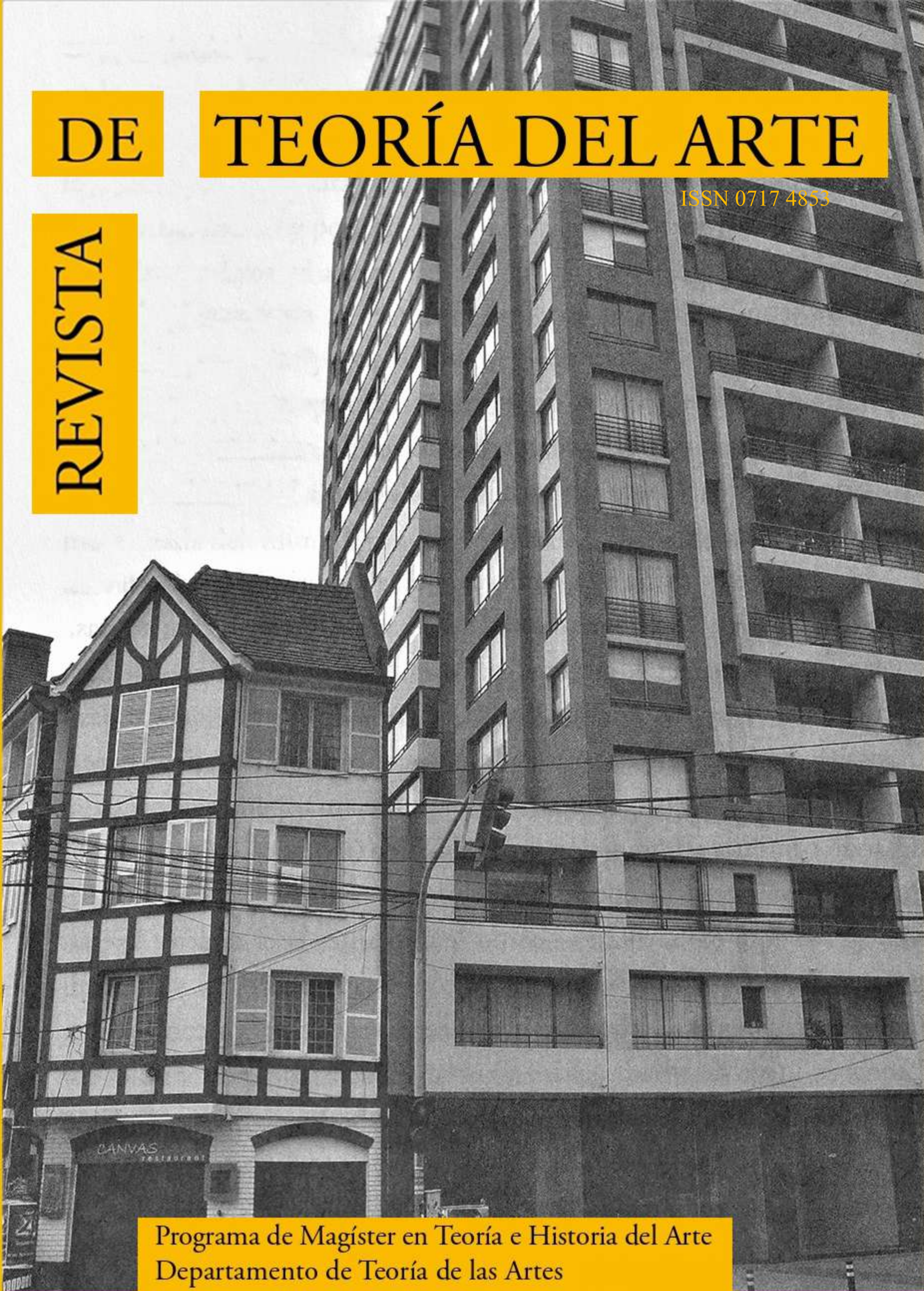


DE

TEORÍA DEL ARTE

ISSN 0717 4853

REVISTA



Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte
Departamento de Teoría de las Artes
Facultad de Artes • Universidad de Chile

Presentación

Luego de un breve receso la *Revista de Teoría del Arte* retorna a la circulación. Como toda publicación de larga data ha tenido algunas variaciones más o menos significativas, en su gráfica, su consistencia material y su orden editorial. Sin embargo, no se ha modificado la voluntad de contribuir al estudio, la crítica y la investigación historiográfica sobre artes visuales, ni el esfuerzo por promover el análisis crítico y teórico de la contemporaneidad estética.

La emergencia de la revista en 1999 durante el decanato del profesor Luis Merino, con Francisco Brugnoli como vicedecano y Pedro Miras como Director del Departamento de Teoría de las artes, respondió a la voluntad de contribuir a la consolidación disciplinar y a la apertura interdisciplinar de los estudios de teoría e historia del arte y de estética, en el pregrado y el postgrado de la Facultad de Artes. De este modo la secuencia de autores y de temas se fue ampliando y enriqueciendo, aunque sin alterar el horizonte de interés en el estudio de las artes visuales.

El número 35, que publicamos ahora, continúa con la línea propuesta y desarrollada desde los comienzos. Este número propone un orden editorial dividido en tres secciones, un Dossier que en esta oportunidad está dedicado al escritor y crítico de arte Guillermo Machuca (1961 – 2020), una sección de Artículos y una sección de reseñas de libros. Si bien en números anteriores la revista incluyó dossier y reseñas, es nuestra voluntad que se constituyan en secciones permanentes.

El Dossier contiene una selección de textos y fragmentos, junto a dos entrevistas y un ensayo de *curriculum vitae* de quien fuera miembro de nuestro departamento, todos seleccionados y extraídos de catálogos y libros y documentos del autor, presentados y anotados por Constanza Acuña, Gonzalo Arqueros y Rodrigo Zúñiga. La fotografía de portada de esta edición fue tomada por Gregorio Brugnoli e ilustra, o más bien dialoga con uno de los ensayos del primer libro de Machuca: *Remeciendo al Papa. Textos sobre artes visuales* (ARCIS 2010). La imagen, que en la yuxtaposición de arquitecturas muestra la patética actualidad de la ciudad, sintetiza la aguda mirada crítica de Machuca, como espectador y autor de una escritura en la que el arte y la visualidad se entrecrocaban con la diversidad de formas de la cultura y sus mediaciones.

La sección de Artículos contiene cuatro trabajos recibidos a través de una convocatoria abierta y seleccionados mediante referato ciego. Tres de estos trabajos abordan la representación visual en diversas claves analíticas y críticas, según el tema y la índole formal de las piezas e imágenes analizadas.

Natalia Toledo Jofré en su artículo “Las dos Mistral. Una lectura visual a dos representaciones de la poeta de Chile”, propone un análisis formal e iconográfico comparativo para demostrar cómo la figuración de la poeta en dos imágenes, inscritas en el espacio público y situadas a pocas cuerdas una de la otra, traduce diferentes claves simbólicas de sentido político. Así la épica y la intemporalidad que se presenta en el mural de Fernando Daza (1971) convive y discute con la dimensión de actualidad manifiesta en la representación del pintor Fabián Ciarolo (2019). En su artículo “Una imagen religiosa como obra de arte. El Cristo crucificado de Velázquez ante la mirada de los devotos”, **María de la Luz Ruiz** indaga cómo la forma en que convive la experiencia estética con el sentido devocional en la obra de Velázquez ha sido traducida por los relatos de la historia del arte. **Constanza Hermosilla Urra** en “La imagen de la mujer mapuche. Narrativas y contra narrativas de lo indio en disputa”, tomando como objeto de análisis una serie de piezas de arte y objetos ornamentales e iconografía publicitaria, propone una lectura crítica y política de las representaciones de “lo mapuche” en cuanto forma de dominio. El artículo de **Hans Frex** “Lonko Kilapán en «La parte de Amalfitano» de 2666”, analiza la inscripción de este singular autor en el régimen diegético de la novela *2666* de Roberto Bolaño, como alegoría de los enmascaramientos del poder. De los cuatro artículos, tres de ellos se articulan y producen en la sensibilidad enriquecida por las movilizaciones sociales que comenzaron el 18 de octubre de 2019, dando cuenta así del interés por explorar las prácticas estético-políticas que emergen en los diferentes escenarios de la actualidad convulsionada y en curso.

Cierran este número tres reseñas de libros. **Soledad Novoa** da cuenta de *Escultura y contingencia 1959 – 1973*, editado por Luis Montes Rojas y publicado por el Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes de la Universidad de Chile en 2020. **Deysa Poyser** presenta cuatro plaquettes publicadas en 2020 por la editorial Cuadro de Tiza: *Pensar por imágenes: Montaigne y la caída* de Marcela Rivera Hutinel, *La vida: una imagen que nos falta* por Paz López, *Cartas sobre la muerte* por Karoline von Günderrode y *La aniquilación. Una visión* por Jean Paul. **Paulina Faba** presenta el libro *La reconfiguración de la historia del arte en el*

horizonte ampliado de la cultura popular y de masas que contiene las actas del VIII Encuentro de Historia del Arte, editado por María Elena Muñoz y publicado en conjunto por el Departamento de Teoría de las Artes y el Magíster en Teoría e Historia del Arte, Escuela de Postgrado Facultad de Artes, Universidad de Chile en 2021.

Impulsan este nuevo número las fuerzas de la tradición y la actualidad en toda su potencia de incertidumbre y transformación. A través de diversos textos críticos sobre pensamiento estético, escritura y visualidad se exploran miradas que van desde el acontecimiento artístico a la recuperación de las prácticas, apostando así por un *pensamiento de lo sensible* que explora la producción y la experiencia estética, como fenómeno cifrado en el arte como *lo que resta y lo que acontece*.



DOSSIER GUILLERMO MACHUCA

(Punta Arenas 1961 – Santiago 2020)

Introducción

Gonzalo Arqueros

La imagen

Hacia fines de 2005 o comienzos de 2006 la artista visual Virginia Errázuriz, que entonces enseñaba dibujo analítico y gráfica en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad ARCIS, encargó al arquitecto Gregorio Brugnoli una serie de fotografías de la ciudad “para entender las relaciones urbanas y las brutales escalas en juego que evidencia el habitar”. En ese período el profesor Guillermo Machuca enseñaba historia del arte en la misma escuela y mantenía un diálogo cotidiano con sus colegas, entre los cuales estaban Virginia Errázuriz y el escultor Fernando Undurraga (1946-2019). No es improbable que haya sido en ese contexto coloquial, en el que la discusión – matizada con la diversidad de tópicos y énfasis- exigía la sensibilidad, la observación crítica de la ciudad como significante material, visual y gráfico, donde Machuca pudo encontrarse con la fotografía que incorporó en su primer libro y que ahora visualiza la portada de este número de la revista y da contexto al Dossier.

La imagen representa la esquina de las calles Loreto y Bellavista, en el límite de las comunas de Santiago y Recoleta, una esquina visible desde el que era su domicilio en ese entonces. La imagen expone el ojo de Machuca. Muestra el encuentro/desencuentro de dos lenguajes arquitectónicos diferentes, actualiza la fricción entre el pasado y el presente de la ciudad, traducida como *pensamiento visual*¹.

En el libro la imagen convive con el ensayo “La educación del ojo”, reproducido en este Dossier. En esta convivencia, texto e imagen se apuntalan en una especie de mutua y muda complicidad pues el ensayo mismo no trata de la escena arquitectónica, sino de la experiencia de aprender a ver, de educar la sensibilidad visual para la observación, la crítica y la producción,

¹ Respetamos la cursiva del autor en el original para este concepto.

es decir, para el lenguaje, la cultura y *pensamiento visual*. En el libro, la imagen se mira con el epígrafe de Nietzsche, que nos señala la necesidad de aprender a ver, pensar, hablar y escribir.

En este número de la *Revista de Teoría del arte* la imagen en la portada sitúa el lugar en que visualidad y escritura (la teoría, la crítica y la historia del arte) se encuentran. En este lugar, de la escritura, la visualidad y el pensamiento de lo sensible, encontramos y continuamos encontrándonos con el *autor*, el colega y el amigo, Guillermo Machuca.

Los Textos

La serie de textos que reúne este dossier documenta un periodo de 35 años de trabajo. El orden que sigue la secuencia no es estrictamente diacrónico, pero tampoco es aleatorio, sino que corresponde a una propuesta de lectura que busca situar la obra en su singularidad temática, estética e histórica. Por esta razón hemos seleccionado sólo textos que traten sobre arte, que fue el tema principal del autor, el que más le importó y en el que fue más lejos en cuanto a las formas, el análisis crítico y los lenguajes. Los autores de las introducciones específicas, Constanza Acuña y Rodrigo Zúñiga, ambos exalumnos y colegas de Machuca, destacan con precisión algunos de los aspectos más característicos y ejemplares de su obra y pensamiento sobre el arte. Un pensamiento complejo e incómodo, situado entre el arte y su exterioridad, que a contrapelo de la tradición más conservadora del arte moderno, con no poco humor y cada vez más desparpajo, traza la actualidad de la figuración y las imágenes, en su potencia de seducción al mismo tiempo sensible y pensante.

La escritura

Las piezas tomadas de los libros *Remeciendo al Papa*, *El traje del Emperador* y *Astrónomos sin estrellas* forman una síntesis quizá demasiado apretada, pero que delinea la traza de una escritura que es más la de un observador que la de un filósofo, pero una escritura que nunca

baja la guardia en su compromiso con la expectación como lugar crítico. Encontramos aquí la idea del arte como experiencia de los signos, idea fundamental en el pensamiento y el ejercicio crítico de Machuca (“Arte celoso”). Encontramos la certidumbre ética respecto de la condición histórica de la mirada en los imperativos de una didáctica del ojo exigible a la enseñanza de arte (“La educación del ojo”). Encontramos el comentario que desmonta, o más bien, que desnuda la figura heroica de Roberto Matta, en contraste con la figura trágica de su hijo también artista visual, Gordon Matta-Clark (“Un dichoso Matta en la Matta”). Encontramos la paradoja que condensa el elemento más importante en su obra: la experiencia (“Astrónomos sin estrellas”).

En Machuca la paradoja que contiene la cita de Borges adquiere una dimensión ética similar a la que afecta su ensayo sobre la educación del ojo². Retomando las palabras de Rodrigo Zúñiga, quizá este planteamiento sea menos urgente que aquel de 2008, pero siendo su tema la pintura de Manuel Torres, no resulta menos conmovedor. El asunto es el mismo: la experiencia, la seducción de las imágenes, la tentación de la sensibilidad, el goce que promete y el enigma que la acecha. Machuca hace dos gestos en este texto, el primero es autobiográfico y consiste en la memoria de su primer texto para catálogo sobre las pinturas de Torres. El segundo es de índole poética y refiere, por intermedio de la obra de Torres, a su propia escritura, transcribo los párrafos:

Siempre he pensado que la fuerza pictórica de Torres reside en su desparpajo formal y material, en su humor culposo, en su instinto cromático y gestual, en su compulsión productiva, en el maltrato y descuido de sus soportes de expresión... el ímpetu artístico de Torres reside en los brochazos, las desprolijidades, el desorden formal e iconográfico, la relación hermética y humorística entre texto e imagen. También en el maltrato urbano de sus soportes escogidos. La desprolijidad formal e iconográfica abre una puerta segura al humor.

² La cita proviene de la conferencia “The Riddle of Poetry” (“El enigma de la poesía”), que abre la serie titulada This Craft of Verse; en el inglés original: “Whenever I have dipped into books of aesthetics, I have had an uncomfortable feeling that I was reading the works of astronomers who never looked at the stars.” (Borges 2000, 2.)

Pienso (aunque no siempre lo había pensado) que estas palabras se pueden aplicar a la escritura de Machuca, especialmente a aquella escritura de los últimos años, cuando se fue acentuando su fuerza y desparpajo formal y referencial, su humor culposo, su instinto y promiscuidad escritural. Pienso que el ímpetu escritural de Machuca reside en los brochazos idiomáticos, en las desprolijidades, en el montaje de géneros, en la relación sugestiva y humorística entre texto e imagen. Y retengo esta idea luminosa que formuló hace dos años en una entrevista: "...yo no sé si estamos hablando de errores en la escritura, sino que creo que más bien son *desprolijidades necesarias*"³.

Sin duda que hay una consistente correspondencia entre los términos del análisis sobre la pintura de Torres y la *desprolijidad necesaria* que habita la escritura de Machuca y que le da la consistencia de pensamiento de lo sensible. Esta *desprolijidad necesaria* se puede relacionar con el concepto de *manierismo* que Constanza Acuña identifica con lucidez en su introducción, un concepto que sitúa a Machuca en una crisis de paradigma, cuyo efecto formal supo transferir a su propia escritura. Quizá esta sea una clave para comprender la gracia con que supo deslizarse entre la historiografía artística y la crítica de arte, entre el ensayo, la crónica y el comentario, entrando y saliendo de la "disciplina", con la mezcla de ironía, certidumbre y candor que lo caracterizaba.

Una escritura hecha de brochazos y desprolijidades ante la cual se podría parafrasear un chiste que escuché a Ricardo Piglia sobre otro autor: cualquiera podría corregir una página de Machuca, pero nadie podría escribirla.

³ Entrevista con Daniel Rozas para la plataforma digital *Medio Rural*, 12 de agosto de 2019 <http://mediorural.cl/guillermo-machuca-esta-lleno-de-teoricos-que-han-hecho-que-la-escritura-de-textos-sobre-artes-visuales-sea-una-mierda/> La cursiva es m.

