y/o estudiantes que formaban parte de la militancia organizada en contra de la dictadura. Este grupo, coincidente identitariamente con los protagonistas de la movida cultural del *Trolley* y *Matucana 19*, habría protagonizado, en palabras de Benítez *et al.*, una “resistencia identitaria múltiple” (2016, p. 193), ya que eran interpelados tanto por sus pares generacionales como por el discurso institucional de la dictadura.

El concepto de resistencia, presente en el título de la muestra que nos ocupa, nos permite articular dos dimensiones que hemos buscado destacar:

la posibilidad de construcción de una memoria colectiva sobre una dimensión poco reconocida del periodo dictatorial, y el carácter subcultural y juvenil de las expresiones que dieron forma a lo sucedido en *El Trolley y Matucana 19*. En ambas dimensiones la idea de resistencia ocupa un lugar significativo, en el caso de la memoria como posibilidad de destacar discursos y prácticas que han sido invisibilizadas por los relatos hegemónicos de memoria de la época, lo que hace de la muestra un ejercicio de contramemoria. Por otra parte, una aproximación desde la perspectiva de los estudios sobre subculturas juveniles permite tomar conocimiento de las formas de socialización y constitución subjetiva que se dieron en estos espacios, las que tuvieron la capacidad de tensionar el *establishment* a través de procedimientos de intercambio y resignificación de objetos y sentidos que formaban parte del marco cultural dominante. El concepto de resistencia da cuenta de la naturaleza agonística de los fenómenos de constitución de memoria colectiva y de organización social subcultural o, en otras palabras, del carácter político, en términos de relaciones y conflictos de poder, que se pone en juego en cada una de estas dimensiones. Pero, además, la idea de resistencia trasciende el campo relacional que se suele subrayar al considerar conceptos como memoria colectiva y subcultura juvenil, ya que opera también como una clave interpretativa para el análisis de los procesos de subjetivación que se dan en ambos ámbitos, permitiendo reconocer los efectos de constitución subjetiva que se derivan tanto de los procesos de construcción de memoria colectiva como de pertenencia y participación subcultural.

En lo que sigue abordaremos en primer término el carácter político de la memoria colectiva, destacando las particularidades del proceso de construcción de memoria sobre la dictadura cívico-militar chilena, fenómeno que nos permitirá advertir cómo la representación social del pasado se encuentra condicionada por fuerzas en pugna, las que tienen por efecto privilegiar el reconocimiento de ciertos relatos en desmedro de otros que resultan marginados e invisibilizados. Posteriormente, nos abocaremos a revisar el concepto de subcultura juvenil a fin de apreciar el rendimiento interpretativo que este tiene para analizar las formas de asociatividad y subjetivación que tuvieron lugar en los espacios del *underground* santiaguino durante la dictadura, lo que nos permitirá considerar el tipo de resistencia y la significación política que estos modos de sociabilidad y producción cultural tuvieron.

Finalmente retornaremos sobre la muestra *Ander: Resistencia cultural en El Trolley y Matucana 19*, con el propósito de reflexionar acerca de cómo

la curatoría de la exposición puede ser pensada como una práctica capaz de promover procesos de contramemoria y resistencia subcultural, en el sentido de actuar como un dispositivo que, por medio de la organización de un discurso sobre el pasado, puede poner en acción mecanismos de resistencia en la actualidad. Nuestra hipótesis apunta a destacar que la resistencia, entendida como fenómeno de subjetivación política, no es una condición que descansa en las prácticas subculturales del pasado que la muestra pone en exhibición desde la perspectiva del acceso a un archivo poco conocido, sino que atañe a la puesta en acto en el presente de dicha resistencia, lo que se viabiliza tanto por las determinaciones curatoriales que traen al espacio del reconocimiento público prácticas y discursos silenciados, como por los efectos que la recepción de esta representación de la memoria dictatorial tiene sobre nuevas generaciones.

Políticas de la memoria

Barbara Misztal (2003) ha puesto de manifiesto que los procesos colectivos de rememoración se encuentran condicionados por una serie de relaciones de poder que se entrelazan y operan en la actualidad de todo cuerpo social, lo que implica que las narraciones sobre el pasado se despliegan en un espacio discursivo atravesado por el antagonismo. Cualquier intento por reflexionar sobre el pasado desde la perspectiva de los modos colectivos que adquiere la memoria requiere asumir su ineludible carácter político o, en otros términos, reconocer la esencialidad del conflicto en toda consideración de la memoria como proceso social.

Un estudio de opinión pública publicado en el año 2023 por la consultora MORI, indica que el 36% de la población —20 puntos porcentuales más que 10 años antes— cree que las Fuerzas Armadas “tenían razón en dar el golpe de estado” (Market y Opinion Research International, 2023, p. 11). Entre las conclusiones de este mismo informe se destaca que “(n)o existe en occidente ningún otro dictador que haya sobrevivido el paso del tiempo como lo ha hecho Augusto Pinochet recuperando imagen a los 50 años del golpe militar” (p. 26), pero además advierte acerca del bajo conocimiento sobre el golpe de estado y la dictadura entre los menores de 35 años, lo que nos enfrenta al reverso de la memoria colectiva: el olvido social. Si bien nos abstendremos de pronunciarnos acerca del valor intrínseco del recuerdo por sobre el olvido, ya que los procesos de rememoración colectiva se caracterizan precisamente por las vicisitudes de los fenómenos de representación, ausencia y borradura de las huellas con que se inscribe el recuerdo, los datos recién referidos no dan cuenta de un olvido que cabría atribuir al simple paso del tiempo, ya que ponen de

manifiesto que “la sombra de Pinochet” no parece esfumarse de la misma manera que los recuerdos sobre las experiencias sociales e individuales que implicó la dictadura, sobre todo en lo que guarda relación con sus consecuencias en el ámbito de las violaciones de Derechos Humanos y profundas transformaciones en los modos de organización política y económica del país. Puede constatarse un olvido de la experiencia dictatorial y, como contraparte, un resurgimiento de la figura icónica del golpe y la dictadura, pero liberado de la condena ética que cabría esperar respecto de su recuerdo; en tal sentido, el negacionismo es también una forma políticamente condicionada de la memoria sobre catástrofes sociales como la dictadura chilena, ya que no implica solo el olvido o la negativa a reconocer la existencia de ciertos eventos, sino que es también una manera de volver a recordar los sucesos y sus sentidos desde una matriz de condicionamiento político enraizado en el presente.

Comenzábamos citando el trabajo de Misztal como una referencia central a la hora de conceptualizar los vínculos entre memoria colectiva y política, relación a la que se refiere con el sintagma *políticas de la memoria*. Para Misztal (2003), es posible distinguir dos grandes aproximaciones a las políticas de memoria, por una parte, lo que ella denomina un “enfoque presentista de memoria” y, en segundo término, un “enfoque de memoria popular”. Lo que está puesto en juego en esta distinción entre formas de políticas de memoria es el *locus* y los posicionamientos sociales desde los cuales se ejerce el poder en la producción de discursos de memoria al interior de una comunidad.

El enfoque presentista es conceptualizado por Misztal como la invención de “rituales públicos como modos de control social” (2003, p. 56). Estos rituales serían configurados a partir de la influencia de los sectores dominantes de la sociedad a través de diversos medios capaces de brindar un soporte socio-simbólico respecto del sentido del pasado, entre los que se pueden contar las conmemoraciones oficiales, los conocimientos impartidos por el sistema educativo y los contenidos difundidos por los medios de comunicación, entre otros. Según Misztal, diversas investigaciones han dado cuenta de “cómo se “inventan” nuevas tradiciones y rituales en el sentido de ser diseñados y producidos deliberadamente con miras a crear nuevas realidades políticas, definir naciones y sostener comunidades nacionales” (2003, p. 56). Esta aproximación le otorga especificidad al aserto durkheimiano acerca de la selectividad de nuestros recuerdos colectivos, ya que evidencia las posiciones en el entramado de relaciones de poder desde

las cuales se controlan e inventan los contenidos de la memoria social de una comunidad.

El trabajo de Hobsbawm y Ranger, *The invention of tradition* (1983), ha sido un aporte fundamental para la comprensión del enfoque presentista de la memoria, ya que a través de la noción de “tradición inventada” han puesto de manifiesto la existencia de una serie de prácticas, de naturaleza ritual o simbólica, que pretenden inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por medio de las cuales se crea una experiencia colectiva de continuidad con el pasado. Para Hobsbawm y Ranger la invención de la tradición produce una ilusión retrospectiva que permite cohesionar a una colectividad en torno a una supuesta tradición común, lo cual es interpretado por ellos como una forma utilizada por las elites, en particular aquellas que alcanzan representación política, que les permitiría “ejercer el poder, establecer o legitimar instituciones, simbolizar la cohesión social y socializar a los individuos en el orden existente” (Misztal, 2003, p. 57). Si bien el enfoque presentista ayuda a arrojar luz sobre la influencia de las relaciones, estructuras y motivaciones del poder en la configuración de relatos colectivos sobre el pasado, al centrarse exclusivamente en las elites que controlan los espacios institucionales de ejercicio del poder, implica una reducción de la memoria colectiva a una falsa consciencia ideológica (Misztal, 2003, p. 61), pero además no considera que las memorias sociales no responden únicamente a una imposición desde las esferas institucionales del poder.

En el caso de Chile, la noción de políticas de memoria, según Collins et al. (2013), se ha asociado principalmente con el estudio de políticas específicamente diseñadas para afrontar las diversas consecuencias de la dictadura cívico-militar, en aspectos tales como el procesamiento judicial de causas de Derechos Humanos, la creación de comisiones de verdad y justicia, la conmemoración de los eventos y la reparación de las víctimas. Para estos mismos autores, países como Chile, que necesitan sobreponerse a los horrores del ayer, necesitan purgar catárticamente sus pasados para lograr la reconstrucción de su esfera pública. El conflicto de memorias, en este sentido, brindaría una oportunidad para la confrontación democrática de los relatos sobre el pasado reciente, de una forma que aportaría a la reconstitución del tejido político de la sociedad chilena. Efectivamente, podemos concordar teóricamente con la propuesta del beneficio que podría suponer para la sociedad chilena la contrastación dialogante y argumentada sobre cómo recordar la dictadura, de manera tal de promover una política de la memoria que diera lugar a un contraste de diversas versiones sobre el

pasado, no solo de aquellas que entran explícitamente en conflicto entre sí, sino también de aquellas que tienen un carácter más marginal respecto de las que hegemonizan la discusión pública.

A pesar de los beneficios que podría acarrear una política de la memoria abierta al debate y al reconocimiento de las diversas interpretaciones, posicionamientos ideológicos y adscripciones identitarias que a través de ella se viabilizan, la realidad chilena parece distar de este ideal democrático —más conceptual que acorde con los avatares de la *realpolitik*— y encontrarse más próximo a un enfoque presentista de la memoria. Para algunos, la transición democrática chilena supuso no solo la continuidad de un modelo político y económico legado por la dictadura, cuyos aspectos más ostensibles fueron la mantención de la Constitución de 1980 y la profundización del neoliberalismo, sino también el establecimiento de un relato de memoria signado por la búsqueda de un consenso concordante con la llamada “política de los acuerdos” que caracterizó dicho periodo. Para una crítica cultural como Nelly Richard, esto implicó que quedara como una tarea “pendiente destrabar los nudos más problemáticos de la memoria de la postdictadura” (Schroder, 2023, p. 149). Richard destaca que, en Chile, a diferencia, por ejemplo, de Argentina, las voces de las víctimas no lograron hacerse lo suficientemente visibles, por lo cual sus interpelaciones, que enlazaban los reclamos por justicia y memoria, fueron desplazadas a la periferia de la opinión pública como efecto de una política mediática que “giraba en torno al guion de la moderación y la ponderación” (Schroder, 2023, p. 149). Si, como plantea Richard, las políticas de memoria implementadas por la elite durante la transición democrática chilena obliteraron los relatos de una dimensión de la memoria tan patente y significativa para la reorganización de la convivencia social como fueron las violaciones de Derechos Humanos, su efecto fue de una invisibilización aún más radical respecto de otros registros de memoria sobre la dictadura que se movían en espacios de mayor marginalidad discursiva, como las memorias ligadas a posiciones específicas sobre el género, lo étnico o la creación artística. Esta perspectiva es compartida por Rubio (2016), para quien en el Chile transicional “se elaboró una política de la memoria del pasado reciente sustentada en principios oligárquicos de lo público que integró el perdón y la reconciliación como dispositivos reguladores de la cohesión social” (p. 113). Para Rubio, esta hegemonización de la memoria desde enclaves políticos institucionales fue reforzada por diversas tendencias que caracterizaron la dinámica política del país en el periodo transicional, entre las que se cuentan: una retracción del Estado ante el

mercado; el énfasis en la funcionalidad de la política, que pretendía purgar su ejercicio de sus significaciones sociales y afectivas; y la apelación a un imaginario colectivo fundado en la valoración del “orden” en contraste con un temor al “caos” asociado a la conflictividad política que caracterizó el escenario social durante la Unidad Popular.

Reyes *et al.* (2013) desarrollaron un enfoque investigativo que se emplazó en el campo de los discursos cotidianos de memoria sobre la dictadura chilena, es decir, por fuera de los ámbitos institucionales en que se concentró la construcción de memorias hegemónicas. Para Reyes *et al.*, los discursos de memoria que se despliegan en espacios cotidianos de interacción se caracterizan por un quehacer contingente y fluido, a diferencia de los discursos institucionales, los que están determinados por una orientación planificada y menos flexible. El análisis de estas prácticas discursivas cotidianas de construcción de memoria dio cuenta de que no se evidencia una borradura de la memoria sobre la dictadura, pero sí una despolitización del acto de recordar. Esta despolitización de la memoria fue interpretada por los investigadores como una señal de que “el pasado configurado es despojado de coordenadas políticas pues, desde el ámbito cotidiano, se supone que la política no hace sino situar a los sujetos en los límites de la convivencia, generando la posibilidad de su transgresión” (Reyes *et al.*, 2013, p. 170).

Podemos apreciar que el campo de las políticas de memoria en el Chile posdictatorial parece haber dado poco espacio para la formación y difusión de discursos y prácticas de memorias contrahegemónicas, por lo cual el rescate y la puesta en valor del potencial crítico de estas memorias resulta una tarea aún pendiente. Si la memoria colectiva cumple un relevante rol en la configuración actual de los marcos relacionales e identitarios de una sociedad, el volver visibles discursos y prácticas que han resultado opacados por una política hegemónica de memoria puede proporcionar una serie de claves para comprender los conflictos del presente, trayendo a la luz memorias que han quedado fuera del foco de las representaciones dominantes, lo que nos permite distinguir las fuerzas que condicionan el recuerdo y el olvido colectivo.

Es, precisamente, sobre la relación entre borradura, olvido y rescate de una memoria marginal del periodo dictatorial en Chile sobre la que atestigua la exposición *Ander: Resistencia cultural en el Trolley y Matucana 19*. Se trata de una muestra que trae al reconocimiento público un registro largamente marginado, en el que se ponen de manifiesto no solamente las diversas manifestaciones artísticas que circulaban por fuera de los espacios

tradicionales del entonces restringido panorama cultural, sino que también permite apreciar la constitución de discursos y prácticas de resistencia política y subjetiva escasamente reconocidos tanto por la memoria popular sobre la época, como por los académicos que se han centrado en el estudio de la memoria de este periodo.

En lo que sigue intentaremos efectuar un contrapunto entre las ideas de memoria política y la resistencia subcultural que tuvo lugar en los espacios del *under* chileno de los 80. Nuestra intención será vincular interpretativamente los referentes teóricos que desplegaremos con ciertas acciones, eventos y obras que tuvieron lugar en estos espacios emblemáticos de la subcultura chilena durante la dictadura. La tarea tiene la dificultad de enfrentarse a la escasez del archivo sobre lo sucedido en estos centros; la búsqueda de referencias arrojó un material muy limitado, entre las que se cuentan someras notas de prensa y unos pocos trabajos de corte académico que analizan, fundamentalmente desde una perspectiva estética, algunas de las manifestaciones teatrales y musicales que tuvieron lugar en estos espacios. Dado que la propia curatoría de la exposición seleccionó 10 hitos representativos de la actividad cultural sucedida en *el Trolley y Matucana 19*, los que fueron tanto parte del montaje de la muestra como del material de apoyo generado para la exposición (*Fanzine Ander*), nos remitiremos a ellos como puntos de apoyo que permitan dar un soporte concreto al análisis conceptual sobre memoria y resistencia subcultural que pretendemos llevar a cabo. A lo anterior sumaremos los aportes de dos informantes claves, cuyos testimonios nos brindarán también un asidero material para el sustento de nuestro análisis, nos referimos a Vicente Ruiz, *performer* y director de danza y teatro y a Miguel Conejeros, integrante de la banda *Pinochet Boys*. Ambos fueron miembros activos de la vida cultural de estos centros, siendo dos trabajos de Ruiz parte de los hitos destacados en la exposición, a lo que se suma la participación de Conejeros como moderador de uno de los seminarios de *Ander*, denominado “Retroexcavadora”, una mesa dedicada a reflexionar sobre la escena musical que se desarrolló en *el Trolley y Matucana 19*, y que debe su nombre al proceso de “excavación” que debió llevarse a cabo a fin de rescatar la memoria musical de la época; esta mesa tuvo una suerte de extensión en una serie de conversaciones sostenidas por el propio Conejeros con diversos músicos ligados al *under* santiaguino de los 80, las que se encuentran disponible en Youtube (<https://www.youtube.com/@anderexpo2022>), bajo el nombre “la retroexcavadora”. En las próximas secciones del texto nos serviremos del marco referencial recién indicado para tomar distintas viñetas de la

actividad cultural acontecida en estos espacios, a fin de ilustrar y contrastar nuestra reflexión teórica con el sustrato material que hace viable un trabajo de memoria.

Una particularidad de lo expuesto en la muestra es la directa relación entre las expresiones artísticas allí presentadas y el marco subcultural juvenil dentro del cual estas fueron producidas. Esto nos conduce a apreciar que lo excluido hasta ahora de la reflexión sobre la memoria de la época no solo atañe a la materialidad de las expresiones artísticas y la significación discursiva que estas trasuntan, sino también a la especificidad generacional y los posicionamientos identitarios de quienes estuvieron detrás de su creación, lo que implica que la memoria rescatada por medio de la muestra da cuenta de formas de subjetivación que tuvieron curso durante el periodo dictatorial en Chile hasta ahora escasamente consideradas.

Resistencias generacionales: el carácter político de las subculturas juveniles

Más de treinta años debieron transcurrir para que un espacio institucional destinado al resguardo de la memoria cultural de Chile como el Museo Nacional de Bellas Artes, pudiera acoger una muestra que presentara al reconocimiento público las diversas propuestas artísticas que tuvieron lugar en dos puntos claves del *under* santiaguino. El espíritu rupturista y controversial que caracterizó al colectivo de creadores que se congregaron alrededor del *Trolley y Matucana 19* fue una de las razones que los conservó fuera de los muros del principal museo de arte en Chile. Pero también es necesario ponderar esta exterioridad con relación al carácter independiente y antiacademicista que caracterizó al *under* capitalino, el cual resultaba relictante a incorporarse en los circuitos tradicionales en los que se desarrollaba la práctica artística de su época. Esta exterioridad era una seña de identidad, y dentro de sus pretensiones no se encontraba el llegar a ser aceptados en los medios tradicionales, reconocimiento que en último término resultaba riesgoso, ya que implicaba la desnaturalización de su ánimo rupturista. De hecho, el propio curador de la exposición *Ander: Resistencia cultural en el Trolley y Matucana 19*, Juan José Santos, en una conferencia disponible en YouTube (Il Posto, 2022), se refiere a sus propias dudas respecto del montaje de esta muestra, dado que implicaba conducir al marco de la academia a una serie de creadores y proyectos artísticos que nunca habían esperado ni deseado ser recibidos en dicho contexto. Ciertamente, el concepto de resistencia, que forma parte del título de la exposición, entra en fricción con el hecho de que la muestra se desarrolle en el museo más representativo de la institucionalidad cultural del país, es

decir, precisamente lo que cualquier expresión de resistencia debería rechazar de la manera más evidente.

Para comenzar, resulta necesario delimitar conceptualmente aquello que coloquialmente ha sido llamado como “la movida *underground* de los ochenta” en Chile, ya que es bajo esta denominación genérica donde podemos ubicar lo que sucedía en *El Trolley* y *Matucana 19*. Nuestro intento de circunscripción conceptual del movimiento que se suscitó en estos espacios se fundará en una dimensión característica de este, una distinción basada en los modos de configuración cultural de la asociatividad que tuvo lugar en estos lugares, esto es, desde la perspectiva de la organización de una cultura juvenil específica de estos espacios, la cual puede ser subsumida genéricamente bajo la noción de subcultura.

Dado que nuestra aproximación pretende destacar el rescate y construcción de memorias marginalizadas de la dictadura, una aproximación desde el análisis cultural como la que proponen los estudios sobre subcultura resulta coherente, ya que, al igual que los estudios sobre memoria, la investigación sobre procesos subculturales ha arrojado luz sobre el importante papel que estas últimas juegan en la configuración tanto de identidades colectivas como de estrategias de confrontación de las narrativas dominantes. De este modo, esperamos articular algunas conclusiones sobre las formas de resistencia que se vislumbran al efectuar un ejercicio de memoria respecto de enclaves culturales que no han estado en el foco de los análisis acerca de la experiencia dictatorial en Chile.