Las piezas

1. *Ora Pro Nobis*, catálogo de la exposición homónima de Arturo Duclos en “Galería Espacio Arte” mayo 1991); *Escenarios, fragmentos, ruinas*, catálogo de la exposición “Babarovic/Langlois Pinturas” Galería Gabriela Mistral - División de Cultura Ministerio de Educación Santiago de Chile 1993.

2. Seis fragmentos tomados de *Alas de Plomo. Ensayos sobre arte y violencia* Ediciones Metales Pesados Santiago 2008.

3. Seis piezas tomadas de tres libros publicados entre 2006 y 2018: “Arte celoso” y “La educación del ojo” de *Remeciendo al Papa Textos sobre artes visuales*, Ediciones Universidad ARCIS - Santiago 2006; “Un dichoso Matta en la Matta, de *El traje del Emperador. Arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas*, Ediciones Metales Pesados Santiago 2010; “Astrónomos sin estrellas”, “Conversaciones de Terraza: ‘El campo cultural bajo dictadura’, entrevista con Diego Maureira y ‘Rembrandt en Macul’, entrevista con Ignacio Szmulewicz”, de *Astrónomos sin estrellas. Textos acerca del arte contemporáneo en el Cono Sur*, Ediciones Metales Pesados 2018.

4. Junto a esta serie de piezas incluimos la reproducción facsimilar de dos catálogos de exposiciones con textos de Machuca: *Propuesta Pública*, catálogo de la exposición homónima de Carlos Bogni, Arturo Duclos, Elías Fraifeld, Mario Soro, Manuel Torres, Rayo Terrición. Galería Bucci, agosto de 1985 y *El mundo es redondo* (Manuel Torres) MAC, agosto 2021.

5. **Curriculum Vitae**. Se ha tomado como matriz los dos documentos más recientes disponibles, dictados por el autor y tipografiados y actualizados por sus asistentes, Diego Maureira e Isidora Sims. Ambos documentos contienen datos biográficos básicos, selecciones de las actividades académicas, profesionales y resúmenes de las publicaciones, aunque con una

datación incompleta, sin embargo no es imposible establecer una secuencia coherente y proponer una datación segura de las actividades y publicaciones de su autor.

Dos catálogos de Guillermo Machuca

Constanza Acuña

La década de los noventa marcó un punto de partida en la obra de Guillermo Machuca. Los catálogos de esa época continuaban una práctica de intercambio y complicidad entre artistas y escritores consolidada en los 80, y que logró armar una escena cultural donde la reflexión sobre el lenguaje, la política y el arte encontraron puntos de fricción y también de confluencia para resistir la violencia y la intensidad de los últimos años de la dictadura.

Después del plebiscito del 88 y el inicio de la recuperación de la democracia, el año 1990 surgieron nuevos espacios, como la Galería Gabriela Mistral, dependiente de la División de cultura del Ministerio de Educación; se potenciaron otros, como el Museo Nacional de Bellas Artes; se crearon, además, fondos concursables del Estado, lo que cambió totalmente la relación entre la producción artística y la institucionalidad cultural.

Estos textos de Guillermo sobre las exposiciones de Natalia Babarovic y Pablo Langlois (*Pintura*, 1993), Arturo Duclos (*Ora Pro Nobis* 1991), describen desde códigos y experiencias compartidas, el clima de reconstrucción y desmantelamiento de los 90, donde los asuntos pendientes, los enfrentamientos y las convergencias todavía humeaban como los desechos de una fiesta inconclusa.

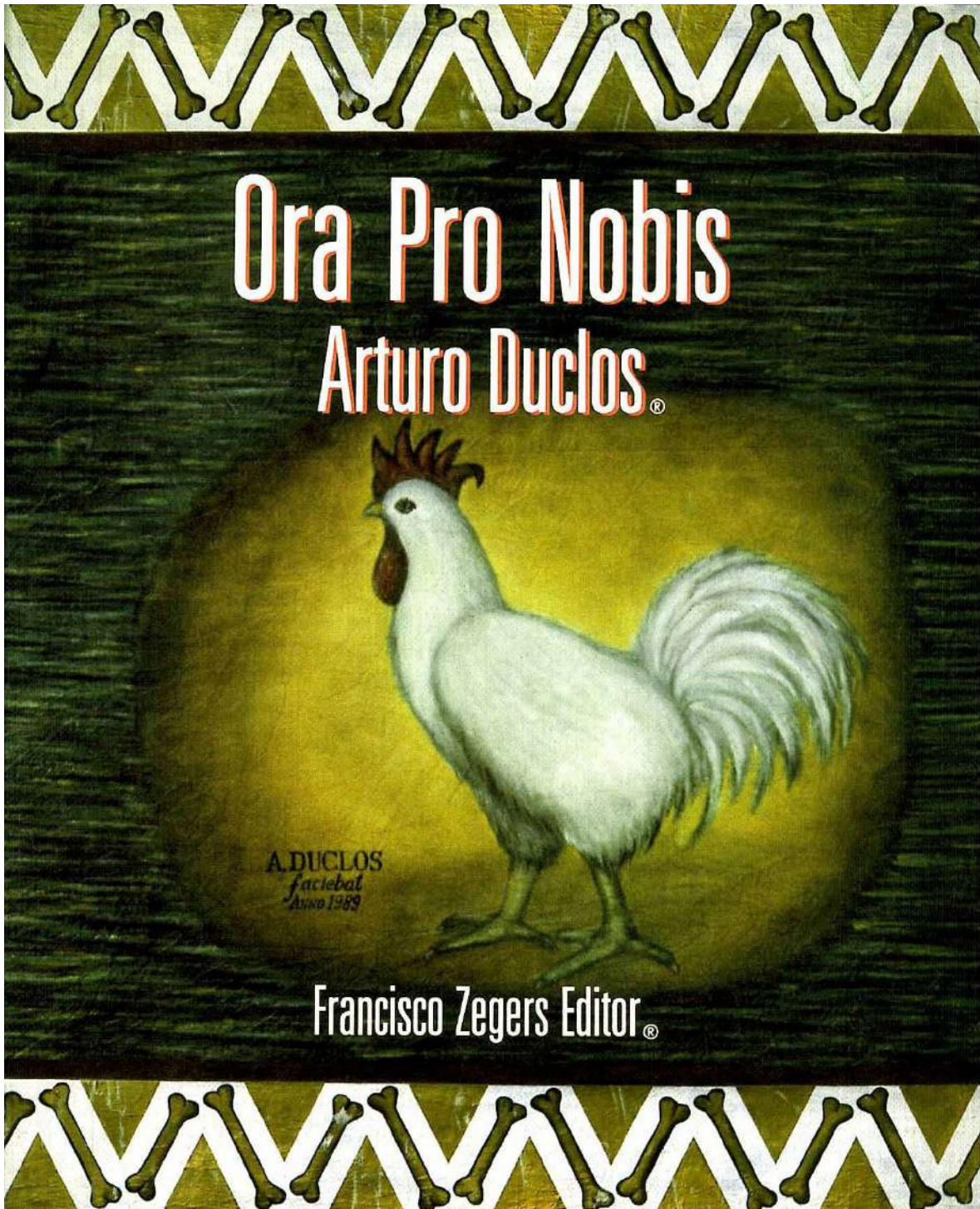
Uno de los conceptos que aparece en distintos momentos de estos textos es el de *manierismo*. Evocando la crisis del arte europeo del siglo XVI, Machuca pensaba que frente a los modelos y discursos críticos del arte conceptual de la década anterior, estos artistas proponían una mezcla de géneros y técnicas, conexiones libres y heterodoxas para interpretar el fenómeno de fraccionamiento y crisis que estaban viviendo. Es decir, para salir de la órbita de los maestros y el peso de la historia reciente, habían tenido que realizar nuevos procedimientos formales: (buscar) *las huellas, las deposiciones, los signos primarios, los arañazos sobre las paredes, las figuraciones nómades, el teatro de la crueldad, las intervenciones sobre la naturaleza,*

-fragmento de “La desnudez del demonio vespertino” *Video Otra Vez*, Metales Pesados, (2010)- recolectar iconografías, objetos y retóricas encontradas al paso. Como juguetes raros -descargados de toda ilusión de trascendencia- aparecían bajo la forma de parodias, espacios sin jerarquías y en un tiempo interrumpido y dilatado, donde se exploraban los límites de la representación sin cálculo alguno, excediendo el campo de lo artístico. Esta “salida del cuadro”, creo que define muy bien el propio impulso crítico de Guillermo Machuca, especialmente, su necesidad de estar escribiendo entremedio de los marcos institucionales y fuera de ellos, cada vez más arrojado a observar los signos y las figuras de la realidad social de un país que sabe “acerca de la mezcla entre dolor y frivolidad, entre masacre y consumo, entre tortura y escepticismo”.

La música de Los Electrodomésticos y su canción *El frío misterio*, podrían ser la banda sonora de esa época: cargada de una pulsión vital y de una melancolía artificial que dejaba todo en suspenso, en la cornisa. Similar a la fórmula de *Bartleby, el escribiente*, la pequeña novela de Melville, que Guillermo me regaló en 1992 cuando fui su alumna. Ahora, ese libro me parece una suerte de mensaje que me advertía sobre el poder de la emancipación frente a la proximidad del fin y de toda preservación razonable.

Ora Pro Nobis

(Catálogo de exposición en “Galería Espacio Arte” mayo 1991)



Rigor Mortis (detalle) 1989

I

Resulta relativamente sencillo ordenar la iconografía que Arturo Duclos despliega sobre el pequeño formato (en un intento por economizar la expansión pictórica que, subyacentemente, rodea cada uno de los cuadros). Una extensa iconografía no basta para producir el efecto de una imagería insuflada de sentido; se debe, por el contrario, seleccionar en forma rigurosa sólo aquellos signos que, a fuerza de su reiteración, exhiban la apariencia de su existencia significativa, descarnada, puramente formal. Interacción obsesiva de esquema y uso, de proyecto y ejecución. Relaciones estas respetadas a lo largo de la historia del arte y cuya sobrevivencia reafirma el carácter esencialmente lúdico de todo proceso plástico, con independencia de estilos, modelos y prácticas. Sin embargo, sería arriesgado afirmar que *Ora Pro Nobis* fundamente su existencia en un empleo desinteresado de las formas; una cierta necesidad acompaña cada uno de los pequeños cuadros, concebidos a partir de un imaginario escindido entre lo exhibitivo y lo cultural, entre lo mecánico y lo pictórico. En cierta forma *Ora Pro Nobis* se sirve de una serie de signos encontrados, desperdigados a lo largo de la historia y estacionados momentáneamente en una alegoría aparentemente inerte y petrificada. Peligro de las simplificaciones y de los esquemas rígidos: el de convertir el resultado en una demostración circular, ahogada en la arbitrariedad; ventaja, en cambio, que permite -en el proceso selectivo- desarrollar un número ilimitado de posibles órdenes de dimensión, minando el «lugar común» -el convencionalismo de su iconografía-, por medio de una gramática discontinua y diferencial.

II

Obsesionada por la combinatoria, estructura en medio de la discontinuidad, la obra de Duclos -desde principio de los ochenta hasta *La Lección de Anatomía*, en 1985- se encuentra preferentemente comprometida con ciertos aspectos retóricos originados a partir de la crítica a la pintura; su práctica artística de entonces se debatía entre las nociones de desplazamiento, serialidad, objeto encontrado y economía del gesto, todo ello enlazado bajo una propuesta alternativa frente a la tradición del cuadro. A la aparente ambigüedad (en su aspecto retiniano) del tratamiento pictórico, Duclos había opuesto la convencionalidad de unos signos arbitrarios, pre distribuidos. Trabajo, aquel, esencialmente recolector: «Necesito organizar estos signos, clasificarlos como iconografías varias, como un intento primario de taxonomía visual. Como

un modo de plantearse el orden natural de cosas para un primitivo»¹. Declaración sintomática, redactada en el momento en que la pintura ostentaba su regeneración explosiva, desbordante. Frente a la inmediatez del gesto pictórico, *La Lección de Anatomía* había opuesto una reducción expresiva que atentaba contra la idea de expresión subjetiva, desplazada, esta vez, por una sintaxis preexistente y determinada por la primacía de un lenguaje autónomo. Pintura inexpresiva, antideclamativa; entramado puramente taxonómico y codificado.

Con posterioridad a la recolección del objeto encontrado, Duclos introduce la «manualidad» tratando de *minimizar* el gesto pictórico en una reproducción (mecánica y pictográfica) de los huesos y de las calaveras, dispuestos ahora sobre unas planchas forradas en cotelé. Pintura-aquella-enunciativa, libre de anécdota y humanidad. Simple representación de signos primariamente dispersos, representados a la manera de un inventario de su propia producción (pero con la salvedad que, ahora, el desplazamiento originario -fuera de cuadro- vuelve, por así decirlo, a su punto de origen: la representación pictórica).

En *La Lección de Anatomía* la recolección y su posterior representación gráfica se entrecruzan gracias a la interferencia de dos prácticas discontinuas: del objeto (huesos y calaveras) a la representación (inscrita en un espacio segmentado y desarticulado). Los lazos de contigüidad se trasladan, en apariencia, al espacio del soporte pictórico; sin embargo, su iconografía continúa siendo arbitraria, reductiva y predistribuida según un criterio de máxima economía; pintura cuyo trazo impersonal deshumaniza toda ideología trascendental. Retomando la relación entre esquema y uso: aquella incipiente pintura, regida por un esquema inelocuente, en el momento en que se entrega al *azar* de su práctica y de su uso, ¿no originaría una multiplicación cualitativa y cuantitativa de los signos, las viñetas, las frases, extendiendo de esta forma un esquema cerrado sobre sí mismo?

III

En *La Isla de los Muertos*, Duclos inicia definitivamente un retraining hacia el espacio de la pintura; aquí la relación desplazamiento-pintura abandona las premisas extrapictóricas,

¹ *La Lección de Anatomía*, A. Duclos, 1985, Galería Bucci, Santiago de Chile.

modificando el contenido restrictivo de su obra anterior. Su pintura ya no opera en base a una resta de lo pictórico y conserva, de hecho, una economía de medios que, para ser preciso, acompaña la historia del arte más allá de una crítica pictórica dirigida contra la mimesis o la expresividad. Si con anterioridad a *La Isla de los Muertos* el recurso artesanal se encontraba *minimizado*, ahora, en cambio, el soporte comienza a adquirir una fuerte carga expresiva. Materia prima que requiere de un tratamiento específico, dependiendo de su materialidad. Primacía de lo pictórico, si por pintura se entiende el gesto básico de *inscripción* (en la cual el cuadro representa sólo un momento específico de su historia). Sacos de dormir, frazadas, géneros parchados intervenidos decorativamente con óleo y esmalte, diseñados con la paciencia de un artesano o de un miniaturista colonial. Poética del desecho, pero ennoblecido por un tratamiento transustanciador: «La obsesión por transmutar materiales de desecho es de siempre. Hay un interés que me empuja a recoger cuestiones en la calle, alambres, palos, estopa, plásticos (...) lo que hago en ese plano es tomar materiales desprestigiados, transformarlos y ennobecerlos»². Soporte desprestigiado que adquiere, en el proceso de su transformación, una existencia análoga a la del cuadro en su acepción originaria y única. ¿Sería posible pensar en la posibilidad que una determinada resistencia pictórica se reapropie de los argumentos críticos provenientes de su contraparte antipictórica, modificando el tablero estratégico encargado de seleccionar los modelos, las prácticas y los discursos? Operación, esta, sugerida en *La Isla de los Muertos* y que, de alguna forma, representa una distancia irónica frente a los «lugares comunes» de la crítica antipictórica.

En *La Isla de los Muertos* y en *Ora Pro Nobis* la iconografía (al igual que su obra anterior) está concebida como un inventario de signos dispersos y discontinuos. La diferencia radica en la multiplicación y en la variedad de las retóricas inventariadas. Duclos es un *recolector* de íconos, de objetos y de retóricas sepultadas en los documentos de una historia oscura, enigmática; recolector de signos y objetos (pero no a la manera de un cazador y recolector primitivo, cuyo gesto imita o sustituye una naturaleza desafiante y hostil). En Duclos la elección posee un carácter reconstructivo. En *La Isla de los Muertos* selecciona las diversas propiedades materiales, modificando su *cualidad semántica*, en *Ora Pro Nobis* la iconografía se encuentra

² Véase: Claudia Donoso “Pinturas de Arturo Duclos Exorcismo en la Isla de los muertos”, Revista *Apsi* 334. Año XIV 11 al 17 de diciembre 1989. Págs. 32 – 34.

extractada (descontextualizada) de la tradición de la reproducción gráfica. En términos generales, la obra se erige como un alfabeto, una memoria o, más exactamente, como un memorial, como un archivo de retóricas visuales diseminadas de su contexto específico, huérfanas de sentido. Tanto en *La Isla de los Muertos* como en *Ora Pro Nobis* el inventario retórico se desarrolla en una espacialidad discontinua, diferencial, donde los signos exhiben su vaciamiento de sentido, o, para decirlo con mayor claridad: los signos pierden su sentido y se agotan en la fascinación: lo espectacular. Idolatría del juego de los signos y de los estereotipos, resuelta en una secuencia ritualizada, que anula la trascendencia y la idealidad. ¿Qué significan en *Ora pro Nobis* la confluencia de elementos tan dispares como el ícono de la estrella y de la cruz, los caracteres hebraicos, las ilustraciones del diccionario, las referencias a la tradición de la pintura y la imagen (*peinture, tableau, paysage, still-life, bodegón*), las referencias musicales, las banderas, los estandartes, las estampillas, etc., sino la exhibición de una serie de figuras cuyo sentido se expresaría en una alegoría convencional y en un puro efecto de superficie?