El término subcultura adquiere notoriedad en el pensamiento sociológico a partir de los trabajos de la conocida como *Escuela de Chicago*, la cual desde inicios del siglo XX investigó, desde una perspectiva etnográfica, conductas grupales como el consumo de drogas, la comisión de delitos menores y la pertenencia a pandillas, en el marco de la vida urbana de colectividades marginalizadas, centrando su interés principalmente en los inmigrantes que llegaban a las ciudades norteamericanas con un rápido crecimiento industrial (Van der Steen y Verburgh, 2020). Estos trabajos abrieron el camino para estudios posteriores de culturas marginales, en particular aquellas ligadas a grupos juveniles. Alrededor de la década de los 70 del siglo pasado el término subcultura fue adoptado por académicos del *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) (Arce, 2008; García, 2012; Gelder y Thornton, 1997), quienes efectuaron un aporte fundamental para el desarrollo de la investigación y teorización sobre las subculturas juveniles. El interés del CCCS se centró en comprender el surgimiento de culturas juveniles entre la clase trabajadora británica

después de la Segunda Guerra Mundial (Van der Steen y Verburgh, 2020), lo que condujo a investigadores como Stuart Hall y Toni Jefferson (2003) y Dick Hebdige (2002), a tomar como objeto de sus indagaciones y reflexiones a grupos juveniles como punks, skinheads y Teddy Boys. De acuerdo a Arce (2008), los investigadores asociados al CCCS se valieron de una serie de conceptos derivados de la teoría marxista tales como hegemonía, ideología, clase y dominación para el estudio de las subculturas juveniles. Para Arce, este aparatage conceptual les permitió concluir que las subculturas representan una forma de oposición social de jóvenes provenientes de la clase trabajadora, oposición que se mantendría en una relación dialéctica con los valores del sistema capitalista imperante, ya que se trata de una reapropiación y resignificación de objetos y estilos presentes en el mercado a través de estrategias estéticas de crítica, ironía y parodia, entre otras, de manera tal que, si bien se dotan a sí mismos de una serie de características y prácticas que los distinguen de la cultura dominante, se mantienen articulados a esta. Entendida de esta forma, la resistencia subcultural de estos grupos a la hegemonía del sistema imperante supone un intento de resolución de problemas relacionados con su condición de clase, pero “de una manera imaginaria”, ya que se trata de “problemas que a nivel material concreto siguen sin resolverse” (Clarke *et al.*, 2003, pp. 47-48). En otras palabras, el accionar social de las subculturas no produce transformaciones palpables en planos como las formas de producción, el ejercicio político tradicional o las querellas sindicales de la clase trabajadora, por citar algunas formas clásicas de comprender las luchas por la transformación social, sino que su impacto se registra más bien en el plano de la performance identitaria, la asociatividad informal y la expresión artística, entre otros aspectos relevantes, los que pueden ser interpretados tanto desde una dimensión simbólica, al producir formas nuevas de significación social, como también imaginaria, al generar una productividad estética que se hace manifiesta en dimensiones que abarcan desde la estilización del cuerpo y la apariencia, hasta la creación artística en sus diversas manifestaciones.

Si bien es indiscutible el aporte al estudio y conceptualización de las subculturas del CCCS, sus propuestas han sido objeto de discusión y crítica. Según Van der Steen y Verburgh (2020), los cuestionamientos a los estudios de la CCCS se basan en que sus investigadores habrían proyectado sus propias intelecciones respecto del significado de los estilos juveniles, sin considerar demasiado las experiencias, valores y narrativas de los propios jóvenes. A lo anterior se suma la crítica respecto de la noción esencialista

de clase que caracterizó la aproximación del CCCS, una posición ideológica que además de considerar el rol central de la clase por sobre otros atributos sociales, valora las expresiones subculturales como más “auténticas” o “espontáneas” que las de la cultura dominante, además de suponer que los límites entre esta última y las subculturas son firmes y estables.

Los cuestionamientos al enfoque subcultural del CCCS llevaron a que Steve Redhead (1990) introdujera el término post-subcultura para caracterizar el estudio de las subculturas juveniles desde la década de los noventa del siglo XX hasta la actualidad, lo que de acuerdo a Bennett (2011) responde a que Redhead se percató de una ruptura de las divisiones subculturales previas, junto a la multiplicación de nuevas subculturas juveniles. Según el mismo Bennett, será David Muggleton en su trabajo *Inside subculture: the postmodern meaning of style* (2000) quien terminó de cimentar la aproximación post-subcultural al estudio de las nuevas formas de asociatividad juvenil.

El análisis de Muggleton puso de manifiesto que desde la década de los ochenta se pudo apreciar una fragmentación y proliferación de subculturas juveniles, las que darían cuenta de lo que el autor concibe como una “sensibilidad posmoderna”, centrada en la construcción del estilo como aspecto definitorio de la identidad. Este énfasis en el estilo como expresión individual marca una profunda diferencia con los análisis previos del CCCS, para quienes las manifestaciones subculturales expresaban un posicionamiento crítico hacia los valores sociales hegemónicos, sustentado en una experiencia colectiva, en la cual la pertenencia a la clase obrera resultaba un aspecto central. El diagnóstico de Muggleton encuentra fundamento en transformaciones culturales que, si bien venían desarrollándose desde décadas previas, alcanzaron un evidente despliegue en las sociedades globalizadas de los años ochenta. Según Paul Hodkinson (2007), los diversos diagnósticos culturales desarrollados en los últimos años del siglo XX daban cuenta de un declive de las “formas previas de certeza, estabilidad y comunidad junto con la expansión y diversificación simultánea de los medios y la cultura del consumo” (p. 8). Tal escenario permite suponer que las culturas juveniles ya no podrían ser comprendidas en términos de adscripciones a factores estructurales como la clase, ni tampoco podría esperarse la formación de agrupaciones colectivas claramente delimitadas. El énfasis en la naturaleza individualista de las formas de asociación juvenil subrayadas por la aproximación post-subcultural marcha de la mano con una consideración claramente divergente del vínculo que los jóvenes mantendrían respecto del mercado

según la propuesta del CCCS. Para este último, las subculturas juveniles mantenían una relación subversiva con la sociedad de consumo, ya que, si bien incorporaban objetos y estilos provenientes del *mainstream*, se reapropiaban de estos, resignificándolos dentro del marco de un discurso de resistencia y crítica a los valores culturales hegemónicos. Al respecto Dick Hebdige (2002) se refiere a los *mods*, un grupo subcultural que vivió su auge durante la década de los sesenta en Reino Unido, respecto de quienes afirma:

Los Mods inventaron un estilo que les permitía transitar sin problemas entre la escuela, el trabajo y el ocio, y que ocultaba tanto como afirmaba. Al alterar silenciosamente la secuencia ordenada que va del signifiante al significado, los mods socavaron el significado convencional de "cuello, traje y corbata", llevando la pulcritud al punto del absurdo. (p. 52)

La apropiación —por medio de una estilización extrema de la apariencia— de prendas identificadas con una estética característica de la burocracia burguesa, era una señal de resistencia por parte de jóvenes que forzosamente debían incorporarse a la vida estudiantil o al trabajo asalariado, pero que escondían su secreta “desviación” hacia un mundo artístico y bohemio que yacía bajo el mundo “correcto” del cual estaban obligados a participar. En contraste con la interpretación de Hebdige, miembro del CCCS, de acuerdo a Bennett (2011), la perspectiva post-subcultural ha considerado que la producción del estilo tiene menos que ver con la resistencia que con una receptiva relación con el mercado. La construcción del estilo no estaría ahora determinada por procesos de reinscripción signifiante que pretenden producir una significación crítica de la cultura dominante, sino por un imperativo de consumo, por medio del cual el mercado ofrecería una serie de objetos y formas de vida —en una suerte de caleidoscopio de imágenes y fragmentos identitarios— que otorgarían puntos de referencia para la producción de una cultura juvenil que, más que brindar una respuesta de oposición colectiva a las formas de organización social hegemónicas, entrega insumos para la producción de la identidad entendida como patrimonio individual y no adscrito a formas de identificación colectiva. De tal forma, los estudios post-subculturales han llegado a la conclusión de que “el consumo, más que la oposición, se había convertido en un sello distintivo de la cultura juvenil en general” (Williams y Hannerz, 2014, párr. 14).

A partir del panorama conceptual de los estudios sobre subculturas juveniles que hemos trazado hasta el momento, se vuelve problemática la noción de resistencia cultural a la que alude la muestra sobre *El Trolley* y

Matucana 19, ya que, si la naturaleza de los procesos de asociatividad y creación que allí se dieron respondieran a la lógica develada por los estudios post-subculturales, cabría suponer que el despliegue estético e identitario que tuvo lugar en el *under* santiaguino no podría ser pensado como una resistencia ético-política a la dictadura y su maquinaria de violencia extrema, ni tampoco como un rechazo a la lógica económica y social impuesta a través del dispositivo neoliberal. De acuerdo a la teoría post-subcultural, el individualismo identitario que definiría la adscripción subcultural tendría por efecto una despolitización del movimiento juvenil, lo que implicaría que esta misma neutralización del potencial político de la subcultura habría tenido lugar en la escena que se formó en torno a *El Trolley* y *Matucana 19*. Efectivamente, los escasos trabajos que rescatan la memoria subcultural de Chile durante la dictadura, ponen de manifiesto que en su época ciertos grupos subculturales juveniles como los *punks* y *new waves*, subculturas que ocupaban un lugar privilegiado en el establecimiento de las coordenadas estéticas y la conceptualización de los marcos simbólicos dentro de los que se gestaba la productividad artística del *under* capitalino (Santos, 2022), eran puestos bajo sospecha respecto de sus compromisos políticos, tanto desde la perspectiva oficial impuesta por los organismos estatales cooptados por la dictadura, como desde el punto de vista las juventudes con un compromiso político militante que se oponían al régimen autoritario de Pinochet. Como han puesto de manifiesto Benítez *et al.* (2016), la posición social ocupada por los jóvenes *punks* y *new wave* se encontraba “sitiada por la juventud oficialista —leal a la dictadura o integrada al orden autoritario por la vía del *teenager market*— y estigmatizada y reprochada por la juventud “comprometida” (urbano-popular y/o estudiantil de cariz militante)” (p. 193). Sin embargo, Benítez *et al.* (2016) no adhieren al diagnóstico de despolitización o anulación del potencial crítico que la teorización post-subcultural les atribuye a estos movimientos juveniles, al menos en el contexto de Chile en los ochenta. Para ellos, estas subculturas establecieron formas de resistencia simbólica que rechazaban el disciplinamiento de un régimen autoritario con tintes totalitarios, al mismo tiempo que buscaba denunciar los mitos militantes propios de la retórica de la izquierda tradicional.

Una de las formas en que esta resistencia se presentaba era por medio del hedonismo posible de obtener a través de la celebración y la fiesta. Acciones que podían parecer esencialmente escapistas y políticamente irresponsables adquieren en el marco de la represión dictatorial un carácter provocativo que supone una subversión de “los significados de la propia

condición juvenil, distante de las opciones ‘integradas’ y de las que se conciben como ‘graves’ y autoflagelantes juventudes ‘comprometidas’” (Benítez *et al.*, 2016, p. 199). Una perspectiva similar plantea Santos respecto de lo que sucedía en el *Trolley y Matucana 19*:

Había resistencia frente a la ausencia de libertades, y también hedonismo, sexo y consumo de alcohol y de drogas. En las fiestas se mezclaban los sonidos de los grupos extranjeros que no se escuchaban en las radios con conciertos de las bandas locales, acciones creativas espontáneas y murales efímeros. Además, una mezcla de emociones: júbilo, rabia, desesperación y optimismo en una tribu, como se denominaban muchos de ellos, que desconocía lo que el futuro depararía. Pero esa incertidumbre no apagaba sus ganas de hacer cosas. (2022, p. 9)

Una de las dificultades, al mismo tiempo de ser una de sus interesantes particularidades, es que una parte importante de lo sucedido en *El Trolley y Matucana 19* carece de registro material, por lo cual el trabajo de la memoria debe recurrir a fuentes orales y testimoniales sobre lo sucedido. Un ejemplo de esto es un tipo de manifestación que resultaba central en la dinámica cotidiana de ambos centros: la fiesta. Un hito en relación con “la fiesta” fue la llamada “Primera fiesta de fin de siglo” (Rueda, 2019), la que tuvo lugar el 13 de junio de 1987 en el *Galpón Internacional Matucana 19*. De acuerdo a Rueda (2019), esta fiesta surgió a partir de la coordinación entre seis revistas de la época relacionadas con la crítica cultural, la literatura y el cómic: *Beso Negro*, *El Espíritu de la Época*, *Kritica*, *Matucana*, *Noreste y Pájaro de Cuentas*. Rueda (2019) relata que la fiesta fue masiva, alternándose el baile con la música en vivo de bandas punk como *Los Jorobados* y con intervenciones poéticas como las de Tatiana Cumsille y otros. Este tipo de fiesta como objeto de memoria resulta problemático, ya que no responde al tipo de codificaciones culturales en los que habitualmente se enmarcan las fiestas, como los ritos religiosos o la conmemoración de fechas históricas o sociales relevantes, cuyas iteraciones permiten tanto aproximarse analíticamente al evento como también contar con un archivo material para su interpretación. En el caso que nos ocupa, la fiesta es un referente de memoria significativo para la interpretación del pasado, pero elusivo materialmente, no solo por la escasez de archivos y análisis, sino sobre todo por el carácter esencialmente inmaterial y evanescente de lo que en ella se jugaba como experiencia del cuerpo y los afectos, tal como atestiguan las palabras de uno de sus organizadores y asistentes: “[...] quienes estuvieron allí recordarán el bello momento ritual, de energía que emanaba de un cuerpo colectivo que se dejaba ir al ritmo del espíritu de su época” (Rueda, 2019, p. 115). No obstante, resulta imperativo

dar cuenta de la fiesta en el intento de demarcar coordenadas para la memoria subcultural de la dictadura chilena, en cuanto se trataba de una actividad de gran relevancia en el marco de los espacios del *under* a los que nos referimos.

En el contexto de la muestra *Ander* se llevaron a cabo una serie de seminarios (disponibles en formato audiovisual en <https://www.anderexpo.cl/seminarios-ander/>), estando la mesa 5, que llevaba por título “Fiesta fin de siglo”, dedicada al diálogo y la reflexión sobre el fenómeno de la fiesta. La mesa, moderada por el historiador del teatro Andrés Grumann y con participación de Pablo Lavín, fundador de *El Trolley* y la licenciada en historia y teoría del arte y gestora cultural Daniela Serani, buscaba profundizar en la experiencia de la fiesta en el *under* de los ochenta. Una de las dimensiones destacadas en la conversación es el carácter clandestino de la fiesta en el contexto de los años ochenta, una clandestinidad generada tanto por la condición política del país, en el que imperaba el toque de queda y el estado de sitio, como por la naturaleza reticente a la masividad y el conocimiento público característicos del *under*. Para Lavín, una de las rupturas que generó la fiesta en *El Trolley* y *Matucana 19* fue llevar estas expresiones clandestinas a un nuevo espacio material, el que permitía una congregación de participantes mucho mayor que aquella en que sucedían habitualmente las manifestaciones culturales disidentes de la época, pero que además, en el caso del *Trolley*, suponía un trasfondo simbólico muy significativo, ya que se trataba de un espacio que había albergado a un sindicato de trabajadores, lo que implicaba una particular significación política para la fiesta que allí se desplegaba, en la que se ataban lazos de significación entre la resistencia a la dictadura y la tradición colectivista y de clase que se pretendió borrar tras el golpe de estado. Para Lavín lo que ocurre en la fiesta es más cercano a la catarsis que a la resistencia, ya que se trataría de una experiencia de transgresión de diversas normas e imposiciones que desafiaban los límites impuestos por la dictadura, pero que también confrontaba a otras formas de normatividad, tanto aquellas ancladas en la tradición cultural del país y el autoritarismo militarizado impulsado por la dictadura, como también a las que se vinculaban con los idearios de la izquierda y la oposición política oficial a la dictadura. Serani afirma que estos nuevos espacios de socialización organizados en torno al *under* y la experiencia de la fiesta llegaron en algunos casos a desplazar la militancia política tradicional (de izquierda y opositora a Pinochet) por la nueva alternativa que este espacio de asociatividad ofrecía, una opción que subrayaba la potencialidad creativa de

los jóvenes, la que por distintas razones no encontraba lugar en los medios de organización política característicos del momento.

Un aspecto particularmente destacado por Lavín y Serani, ambos desde una posición testimonial producto de su propia participación en el *under* santiaguino, era la sensación de que la noche, el escenario privilegiado de la fiesta, se encontraba secuestrada entre dos grandes bandos: por una parte una noche “oficial”, llena de restricciones por la vigilancia autoritaria de la dictadura y al mismo tiempo cooptada por una estética que remedaba vulgarmente el *glamour made in EE.UU.*, un semblante que pretendía ser la seña de los nuevos tiempos prometidos por la dictadura; por otro lado, esa misma noche rivalizaba con las peñas y los cafés que albergaban al *canto nuevo*, un movimiento musical que se enraizaba en la tradición de la *nueva canción chilena* de los años sesenta, y que cultivaba una estética ligada a la tradición folclórica del país, en la que participaban jóvenes conocidos coloquialmente como *artesas*,¹ quienes se caracterizaban por su reluctancia a toda estética asimilable a modelos anglosajones o europeos, a los que se acusaban de imperialistas, y cuyas expresiones artísticas trasuntaban un ideario político de izquierda y de oposición a la dictadura, con referentes identitarios que se remontaban a los ideales de la UP, aunque, dadas las condiciones de represión política de la época, debían recurrir a una pátina poética que los distanciaba del contenido político explícito de sus antecesores. Para cierto grupo de jóvenes *raros*, esta segregación dicotómica de la noche resultaba excluyente; no encontraban un lugar de pertenencia en ninguno de ambos espacios, mostrándose críticos de ambos, ya que aun cuando rechazaban la dictadura y su violencia de estado, no se identificaban con los referentes culturales y políticos de una izquierda todavía apegada a la nostalgia del gobierno de la Unidad Popular. Lavín, en el seminario sobre la fiesta, caracteriza la vida cotidiana a las que se enfrentaban los jóvenes en los inicios de los ochenta en Santiago como una dicotomía en la que por un lado reinaba la hostilidad de una urbe marginalizada, en la que se mezclaba la violencia del lumpen con la de los aparatos represivos de la dictadura y, por otro lado, una asociatividad promovida por la oposición a la dictadura, pero que bebía de fuentes “añejas”, según su propia expresión. Pero además de este extrañamiento ante las versiones oficiales tanto de la dictadura como de la disidencia a esta, estos jóvenes se sentían también lejanos de la vanguardia artística que se había desarrollado en Chile y de la que eran contemporáneos, conocida como “escena de avanzada”, ya que si bien esta promovía una estética neovanguardista crítica de la dictadura, con lo cual

se distanciaban tanto de la nostalgia de la izquierda tradicional como de la cultura oficial y el *mainstream* neoliberal, resultaban excesivamente conceptuales y crípticos para una camada de jóvenes que pretendían una expresividad mucho más espontánea, accesible y renuente del academicismo. En este contexto, la fiesta —sin distanciarse del ánimo de jolgorio y hedonismo que la suelen caracterizar— se constituye para los jóvenes que se congregan en torno a *El Trolley* y *Matucana 19* en un espacio de producción de subjetividad y resistencia subcultural, en el que la estilización del cuerpo (vestimenta, pelo, maquillaje, etc.) y la producción de una significación estética en que la música y las expresiones artísticas (plástica, *performance*, danza, etc.) jugaban un papel central. Esta “tercera vía juvenil” no parece responder a una pura relación mimética con movimientos externos o modas contemporáneas de connotación crítica como el *punk*, del cual tomaban algunos elementos en un contrabando más imaginativo que real, sino que buscaba evidenciar un posicionamiento crítico a las alternativas de subjetivación política más eminentes de la época (oposición a la dictadura vs. integración al modelo). La fiesta era en un sentido literal una producción, ya que surgía desde la autogestión de jóvenes inorgánicamente organizados, aspecto que reflejaba una búsqueda de agencia y asociatividad que no encontraba reconocimiento ni respaldo en las organizaciones políticas juveniles oficialistas y opositoras. Miguel Conejeros, refiriéndose a este impulso de autogestión señala:

Nos salvamos porque tomamos el toro por las astas, y ya que no había referentes los inventamos nosotros, y tomamos la decisión de no ponernos a llorar como la gente del canto nuevo, sino que tomar los referentes más del *do it yourself* de los *punks* o de los *Dadá*. (comunicación personal, 21 de septiembre de 2023)

Otro aspecto que destaca Conejeros es que la búsqueda de referencias los condujo hacia la autorreferencialidad ante la ausencia de figuras que operaran como hitos identificatorios, de manera tal que como agrupación generacional intentaban renegar tanto de la deuda simbólica con las generaciones precedentes como de las identificaciones estereotipadas ofrecidas por la industria cultural, de la cual, no obstante, obtenían retazos y fragmentos que entre el pastiche y el collage les permitían ir dando forma a una identidad subcultural.