Ahora bien, ¿qué espacio es el que Duclos elige para desarrollar aquella gráfica encontrada (contraviniendo su trabajo anterior)? Solución simple: el espacio rectangular del formato-cuadro. Es a partir de la regularidad del formato elegido donde la recolección iconográfica adquiere su aspecto engañosamente especular. Espacio, a diferencia de *La Isla de los Muertos*, transparente y neutro, desposeído de ilusionismo o representación. Si en *La Isla de los Muertos* el soporte (sacos de dormir, frazadas), dada su naturaleza material, concentraba sobre sí misma una fuerte carga expresiva (mediatizada por la iconografía que tendía a anular la menor posibilidad de conclusión y de cierre), ahora, en *Ora pro Nobis* el formato, preferentemente rectangular, repetido obsesivamente en una sucesión homogénea, sugiere la idea de una vuelta de Duclos sobre sus propios pasos o una parodia extraída del formato clásico de la historia de la pintura. Parodia que descarta toda correspondencia ingenua con el modelo de la *ventana albertiana*; el inventario -incluidos los extractos de la tradición de la pintura- comparecen como objetos enmascarados, planos, convencionales, imitándose a sí mismos como signos sobrevivientes de una cadena gráfica; superficie académica, pero diseminada bajo la insoslayable inversión cezanniana. En definitiva: «lugar común» de la crítica antirrepresentativa, merced a un espacio vacío y neutro, neutralidad posibilitadora de todo cuadro... ¿Ideología de la superficie? o, más bien: reconocimiento de la pintura y de la *ficción*

en su autonomía relativa, es decir, ¿la representación como representación paródica de sí misma?

Escenarios, fragmentos, ruinas

Catálogo exposición *Babarovic/ Langlois Pinturas*
Galería Gabriela Mistral- División de Cultura Ministerio de Educación
Santiago de Chile 1993

Escribo estas notas sobre la exposición de pinturas de N. Babarovic y P. Langlois motivado por una imposibilidad: aquella referida a la naturaleza indeterminada -ya sea por precariedad analítica o por insuficiencia del lenguaje frente a un producto que le excede- del género pictórico (advertible, sobre todo, en las artes visuales luego del estallido definitivo del discurso tanto clásico como crítico). Es cierto que la denominación corriente designa dentro de la historia de la figuración o de la visualidad, el diálogo entre soporte, herramienta, motivo e inscripción cromática. Es cierto también, que las posibilidades de cada uno de estos factores, excluye, dentro del contexto de la visualidad contemporánea, cualquier prejuicio regido por una voluntad académica o programática, y cuya expresión más ejemplar la constituye el resguardo purista e incontaminado de los modelos y las prácticas.

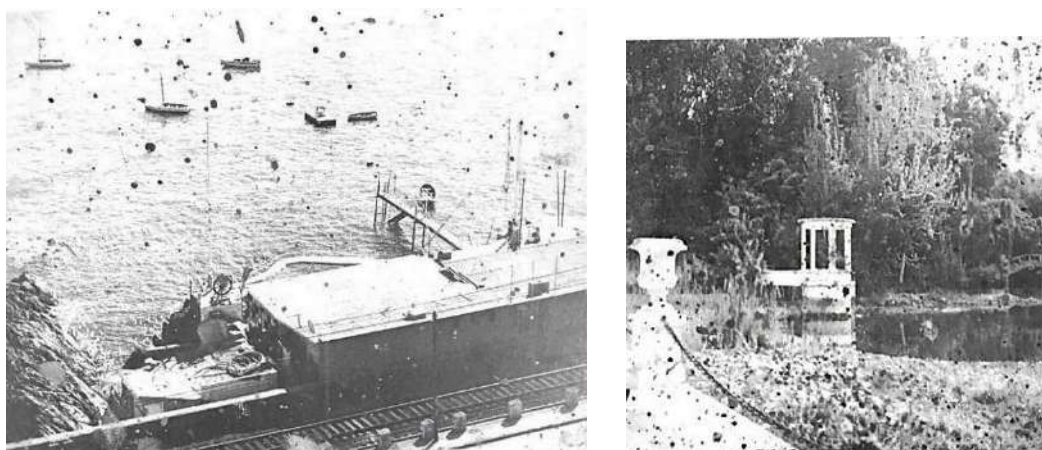
Con lo anterior no pretendo justificar un número significativo de expresiones pictóricas en beneficio de una concepción estética liberada de las restricciones (clásicas, críticas) mencionadas en el párrafo precedente; me limito simplemente a señalar la condición heterogénea y diferencial que caracteriza a la denominada “plástica joven” de estos últimos años. Así es evidente que, a pesar de la precariedad, escasas o simplemente abulia advertible en la producción exhibida, como así mismo en los espacios de circulación y de muestra, el menos intento encaminado a proponer uno que otro criterio de clasificación, basado en consideraciones taxonómicas o genéricas, debe contar con un hecho ineludible, y que tal vez defina la producción visual contemporánea: me refiero a una especie de crisis de los programas y los discursos, que se explica, quizás, por una creciente disociación entre teoría y praxis.

Ahora bien, si esta constatación es aquí valedera, sólo es posible percibirla en aquellas obras que en la actualidad desarrollen su propuesta plástica a partir de dicha crisis (descarto por el momento las producciones pictóricas sustentadas en el despliegue vitalista e irreflexivo de la materia, el gesto y el color. En ellas la revalorización de la expresividad se puede considerar

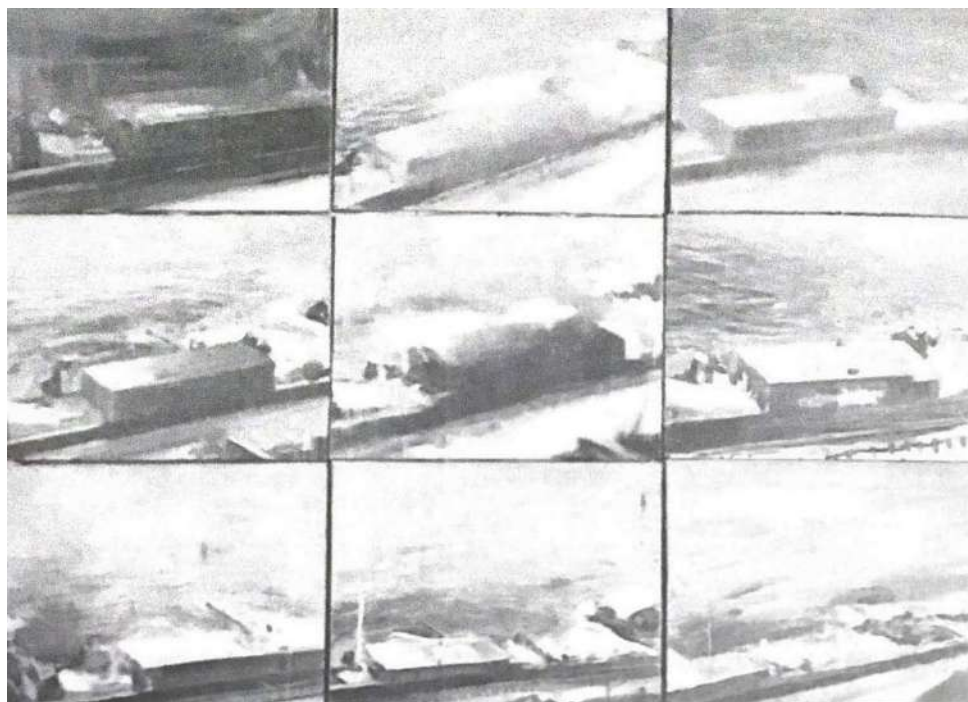
como una manifestación actualizada de la pintura en su acepción académica. Su animadversión respecto a las tendencias artísticas crítico-conceptuales emerge de una voluntad de negación simétricamente contestataria, despojada de una motivación dialogadora y, por lo mismo, carente de transgresividad)

Entonces, ¿cómo se verificaría mencionada crisis?, qué obras a ilustrarían? Una respuesta provisoria incluiría dentro de los márgenes de la pintura, todas aquellas producciones implementadas a partir de una relación dialéctica entablada entre la representación pictórica y las operaciones visuales de proveniencia experimental. Se sabe que el espacio de la pintura, luego del estallido del discurso crítico experimental y de la concepción pictórica en el marco de las Bellas Artes, se erige en la actualidad como un objeto permeable y absorbente, susceptible de incorporar a su especificidad una capacidad de experimentación y de autocrítica de la que parecía excluida.

Si de lo anterior se desprende una crisis de los discursos (genéricos y programáticos) esta afecta principalmente a la naturaleza -objetiva material- de la propia producción; esta pareciera recuperar el privilegio de su "pequeña técnica", en detrimento del discurso previo. Pero esta recuperación (del hacer sobre el idear) se distancia de la impronta que distingue el discurso pictórico en el marco sacrosanto de la tradición: la diferencia radica en que ahora el artista o el operador visual trabaja sobre la pérdida irreparable de la función trascendente, representativa y unitaria del objeto artístico. En este sentido, las más recientes experiencias pictóricas (como la de Babarovic y Langlois) no son ajenas a esta fragmentación de un discurso imposible ya de unificar. Para ellas, se podría aseverar que la representación pictórica opera como una autorrepresentación paródica de sí misma, es la propia pintura la que celebra -última ironía de la representación- el rito de una autonomía respecto a la obligatoriedad de presentar aquello que sólo fantasmalmente identificamos con lo "real". Parodia o pastiche, el concepto académico (normativo, convencional, es decir, restrictivo) de pintura -debiera decir de la visualidad- al que hacía alusión anteriormente, ha sufrido, después de la crítica vanguardista, una extensividad y una amplitud tal que su misma definición ya no puede conservar los argumentos que la caracterizaban.



Esquema I: Modelos fotográficos utilizados en la serie Cautiverio Feliz. La fotografía de la izquierda corresponde a un tramo de la costanera que une Viña del Mar y Valparaíso. La otra reproduce una cratera y un templete junto al estanque del Jardín Botánico de Viña del Mar. (Ambas fotografías tomadas por Bosko Babarovic 1966)



Esquema II: La reproducción muestra una parte de las pinturas que constituyen la instalación Cautiverio Feliz, en la cual estarán montadas horizontalmente. El substrato de esta serie de pinturas de 30 x 40 cm. es el modelo fotográfico que figura en la página 13. A partir de este tramo de carretera, la serie se estructura como períodos, como plazos de tiempo y desplazamientos de la mirada.

Entonces, cuando hablamos de pintura ¿hacemos alusión a la ya sugerida relación entre los soportes, las herramientas, los motivos y las inscripciones cromáticas, o también, junto a la transgresión interna de cada uno de estos factores, incluimos la incorporación de toda una gama de recursos formales y expresivos provenientes de las experiencias desarrolladas por aquellas disciplinas alternativas al discurso canónico de las Bellas Artes?

Y si aquella apertura del espacio de la pintura tiene asidero en producción contemporánea ¿cómo se verificaría? ¿Sería posible establecer un criterio de clasificación orientado a definir con certeza el carácter multiplicativo y polimórfico que caracteriza la práctica pictórica contemporánea? Una enumeración de sus rasgos implicaría una empresa interminable: se necesita sólo examinar la pluralidad de modalidades, procedimientos, técnicas, dispositivos, iconografías y cromatismos que atestiguan a favor de una dilución de las nomenclaturas y categorías encargadas de definir la historia del arte. Pero aquella disolución también afectaría a los discursos basados en presupuestos teóricos (es decir -y siguiendo a Lyotard- a una metalengua cuyo modelo sería forzosamente lingüístico., Aquella doble liquidación (del discurso institucional de las Bellas Artes y de la ubicuidad de los discursos teóricos regulados por un metalenguaje) permitiría la expansión tanto del espacio como de la definición de la práctica pictórica.

Respecto a esto último, la pintura de Babarovic y Langlois representa, cada una por su lado, una manera específica de entender o interpretar el fenómeno de fraccionamiento que aqueja a la alicaída situación de las artes visuales de estos últimos años. El trabajo desarrollado por ellos pareciera ubicarse en una región fronteriza, límite; éste afecta, principalmente, al cúmulo de referencias (dispersas y disgregadas) utilizadas por ellos en la construcción dislocada de su peculiar mirada pictórica. Poco importa aquí la proveniencia o la influencia de tal o cual referencia; lo esencial lo constituye el proceso de producción implementado por sus obras a partir de la organización (y desorganización) de conexiones parciales, insensatas y, por así decirlo, infinitas en su combinatoria. En este sentido, la experimentación con las materialidades y las iconografías remite su propuesta plástica al primado de la praxis, de la práctica, en el entendido que (si se me permite esta expresión) la obra se generaría por el intercambio incesante

de códigos antipáticos -para emplear una idea de Barthes-, de referencias encontradas, de retazos recompuestos, de fragmentariedades inconclusas.

De ahí que para definir con propiedad un concepto liberado de pintura en relación a los criterios circunscritos por la institución encargada de representarla, se hace necesario dispersar en la práctica sus propios límites. Citando nuevamente a Lyotard: "Hay collages, hay utilización de materiales en ocasiones pegados sobre la tela, de chatarra, de fotografías, tenemos la utilización de pinturas industriales (...) Hay procedimientos nuevos para tensar la tela... y hay una multiplicación increíble de "escenografías", el cubismo, el surrealismo, el neorrealismo, el realismo, el expresionismo abstracto (...) Una categoría de herramientas: pincel, punta, hoja, cuchillo, cincel, sello... Una categoría del medio: el agua, el óleo, la resina, la tinta, la cola, etc. Hay soporte: papel, tela, plástico, madera, metal (...) Cada dispositivo pictórico es una combinación de elementos seleccionados en esos distintos medios de producción".

Llegado a este punto, se hace pertinente ahora examinar en la pintura de Babarovic y Langlois (en su alteridad, en su diferencia) la naturaleza de sus respectivos dispositivos, de sus combinatorias y de los elementos ahí seleccionados.

Se trata evidentemente de dos operaciones disímiles. Su analogía consistiría en que, a pesar de sus diferencias formales y expresivas, ambas propuestas plantearían algo así como un contrapunto pictórico; cada una de estas operaciones emitiría -una sobre otra- un diálogo entrecruzado, congestionado de claves y tensiones significativas. Resulta instructivo volver a insistir, ante estas pinturas y su doble verbal, sobre la imposibilidad discursiva mencionada al principio del texto. Imposibilidad determinada por la impenetrabilidad visual de los signos que, de manera vertiginosa e indiscriminada, hasta pintoresca, intercambian aquí sus conexiones, sus encuentros fortuitos. Aporía discursiva; inutilidad de sincronizar el discurso con el desarrollo de una obra carente de centro visible, nómada.

Orfandad entonces del discurso crítico en su intento de apresar estas obras, pero también posibilidad de emprender una guerrilla conceptual acorde con los aspectos imprevisibles instaurados por esta compleja maquinaria pictórica.

El cautiverio feliz (de la instalación de Babarovic)

Evidente escenografía barroca (uso esta denominación en su sentido tanto histórico como moderno): el complejo repertorio de signos materiales, iconográficos y expresivos que comparecen en su mirada pictórica impone -pues el espectador queda aquí expuesto a fuerzas retenidas y concertadas- una lectura en primera instancia económica y general: esta se estructura por el diálogo desplegado entre dos modalidades recurrentes en el arte contemporáneo: me refiero a las ya conocidas relaciones entre la representación pictórica y sus extensiones, entre la concepción tradicional del cuadro y su clausura moderna. El primero, consumado partir del tratamiento convencional seguido por Babárovic, gracias al empleo de una iconografía (autorretrato de cuerpo entero, modelo femenino desnudo, perspectiva dislocada, una serie de objetos cotidianos, una serie de marinas, fotografías, acuarelas y pinturas familiares) allende la temática del ejercicio de taller y a un tratamiento pictórico basado en el uso de una técnica ilusionista, cercana en algunas zonas al efecto trompe l'oeil ; y el segundo, en la presentación de una serie de objetos y materialidades (una mesa de taller, una escalera de aluminio, una pila de telas agrupadas, dos reglas colgadas, una butaca, un paño). La referencia a *Las Meninas* de Velásquez o a *L'Atelier du Peintre* de Courbet es indiscutible. La diferencia radica en la contemporaneidad con que Babárovic aborda el asunto de la representación de la representación del acto de pintar. Se trata, de esta forma, de la actualización (de la repetición espacializada) de un problema recurrente en la historia de la pintura: hacer la representación de la representación pictórica: es decir, representar una actividad, una acción garantizada en la historia, sólo que ahora dicho acto se consuma en la orfandad de una práctica despojada de toda referencia religiosa y política. Tanto la pintura como los objetos se constituyen en un espacio sin jerarquía, y se intercambian recíprocamente, circularmente, sus propiedades, en un juego espejeante, transversal, metonímico. De esta manera el taller del pintor se exhibe como pura materialidad (las pinturas y los objetos), sin que ninguna figura redentora venga a suplir su inelocuencia material.

Mas, estos dos registros-discurso pictórico representativo y materialidades y objetos- aparentemente antípodas, intercambian sus significaciones, sus lugares comunes asignados por el hábito y la costumbre.

La representación pictórica supone, en el contexto de la división de los géneros y las prácticas, una región reservada al gesto (humanizador) de la manufactura, de la condición irreplicable de la impronta pictórica.