Santos señala que la expresividad material e identitaria que se desarrolló en estos icónicos espacios del *under* no pretendía ninguna trascendencia, haciendo suyo el famoso lema *punk* de *no future*. La preminencia de lo sensorial y lo afectivo —dimensiones esencialmente

efímeras de la experiencia— que se dio en estos espacios resultaba renuente a ingresar en los marcos del archivo y el documento. En concordancia con este énfasis en la experiencia y la creación desligada de una motivación de permanencia, Benítez *et al.* (2016) destacan el carácter microfísico de la resistencia en esta subcultura, la cual se expresaba, por ejemplo, a través de la performance corporal. No es de extrañar que, en el *Trolley y Matucana 19*, el cuerpo y la expresividad emocional no se dieran solo por medio de la fiesta, sino que tomaran otras formas más elaboradas de producción, destacando la puesta en escena de obras teatrales y performances que utilizaban como estrategia de representación privilegiada la experiencia corporal, cuestión que de otra forma también se hacía patente en las presentaciones musicales que eran recurrentes en estos lugares, en las que tanto los músicos como el público asistente se mezclaban en un arrebatado de sonido y movimiento. Benítez *et al.* concluyen que a “través de la visualidad y sus prácticas, el cuerpo juvenil intenta liberarse, independizarse del contexto que lo agobia y de las reglas que lo fuerzan, constituyéndose en una emancipación “microfísica” sintetizada en el actuar y el vestir” (2016, p. 200).

A fin de ilustrar lo recién afirmado, destacaremos tres *performances* que tuvieron lugar en *el Trolley y Matucana 19*, en las que podemos ver reflejadas la encarnación de una resistencia en la que el cuerpo y su expresividad material toma un lugar central, desplazando la representación por la mostración directa que la acción corporal permite. Nuevamente, el propio carácter expresivo de estas manifestaciones, a las que se suma tanto la renuencia al registro como la precariedad de los medios para producirlos, hace que estos hitos de memoria deban ser rescatados fundamentalmente por medio del relato oral de sus protagonistas o espectadores. Las tres *performances* a las que nos referiremos son *Hipólito* (1984) y *En vivo* (1985), ambas de Vicente Ruiz, y *Tiananmen* (1989), de *Yeguas del Apocalipsis*.

Vicente Ruiz (Centro para las humanidades UDP, 2022, 1m35s) señala que *Hipólito* marca un momento de reaparición del cuerpo, el cual —en sus palabras— estaba secuestrado por el toque de queda y por el fenómeno de los detenidos-desaparecidos por la dictadura; esta reaparición remite, por una parte, a un reposicionamiento de la vitalidad de los cuerpos y su capacidad de resistencia a los condicionamientos necropolíticos (Gržinic, 2010; Gržinic y Tatlic, 2014; Mbembe, 2011) de la dictadura, pero también era una alegoría sobre el control de los cuerpos y la sexualidad. El *Fanzine Ander* (2022), texto editado como parte de la muestra, describe la puesta en escena de *Hipólito*, basada en la tragedia griega del mismo

nombre, de la siguiente forma: en un escenario en el que se presentan hasta veinte personajes, compuesto por piscinas inflables llenas de agua, un motociclista da vueltas en el escenario y entre el público, mientras una banda toca en vivo canciones de Cecilia², una cantante de música popular famosa en Chile durante la década del sesenta. En la *performance*, Hipólito es representado como un hombre que revela su homosexualidad, mientras mujeres vestidas como nazis castigan físicamente al resto de los participantes; la puesta en escena culmina en una suerte de fiesta llevada al paroxismo, en la cual los participantes bailaban espasmódicamente, bajo una música torturante que subía progresivamente de volumen. La segunda *performance* de Ruiz a la que nos referiremos es *En vivo*, la que se presentó en *El Trolley* el año 1985. En la primera parte de la obra aparecían seis personajes vestidos con trajes de gimnasia que remitían a los utilizados por los atletas alemanes en la olimpiadas de 1936 (el afiche que publicitaba la presentación, creado por Elias Freifeld, utilizaba una gráfica semejante al de estas mismas olimpiadas), zapateando una coreografía sobre un suelo dividido en cuadrículas; en la segunda parte, los bailarines, ahora vestidos a la usanza de los años treinta, eran comandados por una voz en *off* que los hacía repetir las coreografías hasta la extenuación, para luego proferirse órdenes los unos a los otros, hasta que quedaron en escena solo dos participantes, un hombre y una mujer, que fueron los únicos capaces de resistir la exigencia física del baile. El sonido y el movimiento de los participantes en escena tenían reminiscencias al militarismo prusiano, el que forma parte también de las tradiciones militares que inspiran al ejército chileno. Ruiz, refiriéndose al marcado zapateo realizado por los *performers*, señala que era una acción que pretendía poner de manifiesto algo de lo que sucedía, pero que pasaba desapercibido en ese momento, en el que estábamos “golpeando las puertas del infierno” (Centro para las humanidades UDP, 2022, 20m58s). Ambas *performances* de Ruiz ponen en el centro al cuerpo como punto de cruce entre el control y la resistencia, tocando puntos críticos que resultaban concordantes con las preocupaciones de la izquierda en ese momento, como la militarización de los vínculos sociales, la exclusión y el silenciamiento (cabe recordar que *Hipólito* aborda la cuestión del exilio); no obstante, incorporaban de forma novedosa dimensiones que no formaban parte del arte comprometido de la época, como las de la identidad, la sexualidad y las intersecciones entre género, poder y el cuerpo como sede de afectos y sensaciones extremas, en una puesta en escena que apelaba más a una lectura microfísica del conflicto político que a grandes posicionamientos ideológicos. Al respecto, el propio Ruiz señala que su propuesta artística no pretendía incidir en la

realidad, ya que no cree que el arte sea un instrumento de transformación de la sociedad y los valores, sino que es una suerte de drenaje de la realidad, el que genera una decantación a partir de la cual se constituye el objeto artístico (Centro para las humanidades UDP, 2022, 19m48s).

Una particularidad de las performances de Ruiz es que estas se gestaron en un modo de relación propio de la actividad subcultural, muy diferente a lo que sucedía con otros referentes de la *performance* en Chile, incluso previos a Ruiz, como el Colectivo Acciones de Arte (CADA), que reunía a artistas e intelectuales como Fernando Balcells, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, o creadores independientes como Carlos Leppe, quienes se asociaban fuertemente a una escena de avanzada organizada en torno al circuito académico. A diferencia de estos, Ruiz (comunicación personal, 16 de octubre de 2023) señala que él comenzó a contactarse en la calle con algunas personas que buscaban burlar el toque de queda, reuniéndose en fiestas y bares por motivaciones más afectivas y expresivas que explícitamente artísticas, lo que da cuenta de una forma de producción artística que se origina en los márgenes tanto de la oficialidad de turno, como de una vanguardia artística enraizada en la academia. Las palabras de Ruiz permiten advertir que su propuesta se da en el marco de una lógica subcultural de asociatividad creativa, la que se trasladó a la puesta en escena misma, en la que los participantes eran personas con las que trabó contacto en los espacios de socialización propiciados por la noche y la fiesta en la que se movían los jóvenes de la *new wave* a la chilena. Respecto específicamente de *Hipólito*, Ruiz (comunicación personal, 16 de octubre de 2023) señala que esta performance se produjo a partir de una asociatividad espontánea en el espacio de la calle y otros lugares de encuentro informal, entre jóvenes que retornaban del exilio de sus padres en Europa y chilenos de clase media y baja que no se sentían representados por la oferta cultural de la época y que, aunque contrarios a Pinochet, no militaban en las juventudes políticas opositoras más reconocidas en la época. Para Ruiz se trató del encuentro de cuerpos “liberados” (los que retornan del exilio) con cuerpos “liberándose” (los que permanecieron en Chile), en una forma que califica como de aparición del cuerpo, la que es coincidente con el comienzo de las protestas populares en contra de la dictadura. Se trataba de una confrontación con el cuerpo mortificado por la dictadura, patentizado por las figuras de los desaparecidos y los actos de tortura, un cuerpo que irrumpe por medio de acciones estéticas que condensaban una vitalidad insumisa que reformulaba las experiencias de

dolor y desnudez, propias de la tortura, en una escenificación en que se lo vuelve a situar como un lugar en que se entrecruzan el deseo y el disenso.

El 17 de junio de 1989 (*Yeguas del apocalipsis*, 2018), Francisco Casas y Pedro Lemebel, bajo el nombre de *Yeguas del apocalipsis*, llevaron a cabo la intervención titulada *Tiananmen*, en el marco de la Tercera Bienal Underground en *Matucana 19*. Antes de la presentación de la banda punk *Fiskales Ad-Hoc*, las *Yeguas del apocalipsis* subieron al escenario con una apariencia semejante a la de Kazuo Ōno, uno de los creadores de la danza *Butoh*: el cuerpo pintado de blanco y con caracteres chinos en negro, portando largas velas encendidas adheridas a los dedos. Mientras alguien leía un texto alusivo a la masacre de Tiananmen, Francisco Casas y Pedro Lemebel procedieron a introducirse en grandes bolsas plásticas rellenas con sangre y vísceras de animales adquiridas en el matadero, tras lo cual las bolsas estallaron, derramando su contenido sobre el escenario y los espectadores más cercanos. Además de su directa relación con los eventos de Tiananmen, ocurridos pocos días antes de la intervención, la intención de las *Yeguas del apocalipsis* era establecer un nexo entre estos hechos y la dictadura militar chilena. El paralelo entre Tiananmen y la dictadura de Pinochet muestran el carácter crítico de las *Yeguas del apocalipsis* al establecer una relación entre dos regímenes autoritarios ideológicamente divergentes, lo que ponía de manifiesto su capacidad para cuestionar la violencia de Estado más allá de las adhesiones políticas; de hecho, tanto Casas como Lemebel tenían un pasado ligado a la izquierda y el partido comunista chileno, referentes de los cuales se distanciaron dado el rechazo que experimentaban por su abierta homosexualidad. Las acciones de arte de las *Yeguas del apocalipsis* se enmarcaban en un ánimo disidente que no solo pretendía denunciar la violencia de estado de la dictadura, sino también exponer otros discursos segregados, en particular aquellos relacionadas con las identidades y orientaciones sexuales no heteronormativas que transcurrían en los sectores marginales de la sociedad chilena.

Las performances de Ruiz y las *Yeguas del apocalipsis* parecen integrar una serie de vectores coincidentes con las formas de asociatividad e identificación juvenil propias de la modernidad tardía de acuerdo a la perspectiva post-subcultural, entre las que destacan la centralidad de la experiencia corporal, el repliegue sobre el yo, la deriva identitaria y la apertura a temáticas globalizadas, características que implican un distanciamiento de los condicionamientos centrados en la pertenencia de clase que caracterizaba a las subculturas juveniles investigativas en los años setenta; no obstante, a diferencia de lo que plantea la teoría post-

subcultural, no se aprecia que estas manifestaciones en el contexto del *underground* chileno de los años ochenta hayan implicado una despolitización o un retraimiento individualista, sino que, por el contrario, se planteaban como abiertamente críticas y sustentadas en prácticas colectivas de organización. Se trataba de expresiones generacionales que asumían nuevas preocupaciones y formas de manifestación, pero que no podrían ser calificadas como totalmente coludidas o cooptadas por la lógica tardomoderna y el mercado identitario relacionado con esta, del cual, no obstante, obtenían recursos imaginarios y simbólicos que eran resignificados dentro del marco de un discurso de resistencia y crítica a los valores culturales hegemónicos.

En Chile la construcción y dramático desmantelamiento de un proyecto político como el de la Unidad Popular y la posterior imposición forzosa de una dictadura militar no resultaban signos compatibles con el diagnóstico posmoderno central para los análisis de la teoría post-subcultural, ya que dichos eventos dan cuenta de una sociedad que había experimentado procesos políticos orientados al establecimiento de horizontes ideológicos —por medios democráticos en un caso y a través de un golpe traumático en el otro— que ofrecían modelos sólidos respecto de la forma que el lazo social debía adquirir, experiencia muy distinta a lo que sucedía en las sociedades occidentales desarrolladas, en las cuales el diagnóstico sobre el declive de referentes simbólicos estables y claros, junto con una creciente fragmentación de los modelos identitarios mediados por la oferta estilística del mercado, parecía una hipótesis plausible. Si bien podría argumentarse que el régimen militar, al sentar las bases de una economía neoliberal, estaba cimentando el camino para la fragmentación colectiva y el debilitamiento de los puntos de referencialidad simbólicos que habían orientado a la sociedad chilena, al tratarse de un fenómeno de reciente y abrupta instalación —de ahí que pueda ser pensado más como un trauma que como un proceso de evolución histórica de la sociedad chilena—, ocurría simultáneamente con el surgimiento del *under* chileno, por lo cual no cabría vincular de forma directa el surgimiento de este último con el “mercado de las identidades” que se le atribuye al modelo neoliberal.

La lógica de construcción identitaria juvenil promovida por la dictadura iba en un sentido inverso al de una apertura a la diversidad y dispersión atribuibles a un mercado de las identidades propio de las sociedades postindustriales; por el contrario, la dictadura intentó establecer rígidos patrones para la socialización y producción identitaria de la juventud, alejándose de un marco cultural que propiciara la fluidez y el

nomadismo de las subjetividades, sustrato necesario para el surgimiento de las nuevas lógicas de asociatividad e identificación juvenil según la perspectiva post-subcultural; al respecto, González (2015) señala que la dictadura se dotó de una instancia institucional, la Secretaría Nacional de la Juventud, explícitamente orientada al disciplinamiento de la población juvenil, dando cuenta de una voluntad estatal que pretendía “la construcción unívoca de las imágenes, prácticas y modelos del ‘ser joven’ una vez producido el golpe de Estado de 1973” (p. 107). Tal adoctrinamiento, muy en línea —según González— con otros modelos de carácter autoritario, como el fascismo eclesiástico de Franco en España, supone la construcción de discursos y prácticas que pretenden la producción de “juventudes de Estado”, un modelo de subjetivación respecto del cual el desafío subcultural del *under* criollo puede ser concebido como necesariamente político, aunque sus formas de resistencia no tuvieran el carácter militante de las juventudes partidistas asociadas a la izquierda, ni sus estrategias de denuncia y oposición estética enarbolarán un discurso explícitamente opuesto a la dictadura. De tal forma, podemos sostener que estamos ante la presencia de una organización subcultural cuya caracterización no coincide con la despolitización individualizante que el enfoque post-subcultural le atribuye a las culturas juveniles en el escenario del mercado globalizado, sino ante un entramado subcultural que todavía respondía a la “guerra de guerrillas semiótica” (Muggleton y Weinzierl, 2003, p. 4) que habría caracterizado a las subculturas juveniles en la lectura del CCCS y que resultaría acorde con una organización social que aún no se encontraba completamente asimilada al paradigma de las formas de subjetivación despolitizadas de la tardomodernidad.

Pues bien, ¿qué relación podemos establecer entre la hipótesis que hemos propuesto respecto del carácter subcultural del movimiento *underground* de los ochenta que se desarrolló en *Matucana 19* y *El Trolley* y el carácter político de la memoria previamente planteado? Creemos que el rescate de un registro de lo sucedido durante la dictadura hasta ahora escasamente reconocido, junto con una simultánea valoración de la naturaleza política de la colectividad que dio forma a las acciones y productos que pueden ser acogidos como rastros de aquel periodo, permiten dar espacio para la emergencia de una contramemoria, es decir, de una forma de rememoración colectiva que permite apreciar una dimensión de la memoria oculta tras las memorias que han hegemonizado la representación del pasado dictatorial en Chile. En lo que resta intentaremos enlazar dos formas de resistencia política como parte de un mismo proceso de análisis:

la resistencia política subcultural del *under* de los 80 y la resistencia política que se configura en los procesos de visibilización y/o construcción de una dimensión de la contramemoria de la dictadura cívico-militar chilena.

A manera de conclusión: la curatoría como práctica de contramemoria y resistencia subcultural

Zarzuri y Ganter (2002) acuñaron el término de *estéticas del descontento* para referirse a las prácticas estilísticas y asociativas de ciertos grupos juveniles en Chile que “ejercerían una práctica corrosiva y de desmontaje sobre los discursos hegemónicos en torno a la experiencia del recuerdo, la cultura y la política” (p. 100). Conceptualizar ciertas formas de asociatividad juvenil desde la perspectiva de las estéticas del descontento permite cuestionar las formas en que tradicionalmente ha sido caracterizada la juventud chilena desde el ámbito académico, el cual ha enfatizado una lectura que comprende a la juventud desde una perspectiva generalizadora, en que resaltan adjetivaciones que neutralizan su potencial crítico: la juventud respondería fundamentalmente a condiciones de disgregación, apoliticidad, apatía y anomía (Zarzuri y Ganter, 2002, p.100). Las estéticas del descontento serían formas micropolíticas en que la resistencia a las prácticas y discursos hegemónicos se expresa a través de modos de creación material, que puede tomar tanto la forma de producciones artísticas en sus diversas manifestaciones y entrecruzamientos (música, plástica, escrituras, artes de la representación, etc.) como también por medio de la estilización del cuerpo y sus formas de aparición en el espacio público. Para Zarzuri y Ganter, la construcción fundamentalmente negativa que se ha hecho del sujeto juvenil en Chile ha implicado una profunda reticencia a reconocer que sus manifestaciones subculturales puedan dar forma a algún *corpus* válido de memoria colectiva. Si nos atenemos a la hipótesis de Zarzuri y Ganter, podemos comprender las razones detrás de la larga invisibilización de la que fue objeto la producción cultural que tuvo lugar en *El trolley y Matucana 19*, ya que, dada su filiación subcultural, permaneció ajena a los circuitos del reconocimiento oficial y sus determinaciones respecto a qué debe ser integrado en los marcos de la memoria colectiva.

Hemos indicado previamente la imbricación entre las ideas de resistencia cultural, un concepto que se encuentra tanto en el título de la muestra que hemos tomado como objeto de interrogación como en el centro de los estudios subculturales y, por otra parte, la noción de contramemoria, entendida como la posibilidad de construcción de discursos y prácticas que den cuenta de formas de inscripción de conocimientos que han sido subyugados por los saberes hegemónicos. En los términos de resistencia y

contramemoria resuena de manera muy evidente la influencia teórica de Michel Foucault y su analítica del poder, siendo factible vincular ambas nociones a la aproximación genealógica por medio de la cual el filósofo francés buscó desentrañar y visibilizar los mecanismos de poder y sus implicancias en la producción de regímenes de saber y modos de subjetivación (Foucault, 2004, p. 11). Para López, el método genealógico de Foucault permite develar la racionalidad retrospectiva que opera eliminando todo aquello que contradice las interpretaciones canónicas del pasado, a la que la genealogía se opone al “localizar lo silenciado y recuperar su voz” (López, 2023, p. 26). Aquellas voces silenciadas pueden volver a tener lugar en el recuento de un pasado del que han sido desalojadas, o marginadas a posiciones anecdóticas, en un movimiento que atestigua de procesos de resistencia discursiva que resultan indisociables de las mismas relaciones de poder que han silenciado a ciertas voces. Como afirma Foucault: “en las relaciones de poder, existe necesariamente posibilidad de resistencia, pues si no existiera tal posibilidad —de resistencia violenta, de huida, de engaño, de estrategias que inviertan la solución— no existirían en absoluto relaciones de poder” (1999, p. 405).

Si conducimos esta comprensión del poder al campo de la memoria, podemos apreciar que se trata de una perspectiva que sitúa el recordar y el olvidar como prácticas que se sostienen en el entramado de las relaciones de poder, lo que supone también asumir que el ejercicio de la memoria se constituye como un espacio de resistencia y subversión (Medina, 2011, p. 10), de manera tal que lo que fue un modo de resistencia en el pasado puede encontrar una forma de representación en el presente bajo la forma de una contramemoria, una forma de recordar en que discursos, prácticas y subjetividades excluidas del relato oficial encuentran un modo para interpelar las versiones canónicas del pasado. De acuerdo a Medina (2011, p. 11), el ejercicio genealógico permite desafiar las formas que el recuerdo y el olvido han adquirido, volviendo visibles las prácticas y los sujetos que han sido excluidos de los registros hegemónicos de la memoria.

Las prácticas mnemónicas culturales, al traer al reconocimiento público estas contramemorias, pueden adquirir el carácter de lo que Foucault denominó la insurrección de los saberes sometidos (Foucault, 2001, p. 21), una tarea compleja ya que supone confrontarse en la actualidad a lo que se percibe como el relato válido sobre el pasado, una confrontación que permite apreciar la naturaleza agonística de la memoria colectiva o, en otros términos, su indisociable condición política. Medina (2011) pone de manifiesto que esta emergencia de memorias insurrectas no

es una tarea fácil, requiriendo de un trabajo colaborativo entre lo que él denomina un “académico/activista genealógico” y los sujetos cuyas memorias han sido subyugadas; esta colaboración permitiría la apertura de un espacio epistémico en que el *statu quo* podría ser puesto en tensión, ya que aquello que es develado a través de una acción genealógica arroja luz sobre los problemas y conflictos del presente; es decir, no se trata de solo traer a la vista lo elidido de la memoria, sino, sobre todo, poner en acción su potencial crítico en la actualidad.