Frente a la objetividad simplemente electiva de los objetos y las materialidades, la representación pictórica pareciera aquí infundir -expuesta como telón de fondo- una exaltación mimética de su propia imagen o un espejismo ideal de las semejanzas y de los parecidos. El tránsito de la pintura a los objetos ahí representados y presentado trasciende los límites del marco, merced a la ubicación de la propia pintora, quien observa al espectador por encima de la escenografía arreglada de su taller. Pero se sabe que ese juego de miradas, luego de la crítica a la semejanza interpuesta por el pensamiento contemporáneo, se reduce ahora a una simple convención, sobre todo si se piensa en la discontinuidad espacial que existe entre la representación pictórica y el espacio del espectador. El espacio de la pintura opera necesariamente por resta: está condenado a ahorrar siempre una dimensión espacial. La representación se exhibe aquí a modo de una autorrepresentación metafóricamente análoga a la efigie de la propia artista suspendida en el plano implosivo de la pintura.

Saldos y restos (sobre la pintura de Langlois)

La pintura de Langlois se (auto) genera en virtud de la difusión vertiginosa, infinita, de su propio origen. Recusación posible gracias a la condición completamente provisoria e intercambiable de los recursos formales, materiales e iconográficos que se dan cita en una pintura violentamente fragmentada, descuartizada, desmembrada, hecha jirones y vuelta a zurcir y enmendar en una especie de labor de primaria costurería. Pintura, por lo mismo, impenetrable, insoluble, de un hermetismo desusado, de una rareza casi insolvente, degradada, padecida.

En contraposición con la escenografía barroca de Babarovic, esta pintura extrae sus referencialidades de la crudeza y pobreza de ciertas imágenes y objetos provenientes de la recolección efectuada por Langlois de los signos elaborados por la industria gráfica urbana y

callejera, producida por la mano de obra barata que distingue el trabajo de ilustradores informales, anónimos, al margen de toda consideración estética.

Con anterioridad a dicha recolección -y en esto consiste su analogía con el carácter degradado de la gráfica urbana- la pintura de Langlois, en un principio remitida al paisaje natural, se presenta como un cuerpo unitario y total, sólo fraccionada por el montaje de su iconografía. Su técnica, en su primera etapa, es tributaria de la tradición del paisaje decimonónico, pero a diferencia de este el motivo y la forma no son producidos por el estudio de la luz natural, localizada en un espacio geográfico puntual. Sino por una especie de reminiscencia activada por una memoria voluntaria y reconstructiva. Esta noción de paisaje excluye incluso cualquier asistencia de otros dispositivos de reproducción de la imagen. La ausencia de una referencia exterior le confiere a su pintura un aspecto de velada contaminación, un furor o una pátina completamente distanciada de la nitidez y la definición de ciertos registros fotográficos o de ciertas pinturas correctamente terminadas.

Importa, en este sentido, el trabajo paciente, ensimismado, orientado hacia los aspectos constructivos de las figuras, los motivos, y los valores plásticos de base. Ese mismo principio crítico-constructivo, más allá de toda ortodoxia estética, es prolongado por así decirlo al formato irregular y luego a la disección del soporte. Así telas -en un principio unitarias- son convertidas, por medio de la brutalidad del corte, en retazos y cuerpos parciales, en fragmentadas materias primas para la reconstrucción de una nueva pintura. El procedimiento reconstructivo es agresivamente informal: los pedazos de tela son literalmente cosidos, parchados y remendados de manera que se asemejen a la faena de refacción de la ropa casera, sólo que aquí la disimulación conveniente de las imperfecciones, el ocultamiento recatado (en el sentido de esconder la hilacha) de la falla o la rotura, es desvergonzadamente puesta en relieve, a la vista, confiriéndole al pespunte y al hilván del hilo un protagonismo opuesto al convencionalismo del género del paisaje.

Similar operación cumplen los objetos e iconografías (letreros de restaurantes, ferreterías, almacenes, imágenes de productos de consumo doméstico, helados, artículos deportivos, empanadas, aliños, alambres, esterilla...) los cuales son colocados en la superficie dislocada del

soporte. Gran parte de ellos -específicamente los de proveniencia iconográfica- son imitados por el pintor, respetando-y a veces degradando aún más- la manufactura tanto banal como elemental de su inscripción pictórica de origen. Esos objetos y esas iconografías, estereotipadas y sin referente material, son aquí amarradas y clavadas mecánicamente sobre la superficie de la tela; lo que se reproduce, de esta forma, es la fijeza, la monotonía característica de ciertas tipologías recurrentes. Su intimidad, su domesticidad, contrapuesta al despliegue indiscriminado de la imagen publicitaria altamente tecnologizada, es así modificada, transustanciadas y, por qué no decirlo, dignificada...

Sobre *Alas de Plomo. Ensayos sobre arte y violencia*

Editorial Metales Pesados Santiago 2008

Rodrigo Zúñiga

Alas de plomo. Ensayos sobre arte y violencia fue publicado por Metales Pesados en 2008, en la misma colección (*Cuadernos de movilización*) que pocos meses después sumaría también mi libro *“La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica”*. No me resulta sencillo desligarme de este dato; ambos ensayos abordan el problema de la violencia en el arte reciente e inevitablemente se envían señales cruzadas. *“Alas de plomo”* está escrito con un tono desenvuelto, pero de un fino rigor. En él se dan cita la pintura de Kiefer, Goya y Picasso, el cine alemán de los '70, la estética fascista, sus cultores y sus detractores, los debates arquitectónicos y urbanísticos, la crítica de arte de Greenberg o Kuspit y, en un gesto curatorial complementario, algunas obras de Claudio Correa, Gonzalo Díaz, Andrea Goic, Patrick Hamilton, Juan Pablo Langlois y Eugenio Téllez. Estos últimos trabajos, por aquel entonces, habían sido exhibidos en la pequeña galería al interior de la librería Metales Pesados. El libro puede leerse como un texto de catálogo ampliado, o como un escrito teórico que trabaja sus argumentos volviéndose permanentemente hacia sus obras, en una sintonía concreta que nos dice mucho sobre la manera de trabajar y de reflexionar de Guillermo.

Un friso así de amplio escogió el autor para componer sus ideas y habrá que reconocerle que supo corresponder al mérito de esos variados autores, para ensamblarlos con bastante pulcritud. Al volver sobre el libro después de tantos años, me conmovió la urgencia de sus planteamientos. Se puede leer nada menos que como una defensa a brazo partido de la pintura figurativa. Machuca se pregunta hasta qué punto quedamos huérfanos de imágenes y de palabras (como lo postula la sensibilidad de lo “sublime” o de lo “innombrable”, por ejemplo) frente a la violencia que padecemos cotidianamente, con distintas intensidades, en nuestros entornos, en esta época de desarraigos locales y de economías planetarias. ¿Por qué habríamos de pensar que las imágenes “nada pueden”? ¿No será que ese malestar con el arte, el hecho de pensarlo impotente o carente de ética, sea la peor de las soluciones? A la pregunta de rigor, *¿qué pueden las imágenes?*, Machuca contesta, provocador: *pueden nada menos que seducirnos, atraparnos sin vuelta*. ¿No convendrá asimilar las potencias del arte, instruirnos de su historia, para comprender sus alcances? ¿No convendrá rehacer nuestra relación con lo figurativo?

Esta última aserción me parece una de las más afortunadas del libro. La postura del autor, aquí, es francamente reivindicatoria de la figuración: el error del “modernismo puro” de Greenberg, a juicio de Machuca, habría consistido en la desatención al peso específico de las maniobras paródicas, macabras y exacerbadas —desublimatorias— del expresionismo. *El expresionismo será nuestra única salvación cuando nada nos salve ya de nosotros mismos* —diríamos con él. Y ese tiempo es ahora. Para Machuca, el expresionismo es un linaje a la altura de la sensibilidad de la catástrofe, un linaje que nos enseña (con una veta realista extrema) que el arte no debe jamás suspender su función. ¿Cuál función? La de representar, aunque sea agrediendo, ofuscando sus formas, desublimándolas. Kiefer será aquí uno de los nombres emblemáticos: el artista alemán reconquista a sus espectadores, les “tiende trampas”, señuelos fascinantes, insistirá Machuca: los abandona a su propia fascinación. En el arte no hay relevos éticos, o si los hay, éstos aparecen sólo después del “espectáculo estético”. En épocas de eclipses, que brille el cielo todavía, aunque sólo sea con el tenue asomo del más profundo temblor.



Francisco de Goya *Grande Azaña! Y con muertos!* 1810 - 1815.
Aguada, Aguafuerte, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado, 156 x 208 mm

II. Las ruinas del fascismo

“La pintura de Kiefer —en un momento calificada de derechista o derechamente fascista—ha optado manifiestamente por una calculada exclusión de todo patetismo enfocado a representar, de manera frontal y explícita, la imagen de la crueldad y la violencia histórica. Las ruinas del fascismo son, en su pintura, las ruinas del propio arte. (Pág. 28)

Su expresionismo se emparentaría, por así decirlo, con las conquistas modernas de la pintura realista, y que tendrían sus antecedentes en las primeras pinturas napoleónicas, en particular las de naturaleza épica. Recordemos lo siguiente: frente a la epopeya napoleónica y las primeras conquistas de la naturaleza —representadas por el género del paisaje, en donde el artista,

devenido en médium, podía visibilizar determinadas “fuerzas originarias”—, esta clase de irrupción del realismo no podía satisfacerse con una correspondencia simplemente mimética entre el arte y la realidad; debía desafiar el derecho a la mimesis, exacerbando una realidad hasta hacerla aparecer en su crudeza libre de velos y máscaras.(Pág. 30)

Ahora bien, ¿por qué los análisis de este tipo reducen el expresionismo a un estilo o tendencia refractario a la marcha desublimadora de la historia? Una respuesta podría surgir de la dependencia, por parte de estos especialistas, del expresionismo a sus antecedentes románticos. Pero el expresionismo —desde sus antecedentes goyescos hasta Van Gogh, Münch y Ensor— recusa toda identificación con un idealismo de naturaleza escapista; opone lo exprimido, lo remecido, lo embriagado a las distanciadas y sublimes figuraciones del romanticismo idealista a la manera de Friederich. (Pág. 32)

Descartadas sus resonancias trascendentales, esta concepción del expresionismo hunde sus raíces históricas con el vertiginoso ascenso y caída del arte luego de la Revolución Francesa. En este sentido, la figura de Napoleón ha sido paradigmática en relación a los primeros signos relativos a desublimar los supuestos y principios racionalistas que habían fundamentado el pensamiento ilustrado. El fracaso o la caída del sueño ilustrado, reconocibles primero en Goya y luego en Géricault, no podría haber sido expresado con crudeza por la estética romántica de corte escapista”. (Págs. 33-34)

III. despojos de dignidad y grandeza

“Kiefer, en relación con la pintura histórica, no ha optado por exhibir los horrores y vilezas subyacentes a la épica inmanente al heroísmo bélico. No es tan preciso Klaus Honnef cuando señala que “Kiefer ha reactivado la pintura histórica, el género regio del arte del siglo XIX”¹. Las pinturas de Kiefer —en particular las menos simbolistas, las más emparentadas con las ruinas dejadas por el holocausto fascista— no constituyen ninguna clase de reactivación. Su mirada histórica ha jugado con la ambigüedad característica de una cierta visión crítica de la guerra como escenografía de lo despreciable y aborrecible en términos éticos. En rigor, lo que

¹ Klaus Honnef *Arte Contemporáneo* Editorial Taschen, Colonia 1991.

ha hecho Kiefer es sumergir al espectador en una especie de trampa estética. Esta trampa consiste en imbuirnos en un goce culpable (pese a su áspera factura, las pinturas de Kiefer exhiben un inquietante efecto de deslumbramiento). El fascismo es propiedad del espectador al momento de contemplar las ruinas de la historia”. (Pág. 37-38)

IV. Las cenizas de los muertos

“En las pinturas de Kiefer no hay cadáveres; esta ausencia se debe a que resulta infructuoso su identificación a nivel espacial y geográfico; la catástrofe histórica es universal. No tiene locación específica; es la historia de lo que entendemos por el fracaso de la razón; su signatura es la conciencia de la catástrofe luego de la desaparición de los cuerpos. Es necesario, en este punto, proyectar a Hegel después del trauma del holocausto. “Para nadie hay escapatoria a la patología de la historia”, ha escrito Donald Kuspit². Ahora bien, la violencia en Kiefer, llevada al paroxismo de la ausencia, ¿cancela toda respuesta crítica o, desde una conciencia por parte del receptor devenido en víctima —devenido en superviviente o sobreviviente—, representaría una posible superación del delirio de inferioridad propio del melancólico, donde la oscilación entre vulnerabilidad y grandiosidad se expresaría en “una insistente comunicatividad que encuentra satisfacción en el rebajamiento”, como lo apuntó Freud? A diferencia de Goya, Picasso, Golub, Kienholz, Vostell, entre otros, a Kiefer pareciera no importarles el imperativo ético que demanda activar en el espectador una actitud de empatía o de rechazo frente a las imágenes violentas.” (Págs.45-46)

V. Maldito plástico

“¿Cuál es en el fondo ético que presumiblemente debiera guiar las imágenes de violencia? Esta interrogante no deja de ser ingenua desde el punto de vista de la conformación histórica de la mayoría de las formas sociales, sobre todo en las actuales condiciones de lo que se ha venido reconociendo como “sociedad del espectáculo”. La necesidad de inyectar un suplemento ético a la lógica espectacular tramada por la sociedad del espectáculo se encuentra mitigada por el siguiente aspecto: la gratificación estética otorgada por las imágenes del pasado —reconfiguradas dentro de las actuales redes mediáticas— no han hecho otra cosa que exacerbar

² *Duelo y Melancolía*, Akal Madrid, 1993.

el despliegue de una clase de violencia cuya intensidad ha sido concomitante al desarrollo de las tecnologías (las bélicas, en particular) desarrolladas desde los inicios de la época llamada moderna hasta hoy (desde las máquinas bélicas de Leonardo, pasando por el *Guernica* de Picasso hasta llegar a las bombas de Warhol y las parodias de los hermanos Chapman) (Pág. 52)

El desprecio por parte de un sector de la estética del modernismo —y transferido a una porción importante del discurso post/vanguardista— dirigido a las banalizadas formas y temas manifestadas por el arte de estas últimas décadas, resulta justificado a condición de justificarse en un esfuerzo estético y ético imposible: el de suponer que el arte deba por necesidad suspender el espectáculo estético en beneficio del imperativo ético. En este punto, esta crítica es sospechosamente conservadora: exige una expulsión de lo macabro y abyecto (pensemos aquí en Greenberg y su descalificación de la estética surrealista), en beneficio de una saludable actitud política centrada en lo “correcto”. Para esta clase de crítica, habría que expurgar un sector significativo del arte gráfico y cinematográfico (y de paso permitirse, a pesar suya, la posibilidad de insinuar la superioridad de Riefenstahl sobre Argento o De la Iglesia)”. (Págs. 54-55)

VIII. Dialéctica de la embriaguez

“En el caso particular de Picasso, la justificación del cubismo remitía a una confianza ingenua en relación a los poderes humanistas de la razón científica previa al estallido de la Primera Guerra Mundial. Las vanguardias históricas —excluyendo sus vertientes más negativas y sarcásticas— no fueron particularmente enfáticas al momento de percibir los aspectos destructivos ligados al desarrollo científico- tecnológico (incluso exaltaron, como consta en los manifiestos futuristas, las posibilidades estéticas asociadas a las maquinarias de destrucción bélica)” (Pág. 73)

¿Cómo conciliar la destrucción del espacio clásico llevada a cabo por Picasso y su posterior arrepentimiento de carácter humanista? Responder esta interrogante supone reconocer que desde su cuadro *Las señoritas de Avignon* hasta su arrepentimiento del *Guernica* las motivaciones de Picasso no dejaron nunca de exaltar una imagen humanista del sujeto. A

diferencia de Duchamp (aunque asociados en una obsesión por el tema del desnudo), su iconografía privilegió siempre las temáticas más convencionales del arte.” (Pág. 74)

Para esta estética [Futurismo], la ciudad implicaba una vivencia de la guerra (extensible a su exaltación en los campos de batalla). El pacifismo humanista de Picasso le impidió reconocer la violencia entablada entre el hombre y su enlace con el espacio urbano dinámico característico de las metrópolis modernas; no pudo detectar la violencia dinámica, mecánica y electrónica esparcida en todas direcciones en las ciudades más desarrolladas. Sin embargo, su concepción del espacio cubista compartía con las vanguardias más belicosas y destructivas una prototípica fragmentación y desintegración del sujeto en medio de la violencia irrefutable de las tecnologías industriales en su fase de mayor rendimiento armamentista. (Págs. 76-77)

El racionalismo científico moderno no puede desprenderse de los poderes impuestos por la tecnología bélica; su aplicación práctica —su eficacia— sólo puede ser demostrada en la destrucción y la barbarie”. (Pág. 78)

X. Orgullo fascista

“En este caso, el campo yermo dejado luego de la caída del fascismo (algo lo suficientemente explotado en las acciones y pinturas de Kiefer), se ha actualizado en la insensibilidad desplegada por un concepto del espacio terrestre sustraído de las necesidades cotidianas inmanentes al sujeto particular y colectivo. (...) Del mismo modo que el piloto fascista que arrojaba bombas desde la impunidad de su poder absoluto, la estructura distanciada de la mirada arquitectónica actual establece una correspondencia peligrosa con la estructura sádica de la guerra y la tortura; en ambos casos, lo medular reside en representarse el dolor de sus víctimas como algo irreal”. (Pág. 93)

Arte celoso

Remerciando al Papa Textos sobre artes visuales
Ediciones Universidad ARCIS - Santiago 2010 págs. 29-37

¿Cómo podríamos acceder a un paisaje que no es el que vemos, sino al contrario aquel en el que somos vistos?

Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*.

Como celoso sufro cuatro veces: porque estoy celoso, porque me reprocho el estarlo, porque mis celos hieran al otro, porque me dejo someter a una nadería; sufro por ser excluido, por ser agresivo, por ser loco y por ser ordinario.

Roland Barthes *Fragmentos de un discurso amoroso*.

Forzado a Pensar

Gilles Deleuze en su libro *Proust y los signos* destaca la importancia de los signos del arte en comparación a los de la ciencia y la filosofía¹. El arte es asunto de pasión y no de cálculo o método; privilegia los signos embrollados del amor a los convencionalismos de la amistad (“la pasión te obliga a pensar en círculos”, sostuvo Oscar Wilde). El artista ha sido representado bajo la mistificada forma de la soledad; el filósofo, en cambio, una cuota importante de objetividad. La ciencia, la filosofía y el arte ofrecen sistemas de conocimiento distintos. La literatura y el arte unen el rigor del pensamiento con la ambigüedad de un universo sólo aprehensible desde la imaginación. “La obra de Proust --concluye Deleuze-- está basada en el aprendizaje de los signos y no en la exposición de la memoria”². La búsqueda de la “verdad”, en este caso, no remite a una exaltación de la memoria involuntaria, sino que implica un aprendizaje; la narración de un aprendizaje.

Sin embargo, este aprendizaje no podría dejar de ser implacablemente engañoso. El arte vive de las mentiras (o de las máscaras según Nietzsche). Esto lo saben todos los que han padecido ataques de celos. El filósofo y el científico profesional también son celosos, pero sus respectivos métodos de conocimiento se basan en la preexistencia de ciertos protocolos que excluyen la

¹ Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, 2º edición aumentada, Barcelona, Anagrama, 1970.

² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 13.

pérdida de respeto por la búsqueda sana de la verdad. Antes de toda relación de poder (disputa por un proyecto, una cátedra, un puesto, etc.), esta clase de saber se fundamenta en una voluntad de pensar. Lacan, respecto de la angustia inconfesada que moviliza el saber científico, sostuvo que “en otros términos, la ciencia está animada por algún misterioso deseo, pero ella, al igual que el inconsciente, también sabe qué quiere decir ese deseo”³. El arte no le teme a la angustia que implica el desconocimiento de un mundo en constante mutación; los signos del arte (como los signos amorosos) nos fuerzan a pensar. En este sentido, el arte necesita de la violencia, del vértigo de lo azaroso o inesperado; el arte opone lo necesario de la violencia a lo arbitrario del método filosófico y científico.

Ahora bien, ¿qué nos enseñaría la experiencia estética? Solamente el placer derivado de una experiencia de la pérdida (“tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura”, escribió Bolaño). El aprendizaje del arte se asemeja a la visión paranoica del celoso enamorado; su deseo está destinado al fracaso o a la gratificación otorgada por una excesiva sensibilidad hacia los gestos y ademanes ajenos. En todo caso, el aprendizaje de los signos celosos empuja la cadena de estos hacia adelante, del mismo modo que un automóvil manejado a toda velocidad. En este sentido, el aprendizaje del arte comporta el peligro de un accidente inminente. La experiencia de una vivencia dolorosa puede ser el caldo de cultivo para la activación de la memoria (el testimonio de personas que han recordado toda su vida en un segundo de tiempo luego de un accidente lo confirma).

Proust no escribe, por ejemplo, para recobrar la memoria; la búsqueda del tiempo perdido es, en este caso, la captura presente del tiempo que se pierde. Es necesario perder el tiempo para estar abierto a la brutalidad de lo contingente, al azar de la existencia. El aprendizaje estético se orienta hacia el futuro, hacia lo que viene después. Respecto del pasado, desafiando lo que sabemos y recordamos de forma consciente, su activación en el presente sólo puede ser productiva (de hechos y experiencias que creíamos sepultadas) merced a un evento traumático. La experiencia radical de la violencia nos obliga a recordar y pensar. En el arte la memoria debe ser estimulada por un evento inesperado y cruento.

³ Germán García, *La angustia según Lacan*. Buenos Aires, Revista de Cultura Ñ, Clarín, N° 132 p.18

Esta experiencia necesaria de la violencia no conduce a ningún resultado objetivo (¿qué importa el resultado en la experiencia estética?). Nada más lejano del arte que la obligación (o el mal gusto según Nietzsche) de tener que mostrar los cinco dedos. Deleuze, al respecto, escribió que “un trabajo emprendido por el esfuerzo de la voluntad no es nada; en literatura, no puede conducirnos más que a estas verdades de la inteligencia a las que le falta la señal de la necesidad, y de las que siempre se tiene la impresión de que ‘habrían podido ser otras’, o podrían ser dichas de otra forma”⁴. La obligación de ser coherentes con su inteligencia, ha llevado a muchos intelectuales a reprimir su gusto por determinados seres u objetos rudimentarios, precarios y salvajes; ha hecho que muchos intelectuales (y un número considerable de artistas) no se permitan la satisfacción de experimentar en carne propia aquello que consideran perturbador o indigno de su autoformada estatura: “Ahora bien, un ser mediocre o estúpido, desde que lo amamos, es más rico en signos que el espíritu más profundo, más inteligente. Cuando más limitada es una mujer, más compensa con sus signos, que a veces la traicionan y denuncian una mentira, su incapacidad para formular juicios inteligibles o poseer un pensamiento coherente (...) existe una embriaguez que produce las materias y las naturalezas rudimentarias porque son ricas en signos. Con la mujer mediocre amada regresamos a los orígenes de la humanidad, es decir, a los momentos en que los signos dominaban sobre el contenido explícito, y los jeroglíficos sobre las letras: esta mujer no nos ‘comunica’ nada, pero no cesa de producir signos que es preciso descifrar”⁵.

(Esta percepción de la realidad en su embriagadora precariedad, se relaciona con la implacable presencia del signo. En este punto, la experiencia de Barthes en Japón le otorga a esta presunción ciertos visos de verosimilitud. Para el escritor francés, el hecho que desconociese la lengua madre de dicho país se trastocaba en una experiencia positiva en términos visuales. Sin el auxilio del sentido --es decir, sin un centro inmóvil-- el despliegue incesante de los códigos visuales convertía al espacio de percepción en un verdadero Imperio de los signos).

⁴ Gilles, Deleuze, *op. cit.*, p. 31.

⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 32.

Mirada Turbia

Los signos del arte son los de la embriaguez. Reproducen el *pathos* de cierto arte moderno y postmoderno. Pero sobre todo el activado por determinado pensamiento sospechoso de las presuntas bondades ofrecidas por el saber racional y científico (Goya, Stirner, Nietzsche, Van Gogh, Bataille, Artaud, Bacon y Rustin). El signo principal de esta producción es el de la violencia, concebida esta última desde las figuras de la fuerza, la energía, la voluntad de poder; cierta estética moderna es la manifestación de la guerra; sin una mínima pasión por la lucha y el combate no habrían existido ni el arte moderno ni las vanguardias históricas. “Otra cosa es la guerra --escribió Nietzsche. Por naturaleza soy belicoso. Atacar forma parte de mis instintos. Poder ser enemigo, ser enemigo-- esto presupone tal vez una naturaleza fuerte, en cualquier caso es lo que ocurre en toda naturaleza fuerte. Esta necesita resistencias y, por tanto *busca la resistencia* (...) todo crecimiento se delata en la búsqueda de un adversario --o de un problema-- más potente, pues un filósofo que sea belicoso reta a duelo también a los problemas”⁶.

El rendimiento de un problema tiene que ver con la posibilidad de su crecimiento, aunque sea a costa de la destrucción de los cimientos materiales y simbólicos acuñados por la civilización y la cultura. “La virilidad de las obras está en el ataque”, sostuvo Benjamin⁷. El riesgo inmanente a la destrucción de lo admitido o respetado es compensado por el placer que implica la conquista de un problema superior (inconfundible con la gratificación de la trascendencia, el progreso material o el sueño utópico).

En cierto modo, esta estética de la violencia ha sido históricamente más diversificada que homogénea; oscila entre la exaltación épica y determinadas formas de rechazo, prototípicas tanto de determinado pensamiento negativo (por ejemplo la desarrollada en el expresionismo y el dadaísmo) como moral (determinadas posiciones de Goya, Picasso y luego Vostell respecto del fenómeno de la guerra).

⁶ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Madrid, Editorial Alianza, 1971 p. 31.

⁷ Walter Benjamin, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1988, p. 45.

Pero más allá de sus diversas formas de representación, la estética de la violencia es necesario concebirla como algo relacionado con el vértigo experimentable en la misma realidad. Para el pensamiento artaudiano la vida y realidad son crueles; el arte sólo cumple una función compensatoria o sublimatoria. En comparación a la crueldad y violencia de la vida, el arte sólo estaría en condiciones de servir de representación o ilusión; el arte, en contradicción a los rituales arcaicos, ha reemplazado los actores por los espectadores, las acciones por las escenas, el cuerpo por la representación, el fondo horroroso del mundo por la seguridad de los límites. Sin embargo, la estabilidad de estos últimos (con toda su variada estela de formas y figuras), sería sólo el reflejo de una serie de compensaciones fundadas en un equilibrio frágil, inestable, en permanente peligro de ser arrasados por las fuerzas que, de manera subterránea, le otorgan su ilusoria estabilidad. La garantía de este equilibrio ha sido depositada en la distancia otorgada por el ojo. La historia en occidente ha sido la tiranía distante de una concepción óptico/moral de la vida (tal cual lo decretó Nietzsche). En este punto, resulta oportuno insistir acerca de las innegables semejanzas entre los pensadores, los científicos y los sacerdotes. Esto significa que la mirada ha sido --y sigue siendo-- condicionada por el velo de la moral y el saber científico racional.

Todo el arte moderno surge de la necesidad de transgredir los fundamentos que sostienen las diversas mediaciones entre el ojo y la realidad. Una forma de conseguir este propósito consiste en enturbiar dicha mediación (Goya, Soutine, Bacon), exacerbar una suspensión de los juicios adquiridos (Courbet, Cézanne, Duchamp, Warhol) o simplemente invertir el campo de la mirada (“¿Cómo podríamos acceder a un paisaje que no es el que vemos, sino al contrario aquel en el que somos vistos?”).

“Ver es haber visto”

Pero volvamos al análisis de Deleuze sobre Proust. El filósofo francés concluye respecto del signo que este posee “dos mitades: *designa* un objeto y *significa* algo distinto”⁸. El descifrador de los signos del arte debe moverse entre la objetividad y la abstracción; entre el científico y el

⁸ Gilles Deleuze, op. cit. p, 37.

filósofo. Los signos del arte no pueden nunca ser explícitos, así como tampoco trascendentales; estos son como los signos del amor (o más enfáticamente: del deseo): “Un amor mediocre vale más que una gran amistad, ya que el amor es rico en signos y se alimenta de interpretación silenciosa. Una obra de arte vale más que una obra filosófica, pues lo que está involucrado en el signo es más profundo que todos los significados explícitos. Lo que nos violenta es más rico que todos los frutos de nuestra buena voluntad o de nuestro trabajo; y más importante que el pensamiento es ‘lo que da a pensar’”⁹.

La resonancia kantiana contenida en el último párrafo, define la violencia de los signos embrollados del arte. Define también la posibilidad de una constante transgresión de todas las certezas que organizan el discurso del arte; los ejemplos modernos contenidos en las obras de Courbet, Manet y Nietzsche enseñan acerca de la posibilidad de una concepción provisoria y dinámica del arte. La crisis del arte es, en estos casos, la crisis de ciertas nociones heredadas. Se trata de una tarea para nada sencilla: “no hay nada más difícil que modificar un hábito”, sostuvo Duchamp. El ojo no siempre mira lo que mira; la mayoría de las veces observa lo que hemos aprendido en el transcurso de una educación formalizada. La mirada es producto de la experiencia (“ver es haber visto”, escribió Pessoa). Pervertir los fundamentos de esta educación, implica la violencia de una concepción desviada de las imágenes y las cosas que comparecen en nuestro campo visual. El signo artístico puede inyectar de turbulencia el campo formalizado del ojo. Los análisis de Lyotard sobre La Tour, Mantegna y Caravaggio testimonian una óptica alternativa a la historia oficial¹⁰.

El signo artístico ha inyectado de violencia el campo de la visualidad; se trata simplemente de mirar siempre de forma oblicua, obtusa o desplazando, como un espejo, la posición estable de las cosas. El campo visual del arte moderno (extensible incluso a ciertos ejemplos del arte abstracto de procedencia calvinista) ha sido infectado por una cantidad ingente de fuerzas. El ojo clásico ha sido desplazado por el ojo embriagado (en la actualidad, deslizado por cierta óptica turbia o cosmética proyectada por la cultura de masas).

⁹ Gilles Deleuze, op. cit. p. 37.

¹⁰ Ver Jean-Francois Lyotard, *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.

Sin embargo, una concepción embriagada de la visualidad no ha sido algo que haya identificado exclusivamente el giro moderno tanto a nivel teórico como estético; el fondo horroroso del mundo ha sido siempre patrimonio de las fuerzas dionisiacas, incluso esto es válido para aquellas formas sustentadas en la apariencia equilibrada y bella latente en las figuraciones más cristalinas del arte clásico (ejemplo de esto lo encontramos en *El nacimiento de Venus* de Botticelli, que como se sabe narra la aparición de la belleza clásica producto de la violenta castración de Urano¹¹).

Este fondo del mundo está también en la superficie (“hacer visible lo que es invisible sólo por encontrarse demasiado en la superficie de las cosas”, escribió Foucault). Las fuerzas son invisibles por exceso de intensidad; son invisibles por una pérdida de distancia de las facultades y órganos encargados de la recepción de los estímulos externos. El ojo -como el pensamiento- puede expandirse a otros órganos. "Al hombre dionisiaco -enfatisa Nietzsche- le resulta imposible no comprender una sugestión cualquiera, él no pasa por alto ningún signo de afecto, posee el más alto grado del instinto de comprensión y de adivinación, de igual modo que posee el más alto grado del arte de la comunicación. Se introduce en toda piel, en todo afecto: se transforma permanentemente"¹².

Esta excitación de los afectos (del ojo y su mezcla con el oído y la nariz), debiera, idealmente, ser activada merced a una experiencia violenta o azarosa (el efecto de los accidentes más traumáticos y violentos constituye -como se dijo más atrás- el terreno más fértil para la incubación de una memoria productiva).

La estética de la violencia no significa un culto sádico y cruel surgido de la contemplación de la sangre derramada o de la desgracia ajena (así como la experiencia dionisiaca no debe ser remitida a la demencia orgiástica de un "bebedero de brujas"). Roland Barthes sostuvo que los gestos más transgresores y corrosivos no provenían necesariamente de los ademanes violentos o sádicos, sino de la engañosa amabilidad el gesto diplomático. Para Nietzsche la crueldad del mundo no tenía que ver con el gesto agresivo propio del resentimiento criminal; tampoco con

¹¹ Ver Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ed. Ariel, 1992.

¹² Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 192.

la soberbia del conductor de rebaño; la crueldad es algo más sutil (algo compartido también por el teatro artaudiano). Remite a una constante puesta en crisis de lo aprendido, consabido o devenido en principio de acción ética o moral. El arte traiciona solamente al que se entrega a las gratificaciones de un discurso radicalmente engañoso: "La obra de arte nace de los signos tanto como ella los hace nacer; el creador es como el celoso, divino interprete que vigila los signos en los que la verdad *se traiciona*"¹³.

¹³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 18 l.

La educación del ojo

En *Remeciendo al Papa. Textos sobre artes visuales*
Ediciones Universidad ARCIS Santiago 200 págs. 92-98

Voy a señalar enseguida las tres tareas en razón de las cuales se tiene necesidad de educadores. Se ha de aprender a ver, se ha de aprender a pensar, se ha de aprender a hablar y escribir.

F. Nietzsche *El crepúsculo de los ídolos*

Mostrar su presencia

El lenguaje visual —como todo lenguaje— es un fenómeno cultural. Su aprendizaje depende, en gran medida, de una serie de condicionamientos de carácter social, histórico y cultural. No existen, en este punto, y tal como lo ha enfatizado el pensamiento contemporáneo, los llamados lenguajes naturales. "La naturaleza del hombre es su cultura", sostuvo Roland Barthes. El lenguaje visual no es un don innato; no es algo reservado a ciertos videntes o iniciados. Este se aprende, se conquista (y esto más allá de la posibilidad de acceso social y cultural de su potencial usuario). Por encima de la pertenencia a una clase social determinada, el ojo es susceptible de ser adiestrado y educado; en este sentido, la denominada adquisición de una sensibilidad o cultura visual supone la conciencia de una necesaria disciplina y rigor, al igual que la exigencia impuesta por una técnica, una ciencia o cualquier clase de saber.

Concebir la educación del ojo como una especie de saber susceptible de ser perfeccionado, le confiere a esta clase de aprendizaje el espesor y la necesidad propia de una particular forma de pensamiento; le otorga la categoría de un *pensamiento visual*.

Ahora bien ¿qué se entiende por esta clase de pensamiento? En este punto, resulta indispensable distinguir entre la educación estética tal cual es enseñada y reproducida en las diversas instituciones de arte y la acaecida a nivel general, es decir, la desarrollada por los técnicos o profesionales de la información visual (arquitectos, diseñadores, urbanistas, escenógrafos,

decoradores y publicistas) y la forma en que esta es experimentada por cualquier persona premunida de una visión natural.