Como lo ha hecho ver Berthold Molden (2016, pp. 126-127), es factible tender algunos puntos de relación entre el concepto de contramemoria foucaultiano y la teorización sobre hegemonía tal como ha sido propuesta por Antonio Gramsci y retomada en el pensamiento político de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. Si, como propone esquemáticamente Molden, la hegemonía es la capacidad de un grupo o clase dominante para imponer sus enunciados e interpretaciones como la forma privilegiada y naturalizada para comprender la realidad, es posible sostener la existencia de una hegemonía mnemónica (Molden, 2016, p. 127); es decir, la memoria, en su dimensión colectiva, estaría determinada por la agencia discursiva diferencial a la que ciertos colectivos sociales pueden acceder privilegiadamente, lo que les permite imponer la credibilidad narrativa de sus versiones del pasado a través del acceso a los medios y esferas de producción y significación del conocimiento social.

Los argumentos recién expuestos hacen manifiesto que la producción de una contramemoria requiere de un momento de agenciamiento que perturba la circulación del poder en sus recorridos y enclaves habituales o, dicho de otra forma, depende de estrategias de insurrección capaces de interpelar las narraciones de memoria predominantes. Pero cabe recordar que la contramemoria a la que nos hemos referido es consecuencia de una acción bien específica: la voluntad de dar forma a una exposición en el museo de arte más relevante de Chile, lo que resulta un factor necesario a tener en cuenta en un análisis que pretenda rescatar las dimensiones de resistencia y contramemoria subcultural atribuibles a un colectivo específico en un momento histórico particular, ya que bien este proceso de rescate de memoria podría estar comandado desde enclaves de la hegemonía cultural actual, con la consiguiente anulación del valor crítico que una práctica de contramemoria genuina debiera comportar.

Un aspecto a tener en consideración respecto del riesgo recién señalado, es el papel de los participantes del movimiento subcultural original que se buscó retratar y el modo en que su discurso fue

representando en la construcción de la muestra finalmente expuesta. Sobre esto puede apreciarse que *Ander: Resistencia cultural en el Trolley y Matucana 19* se organizó incluyendo como asesores curatoriales a personas que fueron participantes activos de lo sucedido en estos espacios, pero además reunió a los protagonistas en una serie de actividades en torno a la exposición en la que estos pudieron referirse en primera persona respecto de lo conmemorado en la muestra. Prueba de lo anterior son los diversos archivos multimedia disponibles en la página web de la exposición (anderexpo.cl, 2024), entre los que cabe destacar una serie de seminarios efectuados en el Museo Nacional de Bellas Artes, así como un conjunto de entrevistas compiladas bajo el título de *Torre de Control*.³ Ambas series de registros están protagonizadas por testigos directos de lo sucedido en *El Trolley y Matucana 19*, particularmente por aquellos que desarrollaron distintas actividades artísticas en estos espacios, como música, teatro, performance, plástica, etc., quienes, como se señala en la propia página web, “se juntan con docentes y otros creadores en la búsqueda de la discusión cruzada, diálogo y reflexión” (<https://www.anderexpo.cl/seminarios-ander/>, 2024). Podría sostenerse que la curatoría de la exposición incorporó lo que cabría llamar la posición testimonial de los protagonistas del período y lugares que esta pretendía representar, pero no desde una lectura puramente nostálgica, sino también poniendo en relación dicha memoria con una reflexión enlazada con la actualidad, la que pretendió no solo dar cuenta de los eventos del pasado y sus posibles sentidos, sino también ponderar los alcances de las prácticas y discursos subculturales de la época en el marco de las condiciones culturales actuales, de una manera que resulta coincidente con una de las formas en que el propio Foucault definió el ejercicio genealógico, a saber: “Llamemos, si ustedes quieren, *genealogía* al acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales, acoplamiento que permite la constitución de un saber de las luchas y la utilización de este saber en las tácticas actuales” (2001, p. 22). El montaje de esta exposición parece responder precisamente a este acoplamiento de conocimientos eruditos y memorias locales a las que alude Foucault, y también resulta concordante con lo que fue el ánimo de su curador general, Juan José Santos, quien señala que la exposición:

no tiene intención de ser “de archivo” o académica, sino la voluntad de transmitir una energía, la de los jóvenes valientes que desafiaron al régimen dictatorial con creatividad, sin ni siquiera plantearse una búsqueda de lucro, ni ansias de inmortalidad. (2022, p. 10)

La cita anterior pone de manifiesto un ánimo curatorial menos centrado en la puesta en escena del archivo material derivado de las diversas manifestaciones artísticas efectuadas en *El Trolley y Matucana 19*, y más orientado a dar cuenta del *ánimo* de los sujetos que dieron vida a las acciones culturales desarrolladas en estos espacios. Se trata de un ánimo que Santos vincula de manera directa con el desafío a las condiciones que imponía la dictadura cívico-militar chilena, indicación que no deja dudas acerca de la consideración política de lo que allí sucedió, pero de una forma en que el acento recae en la posición de los sujetos más que en la naturaleza de la propia creación artística, esa “voluntad de transmitir una energía, la de los jóvenes valientes que desafiaron al régimen dictatorial” (Santos, 2022, p. 10). La alusión a “la energía de los jóvenes valientes” puede ser interpretada como un énfasis que destaca la capacidad de resistencia de los sujetos subculturales que dieron forma a los eventos ahora rememorados en una muestra alojada en un museo, es decir, un rescate de la memoria que no solo reflota el archivo material, sino también los efectos de subjetivación de una serie de discursos y prácticas que dan forma a una contramemoria.

Lo exhibido en un museo da cuenta de lo que Rancière denominó un “reparto de lo sensible” (2009), es decir, un sistema de evidencias materiales que pone de manifiesto que “las formas de producción de conocimiento y de comunicación que se configuran en el museo son determinadas por significaciones establecidas históricamente” (Torrado, 2020, p. 21). Para Torrado, una política del arte, según la propuesta de Rancière, no pretende una producción de lazos sociales en general, sino la subversión de dichos lazos “que son prescritos por las formas del mercado, por las decisiones de élites culturales y la comunicación mediática” (2020, p. 22). Torrado propone llevar al campo de la curatoría las ideas de Rancière, lo que permitiría

pensar procedimientos curatoriales críticos como operaciones disensuales, en la medida en que tienen la capacidad de interrumpir discursos con respecto a la representación en un orden de sentido predeterminado (en términos de región, nación, identidad cultural, memoria); de fisurar mediaciones sobre una cierta configuración de la vida colectiva. (2020, p. 22)

Lydia Cole desarrolló el concepto de “activismo curatorial” (2022, p. 6), para dar cuenta de procedimientos de curatoría que pueden ser concebidos como prácticas de contramemoria, las que tienen el potencial de cuestionar y desarrollar alternativas a la fragmentación política y

conmemorativa, lo que tendría como efecto la apertura de espacios capaces de alojar visiones alternativas del pasado, el presente y el futuro. Para Kathke *et al.* (2022), la curatoría, en cuanto proceso de selección y organización estética, tiene por efecto la creación de significado subjetivo entre su público, siendo posible establecer prácticas de contracuraduría cuando el objeto de esta selección y configuración de un discurso estético está orientado a destacar contramemorias y contradiscursos que han permanecido en la sombra del reconocimiento para una comunidad. Un ejercicio curatorial que asume entre sus propósitos la presentación en el espacio público de una contramemoria se transforma así en un medio capaz de promover procesos de subjetivación política, los que no solo atañen a los partícipes del momento histórico retratado en la muestra, sino, sobre todo, respecto de quienes participan como espectadores de esta.

Como señala Torrado, las prácticas curatoriales tienen la potencialidad de producir espacios capaces de alojar formas de experiencia y enunciación a través de procesos de “visibilización, exhibición, aparición” (2020, p. 20), que pueden cuestionar las lógicas institucionales que determinan privilegiadamente las formas de saber y de atribución de significado, lo que hace posible generar nuevas relaciones y procesos de identificación en torno al espacio expositivo. Es interesante la tríada de palabras que utiliza Torrado para referirse a lo que las prácticas curatoriales pueden producir, ya que a ellas se podrían oponer punto por punto las ideas de invisibilización, ocultamiento y desaparición, como acciones que dan cuenta de lo que los discursos hegemónicos efectúan respecto de ciertos registros de memoria colectiva, condiciones a las cuales se confronta una contramemoria que pretende traer al campo del reconocimiento discursos, prácticas y saberes que han sido desalojados de los espacios en que se sanciona la memoria validada por una colectividad.

Siguiendo los conceptos de Foucault, Seebach (2018) propone comprender el museo como un dispositivo, es decir, un espacio que reúne una heterogeneidad de discursos, instituciones, formas arquitectónicas, leyes, estructuras administrativas, elementos científicos, filosóficos y a menudo morales, los que en su conjunto determinan la producción de un régimen de saber-poder, el cual, como destaca Agamben (2011), produce indisociablemente efectos de subjetivación. Para Seebach el museo tiene efectos de subjetivación, afirmación que debe ser comprendida en toda la amplitud que esta tiene, ya que puede implicar tanto la producción de formas de sujeción que despotencian la agencia subjetiva, o bien, pueden impulsar la aparición de estrategias de resistencia que se confrontan a las

regulaciones del poder hegemónico en la construcción de un relato sobre el pasado.

La visibilización, exhibición y aparición de los signos de una contramemoria subcultural a través de la muestra *Ander: Resistencia cultural en el Trolley y Matucana 19* supone un proceso de transmisión entre las generaciones, ya que el relato sobre el pasado mediatizado por la exposición es recibido no solo por quienes eran contemporáneos de este movimiento, sino también por miembros de una generación que creció en el marco de una sociedad posdictatorial y postransicional. Estos últimos no se ven simplemente enfrentados a un relato y representación del pasado que incorporan pasivamente, sino que ponen en juego procesos de apropiación y elaboración, lo que da cuenta de la naturaleza creativa de la memoria colectiva. La agencia de una nueva generación en la construcción de la memoria colectiva puede implicar profundos efectos de resignificación, aunque también de *fantasmaticización*, sobre todo cuando los relatos y rastros del pasado resultan fragmentarios o enigmáticos. Esto implica considerar que la resistencia de las contramemorias exhibidas no se decide únicamente por el efecto expositivo que trae a la luz una serie de prácticas y discursos culturalmente reprimidos, sino que también se juega en su recepción en el presente, de forma tal que su ánimo insurreccional pasa más por sus repercusiones en la actualidad que por el rescate de una resistencia original mitificada, lo que no sería sino una forma de fosilización y anulación del potencial crítico que una contramemoria puede mediatizar.