Se trata de una distinción decisiva, por cuanto el común de la gente tiende a reservar dicha sensibilidad a los artistas y sus productos. Frente a esto, hay que insistir en lo siguiente: el derecho a una educación visual es un asunto que excede los límites acotados del arte. La educación del ojo no sólo entraña un asunto de tipo estético (con el consiguiente peligro que supone su reducción a lo meramente expresivo, sentimental o decorativo); implica también una dimensión ética, incluso moral¹. Una educación visual del individuo resulta insuficiente si no es extensiva al resto de la sociedad (al margen de lo que querían en otra época Horacio y luego Leonardo, para quienes lo bello era cosa de pocos hombres, asemejándose a ciertos príncipes orientales que llevan su rostro cubierto, pues pierden prestigio al mostrar su presencia). En este sentido, la adquisición de una sensibilidad artística sugiere una expansión de índole utópica; supone una desviación de un cierto natural solipsismo presente en el ejercicio del placer individual, en dirección a una necesaria retroalimentación con otras gratificaciones, provenientes de un concepto de cultura más amplio, prolífico, intenso, más consolidado a nivel social (reconocible desde la producción específica del arte hasta alcanzar la arquitectura, el urbanismo o el discurso del diseño y la moda).

Pero este deseo de pertenencia a una comunidad cultural más amplia y prolífica, no puede ser algo enteramente patrocinado por las instituciones gubernamentales; la garantía de una comunidad educada en materias culturales no es algo que dependa de las leyes o decretos. En todo caso, serían las instituciones de enseñanza (básica, media y universitaria) las que tendrían a cargo dicha responsabilidad. Sin embargo, las instituciones de enseñanza en Chile no han demostrado mucho interés ni por la educación visual ni por el arte (lo que se requiere, en todo caso, son educadores que estén educados ellos mismos).

Pero más allá de esta insuficiencia, lo anterior demanda la siguiente interrogante: ¿puede el arte ser enseñado? Más aún, ¿es realmente necesaria la educación del ojo? En contextos como el

¹ Ver Friedrich Schiller, *Sobre la educación estética del hombre*. Tecnos, Madrid, 1990.

nuestro, sometidos a una endémica precariedad institucional, la adquisición de una cultura o sensibilidad visual pareciera ser un problema secundario en relación con otros asuntos más importantes a nivel social o económico. Tanto la clase política como la empresarial han sido en Chile indiferentes a una construcción cultural desarrollada de forma paralela a su formación profesional.

Esto no siempre ha sido así; al menos en aquellos contextos más desarrollados a nivel económico y cultural. ¿No fue el Renacimiento, en cierto modo, un producto del comercio? ¿No era el arte, por ejemplo, para los mecenas (la mayoría mercaderes) y los príncipes un signo de distinción y prestigio? La presencia de Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, sumada al seductor despliegue de sus obras, representaba para la élite italiana del periodo un asunto de primera magnitud (tanto como las cuestiones derivadas de la economía, la religión o la guerra). En la época moderna, esto ha sido reafirmado en la llamada cultura de masas; los banqueros, empresarios, coleccionistas, o cualquier persona interesada en el arte (sea como compensación estética o simple inversión) sabe que la posesión de obras contribuye a una imagen más respetable de sí mismo; en cierto modo, el interés y la posesión del arte constituyen no sólo una inversión económica, sino también simbólica y cultural.

Que se conquista

En Chile, la necesidad de complementar una educación artística con el poder político o económico se ha visto frustrada desde su fundación republicana. Nuestra élite económica, política y social ha sido ineducada en materias culturales; se trata de un retraso o subdesarrollo cultural que se ha reflejado en una pobre educación visual. Basta, para hacer coherente esta afirmación, con reparar en el diseño urbanístico y arquitectónico de las ciudades chilenas o el modo en que nos movemos y vestimos, por no hablar del estado de abandono de nuestros museos. En Chile no existe tradición artística en el sentido institucional del término. Después de todo, el arte —para la mayoría de la población— sería entendido más como una vocación que como una profesión. En este punto, el arte no sería necesario, a no ser como lujo, expresión individual, entretención o como reproducción de una concepción académica, canónica del mismo.

Sin embargo, más de alguien podría defender esta concepción tradicional o académica del arte. Se trata, en este caso, de una opción estética paradójica, en particular si se considera la carencia de tradición artística en el país (a diferencia de determinados países de la región, con una sólida tradición precolombina, incluso colonial). En términos de construcción social, el arte es, a nivel histórico, impermeable a los periodos y etapas que lo componen (Adolfo Couve decía que entrar a un museo implicaba la percepción de una sola obra, de un solo problema; Poussin era lo mismo que Cézanne, como Rembrandt lo era de Bacon y Durero de Beuys).

Pero volvamos a la enseñanza de arte; el arte que puede ser enseñado constituye solamente una etapa previa, un punto de partida —aunque necesario— de la construcción visual; el resto es una conquista individual. Esto significa que el arte, en cierta forma, enseña a ser libre; enseña a conquistar una mirada propia. Más allá de los convencionalismos inherentes a su historia (imprescindibles como aprendizaje previo), se encuentra el filtro irreplicable de la mirada, de la construcción visual individual. Si no fuese así ¿cómo se explica el hecho que valoremos un estilo o un artista que antes fue despreciado, olvidado o descuidado, como el Greco, Van Gogh y Malevich? Esta conquista de la mirada supone una visión amplia y *desprejuiciada* de la historia del arte; supone, sobre todo, la suspensión y aplazamiento permanente del juicio propio (o más bien, la serie de prejuicios y preconceptos adquiridos). La mirada, en este sentido, debiera garantizar una constante oscilación entre lo aprendido y lo por aprender, entre el pasado y el presente, entre el arte clásico y el moderno, entre el arte y la experiencia cotidiana, entre el ojo y el cuerpo, en fin, entre la mirada y la realidad. La lógica embrollada de la mirada debiera ser la del parpadeo, a medio camino entre la máxima ceguera y la máxima visibilidad. Mirar es aplazar lo aprendido o, como quería Nietzsche, "habituarse el ojo a la calma, la paciencia, a dejar-que-las-cosas-se-nos-acerquen"; aprender a ver entraña un desdoblamiento del egoísmo de quien mira.

Una mirada en constante mutación favorecería una concepción viva y dinámica de la historia del arte. En Chile, y a pesar de la ausencia de tradición antes señalada, existen todavía muchos prejuicios en relación al arte moderno. El común de la gente manifiesta no entender el arte contemporáneo; ¿significa esto que entienden el clásico? ¿Se puede entender el arte clásico sin entender el moderno?, ¿se puede entender el moderno sin el clásico? En el contexto histórico

europeo, sin Poussin no hubiera existido Cézanne, y sin la inédita mirada de Picasso de este último, no hubiera existido *Las señoritas d'Avignon* y, con ella, la renovación de la pintura europea. Lo mismo vale para Duchamp y su transgresora producción de *ready mades*. ¿Qué enseñan estos? Algo muy simple: la construcción de una mirada implica una suspensión de todos los juicios y nociones que se interponen entre el ojo y las cosas. La mirada histórica y social nunca es desnuda, límpida, transparente; está condicionada, mediada y contaminada por una serie de nociones, juicios y prejuicios. Por lo común, miramos lo que sabemos, queremos o creemos saber sobre algo; somos, en este aspecto, demasiado respetuosos de nuestros juicios adquiridos, demasiado soberbios respecto del lenguaje de los otros. Nos cuesta establecer un diálogo que no sea el realizado de manera egoísta o autorreferente. El arte es comunicación intersubjetiva; necesita—como insistió Cézanne— de una cierta clausura del yo; sin esta renuncia, a lo más estaríamos en condiciones de reproducir lo que ya sabemos (es decir, la forma cosificada del estereotipo).

Un ojo educado presupone ir a contrapelo de las formas consabidas, de los lugares comunes. Un ojo educado proyecta su mirada de manera conscientemente oblicua; refuta el consenso moral, contradice el imperio de la lógica². Aunque resulte contradictorio, el proceso de educación del ojo no debiera ser materia de enseñanza institucional; la educación del ojo no debiera ser asunto de educación formal. La conquista de la visualidad significa aprender a desaprender: "como algo que se tiene y no se tiene, que se quiere, que se conquista (para terminar con otra cita de Nietzsche).

² Ver Friedrich Nietzsche, *El destino de las escuelas de arte en Alemania*, Tusquets, Barcelona, 1980.

Un dichoso Matta en la Matta

El traje del Emperador. Arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas.
Ediciones Metales Pesados Santiago 2010 págs. 17 - 35

Los padres son un mal necesario.

James Joyce.

I. El Pago De Chile

Un año después de venir a Chile a celebrar el triunfo de Salvador Allende en 1970, Roberto Matta Echaurren participó en el emblemático programa televisivo *A esta hora se improvisa*, que emitió Canal 13 entre los años 1969 y 1973 y conducía Jaime Celedón. La prensa fue sarcástica con la presencia del reconocido pintor surrealista. Por ejemplo, Mico, seudónimo de un columnista de *La Tercera*, calificó a Matta como «un buen pintor, pero un pésimo expositor de ideas» (16 de noviembre de 1971). En el referido programa, el periodista y dramaturgo Sergio Vodanovic le lanzó la siguiente patochada: «¿Es cierto que te fuiste a París a desclasarte? Según veo, sigues teniendo cara de aristócrata». El mismo día, Rodrigo González Allendes, columnista de *La Tribuna*, manifestó: «Creemos que se puede ser abstracto, pero no ser tan abstraído como para no darse cuenta de que no debe llegarse a un programa televisivo, estimado de muy alta cultura, completamente privado de las grandes facultades que constituyen la educación, la limpieza y el decoro». Y más adelante añadió: «Hay personajes a los que mejor es no mostrarlos. Por lo menos, si vienen con camisas a rayas, corbata suelta, despeinados, con dudosa expresión de inteligencia en el total de su rostro y con una ramplonería abismante».

Sin embargo, la falta de delicadeza de la prensa local ya había dado luces antes del triunfo de la Unidad Popular, en particular frente a nuestro reconocido artista surrealista. Para muestra un botón: cuatro años antes, en 1967, Matta había venido de visita a Chile, según algunos comentarios, como una suerte de «vocero político» del proceso cubano. La directora del Museo Nacional de Bellas Artes en los años de la dictadura, Nena Ossa, lo reseña capciosamente en la revista *PEC*: «Con todo, la verdad de la milanese es que Matta no vino a Chile como pintor. Vino como político. "Vengo a gritar ¡Viva Cuba...!", dijo alegremente recién aterrizado. Y en la tarde del 26, día en que los fidelistas nacionales celebraban con fervor el aniversario del ataque al Cuartel Moncada, sorprendido y a pedido del presidium que dirigía el acto con que en el Salón de Honor de la Universidad de Chile se homenajeaba a Cuba, nuestro Matta,

asegurando que no sabía hablar, supo perfectamente decir que el pueblo cubano es una cosa alegre y bella y que "nosotros debemos aprender a hacer la revolución"» (núm. 13, 1967).

Luego de detallar con furia la entusiasta y fervorosa adhesión de Matta a la causa vietnamita y a la China «popular», nuestra periodista termina con una aclaración «de clase»: «Lo que no quita que en privado, Matta añore mucho de la vida comodona chilena, que declare que se debería construir un túnel que pase directo por debajo del cerro Santa Lucía en dirección a los dulces chilenos de las Rengifo, que confiese que sus amigos con mayúscula son Arturo Prat, Sergio Larraín y Mario Valdivieso, y que sus cuadros se vendan por el mundo en dólares y no en rublos o pesos. Mal que mal, es un Matta Echaurren. Tanto es así, que una joven e intelectual señora que el año pasado lo conoció en su ambiente europeo alegó durante largo rato que no podía creerlo cuando se le dijo que Matta estaba en Chile de estrella comunista: "Si allá vive con gran refinamiento, en un ambiente muy burgués"».

Retomando el efecto periodístico proyectado por Matta durante la Unidad Popular, es preciso señalar que la prensa progresista de la época se sintió fascinada con el abajismo y desclasamiento populista del excéntrico pintor nacional («cuico flaite» o «abajista», diríamos hoy). Algo que por lo demás no era inusual en aquella época (ni tampoco en la nuestra), cuando abundaban artistas provenientes de la oligarquía (lo mismo ocurría con algunos políticos). Para muchos resultaba necesario realizar un mea culpa de clase, para luego desde allí poder construir determinadas condiciones que facilitasen toda una serie de compensaciones biográficas y sociales.

En una reciente reseña publicada en el semanario *The Clinic* (30 de diciembre de 2010), dedicada a un libro de conversaciones desarrolladas entre Carlos Altamirano y Gabriel Salazar, el historiador Alfredo Jocelyn-Holt escribió lo siguiente respecto de las afinidades políticas del otrora secretario general del Partido Socialista: «Dice Altamirano que él no sabe por qué se volvió rebelde, salvo que desde mocoso quedó espantado por cómo trataban a los inquilinos en el fundo paterno (un cliché); esto último (la mención a su padre) es la clave, al igual que los comentarios de su propio hijo contra él en esta vuelta. Líos de este tipo, me temo, se heredan, cuando lo verdaderamente moderno habría sido hacerse una buena terapia psicoanalítica y nos

habríamos ahorrado -él, sus hijos y el país- varias confusiones larvado-adolescentes. Él mismo reconoce que es más Hamlet que Lenin».

Es cierto, muchas de las motivaciones ideológicas (y también artístico-culturales) suelen provenir de experiencias infantiles traumáticas (la reciente actitud del hijo de Altamirano hacia su padre guarda semejanza con la de Gordon, hijo de Matta, frente al reconocido pintor surrealista)¹.

A veces, las rivalidades y odiosidades en el seno de la familia suelen terminar en la frustración o en decisiones extremas. Un ejemplo lo encontramos en la prematura muerte del hijo del escritor *beat* William Burroughs. Frisando los treinta años, Billy Burroughs murió de intoxicación alcohólica luego de publicar tres novelas de mediocre y dudoso estilo. Demasiado «poca cosa» frente a las ínfulas existenciales y lexicales del padre (con quien solo compartía un gusto compulsivo por una serie de drogas y ungüentos psicotrópicos).

Pero retomemos la guerrilla periodística durante los belicosos años de la Unidad Popular. En esa época, el tono recusó de toda diplomacia; se abandonaron las buenas maneras, las buenas formas, los protocolos. Había necesidad de ser beligerante, intolerante y destructivo. Esto era así tanto en la derecha como en la izquierda (incluso en el centro encarnado por la Democracia Cristiana).

La iracunda recepción de Matta por parte de la prensa conservadora tenía su reflejo especular en la prensa progresista. Así comenzaba una columna anónima publicada en el diario *El Siglo* del 23 de noviembre de 1971: «Cuando toda la prensa de derecha está inventando historias policiales acerca de las brigadas de propaganda de las Juventudes Comunistas -Ramona Parra- en la comuna de La Granja, Roberto Matta, junto a estos "malvados rojos", convierte el "Primer gol del pueblo chileno" -nombre de su gran mural que se pinta en la piscina de la Municipalidad de La Granja-. Un gol que llena un gran muro de colores y humor».

¹ En varias entrevistas el videasta Juan Carlos Altamirano, hijo del polémico político, ha mantenido una distancia crítica respecto de la forma en que su padre justificaba su pasado político y cuestionaba duramente a líderes históricos de la talla del expresidente demócratacristiano Eduardo Frei Montalva.

Como ocurre hasta hoy, la prensa conservadora se solaza en radicalizar las relaciones entre izquierda cultural y delincuencia política. Los artistas, muchas veces, han sido asociados a las malas compañías o derechamente al lumpen y la marginalidad social². En el caso específico de Matta, su extremo inconformismo resultaba en exceso indigerible e indigesto para el provinciano estómago de la crítica conservadora del período. Ahora bien, ¿qué se podía esperar de un surrealista con afanes revolucionarios? Desde otro punto de vista, ¿qué se sabía del surrealismo en Chile? (volveremos luego sobre ese asunto). En rigor, la experiencia de Matta en el país se podría leer bajo un surrealismo cimentado en las prácticas de lo absurdo. Para una parte de la crítica local, dicho absurdo se refrendaba en una contradicción entre su clase de origen y el arte chileno identificado con el pensamiento progresista revolucionario.

Esta suspicacia exhibida en los álgidos momentos de la Unidad Popular (donde el problema de la clase resultaba mucho más candente que en la actualidad) ha sido reflatada casi treinta años después. Citemos al respecto un ejemplo proveniente de la pluma crítica de Justo Pastor Mellado. En el catálogo publicado por el Museo Nacional de Bellas Artes con motivo de la exposición retrospectiva a fines de 2009 de Gordon Matta-Clark, nuestro incombustible crítico de marras escribió lo siguiente: «En el contexto del debate crítico de 1971, su actitud es la de un "oligarca-antioligarca" que se construye a la medida de la recuperación de la figura de un *bon sauvage* de nuestro tipo» (*Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio*).

Pero Mellado solo considera en su crítica un período de Matta ulterior a sus inicios como pintor surrealista; únicamente cita un momento en donde nuestro artista ya había sido abducido por una cierta ideología comprometida con «el hombre nuevo» en sus versiones telúricas y latinoamericanistas. Algo, por lo demás, muy del gusto progresista de determinados artistas e intelectuales de la oligarquía de aquellos años. Todo esto a años luz de las primeras tentativas vanguardistas enfocadas a vincular el arte con la política (por ejemplo, los diversos movimientos que formaron la vanguardia rusa tras la Revolución de Octubre). En plena Guerra

² Históricamente, las relaciones entre arte y marginalidad social resultan tanto o más atractivas que las tramadas por las relaciones entre arte y exitismo social. Autores como Anthony Haden-Guest (*Al natural. La verdadera historia del mundo del arte*) y antes Jean Gimpel (*Contra el arte y los artistas*) constituyen dos miradas interesantes respecto a dicho problema.

Fría, hace mucho que Moscú -para los intelectuales progresistas del continente- había cedido su lugar a Cuba.

¿Y cómo se manifestaba esto en el país? De la siguiente forma: revolución caribeña combinada con revolución con empanada y vino tinto, algo homólogo a las comilonas organizadas en Nueva York por Matta-Clark, regadas de manjares chilenos. Esto a pesar del apoyo del bloque soviético a la isla y a las lisonjas expresadas por Matta a Fidel Castro. Lisonjas expuestas cuatro años antes del arribo del farragoso orador caribeño a nuestro país (quien venía por unos días y se quedó más del tiempo necesario, tal vez atribulado por la lentitud y tibieza de la Unidad Popular para llevar a cabo los cambios radicales y necesarios en el camino al socialismo).

II. Ojo Salvaje

Pero antes de volver a la contingencia de aquellos años repasemos la participación de Matta en sus primeros momentos al interior del movimiento surrealista. En particular, su obra de fines de los años treinta y comienzos de los cuarenta, en instantes en que se produce la expulsión de Dalí y el movimiento opta ideológicamente por Trotski como alternativa al totalitarismo estalinista.

En una entrevista de Eduardo Carrasco, Matta dice: «Nosotros habíamos firmado una cantidad de papeles y vivimos todo eso con una especie de inocencia. Nosotros éramos lo que en esa época se llama trotskistas». Como un «retorno a lo reprimido», el surrealismo trotskista tenía en verdad poco que ofrecer en términos políticos (Matta se dio cuenta luego de esto y derivó a una postura más radical en los sesenta, cuando abiertamente manifestó su apoyo a Castro, al proceso maoísta en China y a la Unidad Popular chilena).

Pero también el surrealismo trotskista se desarrolló en momentos en que se anunciaba e iniciaba la Segunda Guerra Mundial, con la consecuente estampida de la mayoría de los surrealistas a la nueva tierra prometida, encarnada por Nueva York.

En este punto hay que recordar que el surrealismo pictórico no fue recibido con beneplácito por la crítica modernista estadounidense, en particular la liderada por Clement Greenberg. En las antípodas de la abstracción formal, su figurativismo fue interpretado como una resistencia a la evolución del pensamiento racionalista; en términos pictóricos, se lo consideró atrapado y enquistado en una clase de estética previa a la reforma iniciada por Manet (el Kant de la pintura ilustrada, según Greenberg). Es decir, retroactivo en términos de la evolución de la razón; regresivo e infantil a nivel simbólico e imaginal (de un tipo de figuración ingenuamente mimética, salpicada de monstruos infames). Pero Breton en este punto fue muy claro: al surrealismo no le interesaban los problemas formales del arte, solo sus contenidos. «Libre de cualquier preocupación formal, moral o estética», reza el manifiesto surrealista escrito por Breton; y en términos más pretenciosos, la liberación del espíritu gracias a una conjunción reveladora y relampagueante entre el inconsciente y la realidad, el sueño y la política, el deseo y la economía (a la larga, una ingenua conjunción entre el psicoanálisis y el marxismo).

Sin embargo, la crítica de autores como Greenberg no deja de ser contradictoria, ya que nunca se percataron de la profunda liberación pictórica promovida en la última fase del surrealismo por artistas como Masson, Ernst, Miró y sobre todo Matta, en cuanto establecieron un tránsito entre una figuración de carácter naturalista a otra de índole más psicofisiológica, más pulsional, más deseante. Este tránsito se encuentra refrendado en el paso de una concepción teatral de la psique (el inconsciente como un teatro de representaciones, susceptible de ser detallado a partir de la imagen) a su postrera renovación (la que concibe el inconsciente como una fábrica, un escenario activado por diversas fuerzas, infestado de choques y fricciones entre energías y trazas). Como se sabe, este trayecto va a ser decisivo en la obra de los pintores norteamericanos ligados a la Escuela de Nueva York, en particular en la de Jackson Pollock. ¿No se ha insistido en pensar al *dripping* y la conquista de la superficie como una de las últimas expresiones del surrealismo? ¿No se ha propuesto nominar la obra de Pollock y Kline como un surrealismo abstracto?

La repulsa del modernismo purista por la estética surrealista se ejemplifica a cabalidad en esta cita de Arthur Danto (en su libro *Después del fin del arte*): «En el relato modernista el arte, más allá de sus límites o no, es parte del alcance de la historia, o es una regresión a alguna

forma anterior del arte. Kant se refirió a su propia época, la Ilustración, diciendo que "la Humanidad llegó a su mayoría de edad". Greenberg, tal vez, pensó el arte en esos términos, encontró en el surrealismo algún tipo de regresión estética, una readopción de valores pertenecientes a la "infancia" del arte, llenos de monstruos y amenazas terribles».

Algo parecido a lo expresado también por el fallecido historiador del arte italiano Giulio Carlo Argan respecto de la pintura de Matta en su período neoyorquino (1940-1948). A propósito de lienzos como *El vértigo de Eros*, Argan escribió lo siguiente en uno de los libros más lúcidos en la historia de la disciplina, *El arte moderno*: «Los signos se convierten en pequeños seres monstruosos que escenifican sobre la tela una grotesca pantomima de ciencia ficción cuyo sentido más profundo es la crítica, llevada hasta la parodia, de la sustancial irracionalidad de la tecnología moderna mediante la cual la sociedad expresa, bajo la máscara de la racionalidad científica, los confusos y negativos impulsos de su propio inconsciente».

De este modo, en el surrealismo se podrían reconocer -más allá del reduccionismo puritano realizado por el formalismo encarnado en la crítica anglosajona- dos líneas (distantes y complementarias a la vez): una oscura (corrupta y aviesa) y otra silenciosa (suprema y sobrerreal); una ligada a lo excrementicio, lo escatológico, y otra al resplandor sublime de lo maravilloso. En síntesis, las dos caras del surrealismo: el oro y su transformación alquímica en excremento.

¿Y dónde se ubicaba el surrealismo al momento de la llegada de Matta a Chile? Menospreciado por los relatos del modernismo, Hal Foster ha estructurado en *Belleza compulsiva* su ambivalente devenir histórico en los siguientes términos: «De hecho, se perdió doblemente para esas versiones de la historia del arte: fue suprimido en las historias del abstraccionismo basadas en el cubismo (donde si tiene alguna presencia, esta suele consistir en un intervalo morboso previo al expresionismo abstracto) y también fue desplazado en los relatos neovanguardistas centrados en el dadaísmo y en el constructivismo (en los que su presencia, si tiene alguna, suele consistir en una versión decadente de las tentativas vanguardistas de integrar arte y vida)».

En su período neoyorquino, Matta todavía arrastraba una especie de pulsión de inequívoca sustancia dadaísta; en sus versiones oscuras, regresivas en términos biográficos. Pero todavía no era el niño, el púber enamorado de la fantasía telúrica que caracterizó su obra luego de ser desvinculado del surrealismo (de hecho, estando en Chile realizó un *dripping* con tierra local). Todavía no había experimentado su máxima regresión biográfica; aún no había dotado a la madre tierra de sus atributos vaginales y fálicos (a pesar de todo, su pachamamismo no tenía nada de candoroso, como sí lo era el de muchos de los ilustradores americanistas del período). En su primera producción pictórica, en cambio, la ironía del maquinismo se relacionaba con una concepción sexualizada del mismo. Perversa hasta la disolución de la vida (amenazante como la cinematografía de ciencia ficción de corte futurista y apocalíptica de Fritz Lang, Terry Gilliam, Ridley Scott o Peter Weir, y también de películas tales como *Planeta rojo* o *Dark City*). Como se sabe, la acidez con que el dadaísmo reflexionó sobre la Revolución Industrial y el racionalismo científico tuvo un fuerte componente erótico y sexual, tanático y autodestructivo (cuyo mejor ejemplo lo constituye el *Desnudo bajando una escalera, núm. 2*, de Duchamp, en 1912).

Verdadero productor de personajes extravagantes, excéntricos y esnobistas, movimientos como el surrealista tuvieron un efecto seductor y fulgurante en determinados sectores cortesanos de París y Nueva York. Repasemos los comienzos menos corteses y educados del movimiento inventado por Breton: escándalo, voluntad transgresora, vida disipada, desprecio por los valores burgueses. Recordemos que su conformación estuvo antecedida por el antimovimiento más agresivo y sarcástico de la modernidad estética: el dadaísmo. Plagado de *enfants terribles* (cuyos ídolos se remontaban a Heliogábalo, Gilles de Rais, el marqués de Sade, Baudelaire, Rimbaud, el conde de Lautréamont, Alfred Jarry, etc.), los primeros años del surrealismo se vieron nutridos del uso y abuso de las drogas, el alcohol, la magia negra, la alquimia, el tarot, la hipnosis, la autohipnosis, los gestos transgresores, parricidas, nihilistas y anarquistas. Pero también de honrosos suicidas, como René Crevel (quien escribió «la muerte es el más azul de los caminos»), y también poetas, como Antonin Artaud, siempre indispuesto frente a las proyecciones paranoicas de la razón científica y de los poderes ejercidos sobre el cuerpo individual y colectivo (luego de abandonar una fiesta en su honor un poco antes de morir,

Artaud le dijo a alguien que se oponía a su huida: «Dile que son cadáveres y que jamás resucitarán de entre los muertos»).

En este marco, ¿cómo podría haber sido comprendido Matta en el Chile todavía rural, en muchos aspectos, de principios de los setenta del siglo pasado? ¿Cómo podría haber sido comprendido sin apelar a un prejuicio de clase, consistente en rechazar su corbata mal anudada, su pelo despeinado, sus camisas a rayas, sus modales descomedidos, su lenguaje absurdo, su boca coprolálica, su tonito señorial y cuico, su rapidez delirante a nivel mental, sus pasiones políticas, su admiración al pueblo, su defensa del proceso cubano, su apoyo exultante al compañero Salvador Allende?

Pero el tema no es tan sencillo; no se trata simplemente de un asunto que se explique a partir de las preferencias ideológicas de Matta. Tiene que ver con una ignorancia atávica manifestada por nuestra clase política y económica respecto de ciertas expresiones culturales (en particular, las artes visuales). Es posible que dicha ignorancia sea también extensible a nivel histórico. ¿No han sido algunos de los grandes reformadores del pensamiento mundial lectores prejuiciosos y espectadores dudosos a la hora de revisar sus gustos estéticos? Pensemos solamente en personalidades del calibre de Marx, Freud y Lenin y sus conservadores gustos en términos culturales o estéticos (entendemos aquí como gusto conservador algo completamente arbitrario, insoluble en términos teóricos).

¿Y Trotski? ¿El supuesto defensor del arte moderno? Consignemos lo que Breton dijo del político ruso en una entrevista de André Parinaud luego de conocerlo en su exilio de México: «Fuera cual fuera nuestra diferencia hacia él, y a pesar del cuidado que poníamos en contrariarle lo menos posible, no podíamos evitar oponerle en común una complejión "artista" que le era totalmente extraña. No deja de ser una singularidad más en el destino de ese hombre el que despertara una profunda simpatía en los artistas, a pesar de que no tenía más que una ligera comprensión personal del problema artístico. Trotski sufría de forma visible cuando uno de nosotros se entretenía acariciando una vasija de barro precolombina; recuerdo perfectamente la mirada de reprobación que dirigió a Rivera cuando este sostuvo (lo que sin embargo no tenía nada de extravagante) que el diseño no había hecho más que periclitarse a partir de la época de

las cavernas, y también cómo explotó una noche cuando dijimos ante él que una vez instaurada la sociedad sin clases, no dejarían de surgir nuevas causas de conflictos sangrientos; o sea, causas distintas a las económicas».

III. El Hijo Pródigo

Retomemos la historia. Roberto Matta llega a Chile a fines de 1970 a celebrar el triunfo de Salvador Allende. Un año después regresa a pintar un mural con la Brigada Ramona Parra en La Granja. También ejecuta otros encargos para diversas instituciones públicas, como por ejemplo el mural en la ex Universidad Técnica del Estado, la misma institución universitaria que en 1975 publicó las conferencias dadas por Milton Friedman -el gurú de los Chicago Boys- en el edificio Diego Portales de Santiago. Absurdos y paradojas de la vida. ¿Debido a qué? Algo que ha quedado mitigado por la historia: al hecho de que el mentado edificio sirvió de sede de gobierno en los primeros años de la dictadura, mientras el Palacio de la Moneda era reconstruido.

(Cuando Roberto Matra Echaurren recibió el Premio Nacional de Arte en 1990, el periodista Hernán Millas, en un reportaje del diario *La Época* [7 de septiembre], rescató unas palabras del artista publicadas previamente por el diario *Liberation*. Matta manifestó que el Chile previo a la dictadura era un país «democrático, paternalista, patriota, infantil, justo, inventado por Andrés Bello, así como hoy es el Chile ametrallante de los Chicago Boys. El mío era un Chile sentido por todos, donde el roto chileno era un héroe de ingenio y de alegría en su miseria; hoy es ignorado, despreciado, encarcelado o desaparecido»).

Simultáneamente, Matta expuso en 1971 en el Museo Nacional de Bellas Artes (donde el director, Nemesio Antúnez, un año antes había anunciado la construcción de la Sala Matta con estos emotivos y comprometidos términos: «Será un acto de justicia revolucionaria»).

Un tiempo después -a fines de 1971- arriba a Chile su hijo Gordon, invitado por el mismo Antúnez, a realizar una intervención en una de las salas subterráneas del museo (otros dicen que vino en busca de su padre). Lo cierto es que el encuentro no se produjo. Al menos física y

afectivamente. Lo concreto es que casi treinta años después, padre e hijo se encontraron, luego de la muerte de ambos, en la exposición *Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio*, montada en la mismísima Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes entre fines de 2009 y comienzos de 2010. Más que una exposición, nos encontramos ante un verdadero mausoleo familiar.

Matta-Clark en la Sala Matta. Los tiempos han cambiado; los gustos también. Pero la desinformación sigue siendo la misma. Los desclasados ya no molestan ni ofenden (incluso divierten, como el beato chucheta encarnado por Kike Morandé en su programa nocturno *Morandé con Compañía*, dirigido a la llamada «clase emergente y aspiracional»). Insistamos: la desinformación sigue siendo la misma, combinada con el peor de los prejuicios. El presente repite el pasado.

Recordemos al respecto el comentario ordinariamente culinario de Mico consignado más atrás y publicado en *La Tercera* en 1971, donde se reseñaba la participación de Matta Echaurren en el programa televisivo *A esta hora se improvisa*: «De lo que ocurrió después, mejor no hay que hablar. Fue una auténtica ensalada rusa con puré picante y guatitas a la española. Matta se declaró pensador y no pintor, pero aclaró: "¡Pinto lo que pienso!"».

Respecto del carácter culinario de la obra de Matta, Mico fue certero en su socarrona descalificación estomacal. Unas décadas antes, la obra de Pollock había sido denostada por parecerse a un plato de fideos o de tallarines (otra paradoja de la historia: el gran cuestionador de los aspectos culinarios de la pintura, Marcel Duchamp, pasó toda su vida ingiriendo tallarines y fideos). No es necesario volver a mencionar las comparaciones que Roland Barthes hizo entre pintura y cocina (léase su magnífico ensayo «Requichot y su cuerpo», compilado en el libro *Lo obvio y lo obtuso*).

No vale la pena insistir en que los grandes artistas (sobre todo los pintores) han sido consumados cocineros (considérenselas recetas de cocina del genial Leonardo da Vinci, publicadas en un libro salpicado de soluciones gastronómicas, operaciones de cocina y dibujos imprescindibles para la historia del arte culinario).

En este sentido, Matta no era la excepción. Nunca dejó de lado los placeres culinarios de estas tierras (otrora llena de rotos alegres e ingeniosos y de potajes sabrosos y henchidos de olor a tierra y sabor vernáculo). Mico tenía razón. Y Matta, con la tozudez vasca que lo caracterizó, se lo refregó varios años después de la siguiente forma: «Y si yo pinto no pinto al óleo, pinto al ajo. Así es como se hace la ensalada: con óleo y con ajo».

Estos prejuicios provincianos funcionan en Chile de manera permanente, excepto para los niños; en ellos, el «sentido común» (algo no reñido con una positiva inocencia) opera de la misma forma que sus fantasías y pesadillas nocturnas, más cercanas estas últimas a las figuraciones de índole realista del padre, Matta Echaurren (es decir, las menos surrealistas). Parte del surrealismo -en particular, en sus últimas fases- ha explotado hasta la saciedad un tipo de infantilismo impenitente e inmune a los presuntos avances de la razón científica. Se trata de un infantilismo regresivo cuya belleza no podría dejar de ser compulsiva (que se actualizaría irónicamente en obras como las de Mike Kelley, Roben Gober, Jeff Koons, Paul McCarthy y los hermanos Chapman).

Miró es un ejemplo de este infantilismo. Comparado con las «provocaciones ópticas» visibles en las obras de Ernst y Dalí, el artista catalán resultó ser un modelo de inocencia, de una mirada feliz de la vida (repetido luego en Chile, de manera doblemente ingenua, por Samy Benmayor). Un niño retardado, detenido en un momento infantil de la evolución física del hombre. «Bastante distinto -escribió Mario de Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX-* es Miró, surrealista desde el año del *primer manifiesto*. Miró es un primitivo del surrealismo. Breton dice de él que su personalidad se detuvo en el estadio infantil».

Superadas las turbulencias regresivas del inconsciente luego de la deflación del surrealismo en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la figuración que Matta importa a Chile proyectaba una imaginería infantilizada de lo telúrico. Figuración que se podía encontrar encarnada en su personalidad extravagante y lúdica (recordemos que en la exposición *Chile vive* de 1987 en Madrid, su evolución pictórica se asoció a la producción de los artistas locales de la Generación del 80, como Bororo y Benmayor; de hecho, frente a un cuadro de Bororo, se cuenta que Matta afirmó, entre candoroso e irónico: «No me acuerdo cuándo pinté ese cuadro»).