Notas

¹ Este diminutivo de la palabra artesanal, aludía fundamentalmente a la estética visual de estos jóvenes, quienes utilizaban ropa de lana tejida a mano y con diseños propios del mundo rural, de allí lo “artesanal”, destacando como signos de identidad el uso de ponchos y morrales tejidos, con pelo largo y sin arreglar tanto entre hombres y mujeres, y habitualmente barba sin cuidar para los primeros, lo que simbolizaba el cultivo de una posición que se confrontaba tanto al orden y la pulcritud militar como a las modas foráneas promovidas por la apertura capitalista del régimen militar.

² En una entrevista a Vicente Ruiz (2023, 5 de agosto) este señala que “Al momento de ir haciendo la performance, fue apareciendo Cecilia por todo el tema secreto que había sobre su sexualidad, el encanto que producía en las mujeres, todo estaba muy relacionado con el personaje de Hipólito”. La inclusión de la música de Cecilia operaba como un símbolo del silenciamiento que esta cantante sufrió durante la dictadura por las sospechas respecto de su orientación sexual, mostrando que el régimen militar realizó otras formas de marginación (recordemos que *Hipólito* toca

el tema del exilio) además de aquellas que afectaron a los simpatizantes de la izquierda.

³ Tanto los seminarios desarrollados en el Museo Nacional de Bellas Artes como las entrevistas de *Torre de Control* se encuentran disponibles en formato audiovisual en la página web de la muestra y con enlace a YouTube.

Referencias

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo?. *Sociológica*, 73, 249-264.
- Anderexpo.cl. (2024, abril 4). Página principal [Sitio web]. Recuperado de: <https://www.anderexpo.cl/>
- Arce, T. (2008). Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?. *Revista Argentina de Sociología*, 6(11), 257-271.
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-32482008000200013&lng=es&tyng=es.
- Benítez, L., González, Y. y Senn, D. (2016). Punkis y New Waves en dictadura: rearticulación y resistencia de las culturas juveniles en Chile (1979-1984). *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14(1), 191-203. <https://doi.org/10.11600/1692715x.14112270815>
- Bennett, A. (2011). The post-subcultural turn: some reflections 10 years on. *Journal of Youth Studies*, 14, 493-506. <https://doi.org/10.1080/13676261.2011.559216>
- Centro para las humanidades UDP. (20 de mayo de 2022). *Vicente Ruiz - Rupturas Culturales en Dictadura* [archivo de video]. Youtube.
<https://youtu.be/KOMEJHho2pk?si=wRUUoU1y-w5YxjHC>
- Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T., Roberts, B. (2003). Subcultures, cultures and class. En S. Hall y T. Jefferson (Eds.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post War Britain* (pp. 9-74). Routledge.
- Cole, L. (2022). Curating Vraca Memorial Park: Activism, Counter-Memory, and Counter-Politics. *International Political Sociology*, 16(2), 1-20.
<https://doi.org/10.1093/ips/olac006>
- Collins, C., Hite, K., Joignant, A. (2013). *The politics of memory in Chile: from Pinochet to Bachelet*. First Forum Press. *Fanzine Ander* (2022). https://www.anderexpo.cl/wp-content/uploads/2022/10/Fanzine-Ander_2022.pdf
- Foucault, M. (1999). La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad. En M. Foucault, *Estética, ética y hermenéutica* (pp. 393-415). Paidós.
- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad: curso en el Collège de France (1975-1976)*. Fondo de Cultura Económica, 2001.

- Foucault, M. (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Pre-textos.
- Gelder, K, Thornton, S. (1997). *The subcultures reader*. Routledge.
- González, Y. (2015). El “Golpe Generacional” y la Secretaría Nacional de la Juventud: purga, disciplinamiento y resocialización de las identidades juveniles bajo Pinochet (1973-1980). *Atenea (Concepción)*, 512, 87-111. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622015000200006>
- Gržinic, M. (2010). From Biopolitics to Necropolitics and the Institution of Contemporary Art. *Pavilion. Journal for Politics and Culture*, 14, 9-93.
- Gržinic, M., y Tatlic, S. (2014). *Necropolitics, racialization, and global capitalism. historicization of biopolitics and forensics of politics, art, and life*. Lexington Books.
- Hall, S. y Jefferson, T. (2003). *Resistance through rituals: youth subcultures in post war Britain*. University of Birmingham.
- Hebdige, D. (2002). *Subculture: the meaning of style*. Routledge.
- Hobsbawm, E., Ranger, T. (1983). *The invention of tradition*. Cambridge University Press.
- Hodkinson, P. (2007). Youth cultures: a critical outline of key debates. En P. Hodkinson y W. Deicke (Eds.), *Youth cultures: scenes, subcultures and tribes* (pp. 1-21). Routledge.
- Il Posto. (18 de octubre de 2022). Conferencia “Ander” por Juan José Santos [Video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=IhKv3ZRWFU8yt=886s>
- Kathke, T., Tomann, J. y Uhlig, M. (2022). Curation as a Social Practice: Counter-Narratives in Public Space. *International Public History*, 5(2), 71-79. <https://doi.org/10.1515/iph-2022-2046>
- López, V. (2013). Contra memoria. Historia, genealogía y ontología del presente en Michel Foucault. *Historiografías*, 6, 13-31.
- Maffessoli, M. (2004), *El tiempo de las tribus: el ocaso del individualismo en las sociedades postmodernas*. Editorial Siglo XXI.
- Market y Opinion Research International. (2023). *Chile a la sombra de Pinochet: la opinión pública sobre la “Era de Pinochet” 1973 -2023*. <https://morichile.cl/wp-content/uploads/2023/05/Chile-a-la-sombra-de-Pinochet.pdf>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina
- Medina, J. (2011). Toward a foucaultian epistemology of resistance: counter-memory, epistemic friction, and guerrilla pluralism”. *Foucault Studies*, 12, 9-35, <https://doi.org/10.22439/fs.v0i12.3335>.

- Miles, S. (2000). *Youth lifestyles in a changing world*. Open University Press
- Misztal, B. (2003). *Theories of social remembering*. Open University Press.
- Molden, B. (2016). Resistant pasts versus mnemonic hegemony: On the power relations of collective memory. *Memory Studies*, 9(2), 125-142.
<https://doi.org/10.1177/1750698015596014>
- Muggleton, D. (2000). *Inside subculture: the postmodern meaning of style*. Berg.
- Muggleton, D., Weinzierl, R. (2003). *The post- subcultures reader*. Berg
- Naharro, F.G. (2012). Cultura, subcultura, contracultura "Movida" y cambio social (1975-1985). En C. Navajas y D. Iturriaga (Eds.), *Coetánea. Actas del III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo* (pp. 301-310). Universidad de la Rioja.
- Polhemus, T. (1997). In the supermarket of style. En S. Redhead, D. Wynne y J. O'Connor (Eds.), *The clubcultures reader: readings in popular cultural studies* (pp. 130-133). Blackwell.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM ediciones.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Redhead, S. (1990). *The end-of-the-century party: youth and pop towards 2000*. Manchester University Press.
- Reyes, M. J., Muñoz, J. y Vásquez, F. (2013). Políticas de Memoria Desde los Discursos Cotidianos: La Despolitización del Pasado Reciente en el Chile Actual. *Psykhé*, Vol. 22(2), 161-173.
<http://dx.doi.org/10.7764/psykhe.22.2.582>
- Richard, N. (2004). *Cultural residues: Chile in transition*. University of Minnesota Press.
- Rubio, G. (2016). Memoria hegemónica y memoria social. Tensiones y desafíos pedagógicos en torno al pasado reciente en Chile. *Revista Colombiana de Educación*, 71, 109-135.
- Ruiz, V. (2023, 5 de agosto). Vicente Ruiz, el hombre que rescató a Cecilia del olvido. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/culto/2023/08/05/vicente-ruiz-el-hombre-que-rescato-a-cecilia-del-olvido/#>
- Rueda, P. (2019). Fiesta de fin de siglo. En J. Lloret, A. Godoy y R. Araya (Eds.), *Matucana 19: el garaje de la resistencia cultural 1985-1991* (pp. 115-117). Ocholibros.
- Santos, J. (2022). *Catálogo. Ander: resistencia cultural en el Trolley y Matucana 19*. Ministerio de las artes, las culturas y el patrimonio.

CONTRAMEMORIA Y RESISTENCIA SUBCULTURAL

- Schroder, D. (2023). Entrevista a Nelly Richard: a 50 años del golpe en Chile. Revuelta popular, feminismos y una dictadura que no termina nunca. *Políticas de la Memoria*, 23, 147-152. <https://doi.org/10.47195/23.829>
- Seebach, S. (2018). Creativity, interactivity and the hidden structures of power: a reflection on the history and current reality of the museum through the eyes of Foucault. *Digithum*, 21, 11-20. <http://doi.org/10.7238/d.v0i21.3124>
- Torrado, P. (2020). *Curadurías críticas para la subjetivación política. Reconfiguraciones de lo común en el Museo de Antioquia*. [Tesis Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/79245>
- Van der Steen, B., Verburgh, T. (2020). Introduction: Researching subcultures, myth and memory. En B. van der Steen y T. Verburgh (Eds.), *Researching subcultures, myth and memory* (pp. 1-16). Palgrave Macmillan.
- Williams, P., y Hannerz, E. (2014). Articulating the "Counter" in Subculture Studies. *M/C Journal*, 17(6). <https://doi.org/10.5204/mcj.912>
- Yeguas del apocalipsis (2018). *1989/Tiananmen*. <https://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-tiananmen/>
- Zarzuri, R. y Ganter, R. (2002). *Culturas juveniles, narrativas minoritarias y estéticas del descontento*. Editorial Universidad Católica Silva Henríquez.

REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 8, NÚMERO 1, PRIMER SEMESTRE DEL 2025
ISSN 0719-983X

Editorial: *Libertas venditur*

Juan Antonio González de Requena Farré

Reflexiones sobre el populismo historiográfico en España. Un ejercicio de historiografía del presente

Edgar Straehle Porras

Llegó rápido, vivió intensamente y murió joven. La primera ola punk en España (1975-1979): recepción social y cultural

David Mota Zurdo y Sergio Cañas Díez

Contramemoria y resistencia subcultural en la exposición *Ander: Resistencia cultural en El Trolley y Matucana 19*

José Cabrera Sánchez y Daniel Jofré Astudillo

El empoderamiento a través de la sexualización. Una perspectiva crítica

Érika Soto Moreno

Una reflexión epistemológica sobre la generalización interna de la etnografía antropológica

Óscar Adrián López Flores

Poesía de Chiloé del siglo XXI: producción editorial y escritura poética

Jannette González Pulgar y Simón Villalobos

Reseña de Levy, N. (2023). *Philosophy, Bullshit, and Peer Review*

Yerko Fernando Gómez Vargas