¿Y Matta-Clark, uno de los más inquietos y juguetones de los artistas de la llamada neovanguardia? ¿El que destaza sin piedad los cimientos y elevaciones arquitectónicas del terruño paterno? ¿El que se fotografía de espaldas, desnudo, exhibiendo las nalgas de forma tan candorosa como adánica? ¿El que invitaba a sus amigos a degustar comida chilena en su restaurante de Nueva York? ¿Un artista al que -como su padre- seguramente le perturbaba el mote del «afuerino»?

¿Y qué podría haber dicho Matta Echaurren de Matta-Clark? Tal vez lo siguiente: que en rigor tenía poco de niño bueno y mucho de avezado destructor, de infante malo, compulsivo, como también lo había sido su coetáneo y amigo Roben Smithson. Artistas antifamiliares, deseosos de saborear lo agujereado, lo excavado, lo horadado. Destructivos y autodestructivos por antonomasia. Inflados de un erotismo material; henchidos en utilizar la praxis artística para redimirse ideológicamente en las bondades ofrecidas por una estética ligada al sudor y la carne. Pero en afinidad al padre habría que señalar que dichas acciones destructivas o sustractivas no se encontraban alejadas de ciertos tonos surrealistas, de una «melancólica poética del oprobio», según Thomas Crow (*El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*). El crítico norteamericano escribió lo siguiente acerca de las relaciones entre el padre y el hijo (refiriéndose a trabajos de Matta-Clark como *Day's End*, de 1975, en un muelle abandonado de Nueva York): «En estas obras había claros tonos surrealistas, que sugerían un vínculo sentimental, no injustificado, por lo demás, con su padre fallecido» (nótese el error o in-consciente funerario anticipado de Crow: papá Matta moriría dos décadas después, en 2002).

Se han bautizado las deconstrucciones arquitectónicas de Matta-Clark como ana-arquitecturas (arquitecturas anárquicas). Arquitecturas rebeldes, destructivas e inhabitables. Es decir, frustrantes para cualquier púber que quiera recibir el aliento caluroso del seno materno o paterno. Contraviene la urgente y necesaria asistencia en momentos en que el niño sufre de dolores y mutaciones dentales en los primeros años de vida.

¿Ana-arquitectura? También se podría ampliar esta reductiva definición. Otorgarle un matiz odontológico [sic].

Efectivamente, el trabajo de Matta-Clark -y también el de Smithson, Oppenheim y después el de (Tadashi) Kawamata- puede asemejarse a una cirugía dental, donde se escarba y se retira la mugre. A nivel paterno, la limpieza destructiva de la casa sugiere el desvelamiento del fantasma, la exorcización de los traumas de infancia, la ventilación de la podredumbre. Hay que volver a ser niño para matar la infancia del padre. Exponer obscenamente las caries; exponer el vacío horroroso dejado por los dientes «huachos».

Artistas violentos por excelencia: el recurso a la ana-arquitectura remite a una estética de lo contaminante, incestuoso, cancerígeno. Todo lo contrario del padre, Matta Echaurren, y su obsesivo deseo de multiplicar la vida en sus más variadas expresiones micro y microfísicas. Un cosmos rebosante de vida. Para los ojos de un niño, un niño atento a los «destetes» y destrucciones del padre («Madurez en el hombre significa reencontrar la seriedad que se tenía de niño al jugar», escribió Nietzsche). Todo lo contrario del hijo, paradójicamente más Dadá que el período dadaísta del padre. Pero de un tipo de dadaísmo sesentero y setentero devenido en neodadaísmo, y por tanto distante de las turbulencias sociales y políticas que afectaron a las vanguardias de comienzos del siglo XX. En síntesis: un tipo de dadaísmo más lúdico que transgresor, más formalista que contenidista, más mercantil que refractario. Un dichoso Matta en la Matta.

Una anécdota resulta aquí pertinente. Recuerdo haber visitado la muestra retrospectiva de Matta-Clark presentada en el Bellas Artes, junto a mi pareja y su hijo Matías, de cinco años. Ahí podían observarse sus trabajos más célebres: videos, imágenes cinematográficas y fotografías que representaban destrucciones inmobiliarias, comilonas en Nueva York, un choque de un camión con un cúmulo de basura, dibujos, documentos y cartas, entre otras cosas. Frente a todo esto, Matías no manifestó signos de entusiasmo particularmente visibles; al parecer, no entendió mucho; quedó, en verdad, algo perplejo y anonadado. Titubeo que se incrementó cuando intenté explicarle la obra.

A la salida de la exposición, Matías comenzó a sentir una cierta sensación de consternación frente a una persona que se solazaba en destruir casas, edificios, piezas, maquinarias y lugares. ¿Cómo era esto posible? ¡Destruir algo que sirve para ser usado, habitado, compartido! ¡Algo

que sirve para jugar el eterno juego pragmático de los niños! Desatendiendo irresponsablemente su inquietud y su consternación, intenté engañarlo de manera desafortunada: le anticipé que había invitado al artista a cenar esa misma noche. Su madre me siguió el juego. Frente a la posibilidad de la invitación, Matías exclamó con inconsolable aflicción: «Mamá, dile a Machu -como me apodaba el niño- que no deje entrar al departamento o a mi pieza a ese señor que los va a destruir».

Astrónomos sin estrellas

En *Astrónomos sin estrellas. Textos acerca del arte contemporáneo en el Cono Sur*
Ediciones Metales Pesados 2018, pág. 80 -85

I

En los años 80 Manuel Torres realizó una serie de pinturas donde destacaba una de las figuras clásicas del comic: Popeye, un forzudo e insaciable comedor de espinaca. Recuerdo vagamente de infancia haber leído y visto una revista y una serie televisiva relativa al personaje en cuestión. Ahí se narraban sus aventuras y desventuras con su archienemigo Brutus y su amada Olivia (y también su clon nonato, de nombre Cocoliso). Para mí no pasaba de ser una de las muchas ilustraciones que existían por aquellos años; no estaba dentro de mis favoritas; prefería mil veces las historietas deportivas como Los Barrabases, y en sintonía con una necesidad morbosa optaba por los indicios de realidad a los dibujos animados: las historias televisivas de espionajes, los conflictos bélicos, los duelos de vaqueros o los viajes al fondo del océano o a las galaxias. Había que sentir los balazos, los combos, la música incidental, los ósculos falsos, las féminas pechugonas de labios carnosos y pintarrajados a sus posibles representaciones dibujadas y pintadas viñeta a viñeta, cartón a cartón. Necesitaba objetos carnales y no dibujos ficticios. Todo esto en una época precedente a las obscenas y pornográficas imágenes propaladas por los medios actuales.

II

El realismo –pensado en aquellos tiempos– no podía ser fidedigno sin la veracidad otorgada por la fotografía y el cine. Antes de eso estaban la pintura y la escultura. Obviamente había que hacer una jerarquización, un diagrama, una taxonomía: establecer con precisión un antes y un después (el comic y las historietas quedaban inhabilitadas). Primero había que establecer una distinción entre las imágenes de la historia del arte con mayúscula y luego su recambio por las imágenes procedentes de las técnicas industriales. Leonardo, Rafael, Miguel Ángel, Velázquez, Courbet, Manet, Rodin, Cézanne y Picasso, entre otros, y luego los hermanos Lumière, Chaplin, Man Ray, Robert Capa, Godard, Fellini, Scorsese, Cronenberg, hasta hoy. Pero había algo que quedaba afuera de esta reductiva clasificación: los productos de la cultura de masas, en sus

versiones más banales, comerciales, hedonistas o como quieran llamarlos los magisteriales académicos universitarios.

III

Los puentes entre la alta cultura y la cultura de masas y popular fue algo que recién pude avizorar cuando entré a estudiar artes en la universidad. Sin embargo, tendencias como el Pop no eran algo del gusto y conocimiento del cuerpo académico y de parte del alumnado. Había en ese momento toda una repulsa frente a la cultura yankie. Incluso ahora se asocia al capitalismo y toda su soberana inmoralidad en exceso colorista y brillante. Se trata de algo insoportable para nuestra sensibilidad mortecina, tallada a fuego en el manchismo ocre, en los tonos desteñidos y su extensa gama de moralina visual que se satisface en fluidos espermáticos (de vela o cera derretida o piñén humano), todo esto glorificado en un orgullo existencialista de carácter tercermundista. Mientras más grisáceo sea el mundo, más nos alejamos del infame mercado que gobierna la escena artística internacional.

IV

Recuerdo haber participado como teórico invitado en una muestra de 1985 titulada Propuesta Pública. Una exposición realizada en la desaparecida Galería Bucci –en Huérfanos, llegando al cerro Santa Lucía– donde participaron Carlos Bogñi, Mario Soro, Elías Freifeld, Ariel Rodríguez (Rayo Terrición) y Manuel Torres. Este último mostró los traseros agresivos de una manada de perros pintados sobre papel. El montaje, en el pasillo, se asemeja a una imagería rupestre tipo Altamira o Lascaux. Antes había visto de Torres sus comentados popeyes. Con poca información no dejaba de hacerme algunas preguntas. No podía comprender la confluencia entre el marinero de brazo derecho forzado, tatuado como criminal, fumando pipa, adquiriendo fuerza gracias a un tarro de espinacas, emergiendo desde las alturas y los bajos fondos de una bandera del desvitalizado Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), para luego tirar las manos y su apestoso humo sobre una desvaída venus veneciana.

V

Recuerdo en relación a esta mezcla insolvente el siguiente suceso. El centro de alumnos de artes de 1987 organizó un viaje a Argentina para una exposición junto a unos vecinos del Atlántico.

En el país, la situación política era tensa: habían asesinatos, torturas, represión sobre los medios visuales y escritos, y la economía venía recién recuperándose de la recesión internacional de comienzo de los 80. Dentro de las obras que fueron de viaje, se encontraban algunas de Manuel Torres: los históricos popeyes emergiendo de la bandera del MIR (algo que a la izquierda más afiebrada le parecía un sacrilegio). La historia no es clara. Lo cierto es que los popeyes no llegaron de vuelta. Más de alguno de los viajeros locales ha señalado que fueron tirados en el camino de retorno. Ya en aquella época se esgrimía un epíteto de moda hoy. Chile está en la actualidad lleno de palabras terminadas en “istas” (fascistas, animalistas, ecologistas, feministas, pacifistas, machistas, entre otras). Lo más probable es que los popeyes de Torres hayan sido efectivamente botados. La razón: ¡por fascistas!

VI

Luego de ese impase Torres fue abandonando las referencias al Pop y al expresionismo transvanguardista de moda en la llamada “vuelta a la pintura”. Las citas a Andy Warhol, Ronnie Cutrone, Roy Lichtenstein, Sandro Chia, Francesco Clemente, los coterráneos Juan Domingo Dávila y el Gonzalo Díaz de inicios de la década de los 80 del siglo pasado, fueron cediendo terreno ante un tema que había sido restaurado por las políticas culturales de la dictadura: el paisaje chileno y las pinturas de batallas. Pero no se trataba en el caso de Torres de homenajear el paisaje centrino (que va del Valle del Aconcagua al Maule), sino de retratar la zona del norte del país, particularmente el espeso y denso territorio donde antaño se ubicaban las salitreras. Se trata de un asunto demasiado serio para la pintura: requiere de un viaje in-situ, de una recolección de vestigios y reliquias, todo esto orientado –como quien regresa de tierra santa– a ilustrar un espejismo histórico no pintado por el paisajismo local. Demasiada responsabilidad: la pintura no puede estar en condiciones de traducir o ilustrar algo que el teatro, el cine, la narrativa, la música o el periodismo cultural pueden realizar dada la plenitud de su proyección técnica, social y simbólica.

VII

Siempre he pensado que la fuerza pictórica de Torres reside en su desparpajo formal y material, en su humor culposo, en su instinto cromático y gestual, en su compulsión productiva, en el maltrato y descuido de sus soportes de expresión. Más que su pintura (cuando quiere ser

académica) lo atractivo proviene, como los viejos popeyes, del ámbito de la gráfica, de la cultura popular, de las editoriales de bolsillo, de los quioscos urbanos, de las tiendas de revistas y libros usados, de las publicaciones de segunda mano que se leen en el baño, en fin, de todos esos rastros, saldos y desechos de información que la academia de hoy no se encuentra en condiciones de enseñar.

VIII

Termino con una confesión de parte. Torres me pidió que escribiese este texto considerando sus actuales comics. Ya lo dije antes: el ímpetu artístico de Torres reside en los brochazos, las desprolijidades, el desorden formal e iconográfico, la relación hermética y humorística entre texto e imagen. También en el maltrato urbano de sus soportes escogidos. La desprolijidad formal e iconográfica abre una puerta segura al humor. El humor no puede tener anteojeras; no se activa con un buen par de lentes orientados a enfocar con claridad la belleza formal y el decoro moralino. El humor no es un asunto de claridad visual o ceguera absoluta. Es cierto, sin embargo, que no deja de haber humor en la absoluta ceguera. La vida y obra de Borges lo comprueba. Terminemos con un sarcástico juicio del escritor argentino acerca de los teóricos y estetas que confían ciegamente en los conceptos, aquellos que prescinden soberbiamente del dato visual: “Cuando leo ciertas obras de estética me parece estar leyendo pensamientos de astrónomos que jamás hubieran visto las estrellas”.

CONVERSACIONES DE TERRAZA

Astrónomos sin estrellas. Textos acerca del arte contemporáneo en el Cono Sur
Ediciones Metales Pesados 2018 pág. 227 – 245

EL CAMPO CULTURAL BAJO DICTADURA

Entrevista de Diego Maureira a Guillermo Machuca

Antes de sentarnos Guillermo Machuca me confiesa que necesita del auxilio de uno o dos vodkas tónica para soltar la lengua intelectual. Para darle al texto, como él sostiene, «una necesaria picardía». No le interesa la figura del intelectual profundo y refinado, menos la del académico magisterial. Lo que atrae a Machuca es una mezcla nietzscheana entre jovialidad y acidez. De ahí que evite los espacios aislados, silenciosos o solemnes. Lo ideal es que haya harta gente, ruido urbano y macheteros por doquier. En ese espíritu hemos decidido reunimos –para conversar de manera fluida– en algunos restaurantes con terrazas al aire libre, principalmente en las calles Providencia, Bilbao, Alameda o los barrios Lastarria y Bellas Artes. A continuación consignamos uno de nuestros diálogos a la intemperie.

Diego Maureira: Y del tiempo de la Escena de Avanzada... ¿Qué podrías decir? ¿Queda algo por decir? Hoy en día es un referente ineludible, completamente cristalizado en el panorama histórico contemporáneo.

Guillermo Machuca: El campo de la cultura en los años 70 y 80 no se reduce a los límites acotados por la llamada Escena de Avanzada. Este problema es más complejo. Todo depende de los privilegios y jerarquías ideológicas que uno suscriba. En mi caso, tengo una mirada distinta a la que tenían seguramente aquellos artistas e intelectuales de la generación anterior, aquellos que vivieron los primeros años de la dictadura.

DM: ¿Dices que habría una diferencia entre los 70 y los 80?

GM: La cuestión es muy simple. Durante los primeros años de la dictadura la parálisis cultural coincidió con el terrorismo de Estado ejercido en su máxima brutalidad. Yo ingresé a la

Universidad de Chile en el año 1983. No conocía a artistas como Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn o la gente del CADA. Tenía, sí, ciertas referencias por el campo literario. Había leído a Nicanor Parra, Enrique Lihn, incluso había visto un programa de televisión donde aparecía Rodrigo Lira antes de suicidarse. Después tuve acceso a las obras de Juan Luís Martínez, Raúl Zurita, Diamela Eltit, y también a los textos de Nelly Richard, Ronald Kay y Justo Pastor Mellado. Hay que señalar que durante la primera mitad de los 80 del siglo pasado, el campo cultural se expandió y complejizó de manera paralela a la configuración teórica realizada por Nelly Richard de la Escena de Avanzada. Ahí está *Márgenes e Instituciones* de 1986 (y su reedición hecha por Metales Pesados el 2006 y el 2014).

DM: ¿Cuáles eran aquellas escenas paralelas a la Avanzada que tú conociste? Nosotros hemos mostrado el video de *Arte y Política* en la Universidad de Chile durante estos últimos años. Este recoge la producción cultural durante la dictadura...

GM: Nelly Richard en esto ha sido bien clara. Su libro y este video –presentado en ARCIS el año 2004– constituyen solo un recorte del campo de la cultura de aquellos años. No pretenden ser una mirada hegemónica o totalizante. Me acuerdo haberle dicho que faltaban otras miradas para matizar la suya. Le indiqué, de hecho, que me parecía un video en exceso dramático, enfocado a resaltar la crítica cultural y cotejar dicha crítica con las figuras y emblemas impuestos por la dictadura. Todo esto a propósito del estribillo musical de fondo escogido por Richard y el fallecido Guillermo Cifuentes: «Y va a caer, y va a caer, y va a caer...». Todo esto escoltado por una muchedumbre protestataria, rostros severos, ojos desorbitados, en trance de adquirir los rigores extremos de una dictadura ejercida sobre los cuerpos. Pero había otros cuerpos en escena. Estaban mis compañeros de universidad, por ejemplo. Algunos vinculados a la izquierda dura y otros más onderos. Incluso había gente derechista en el sentido republicano del término. Había también escenas vinculadas a la música popular o alternativa, al vino navegado, al poncho y a las letras quejumbrosas escuchadas en los lugares donde se propagaba el “canto nuevo”. Había gente con frondosas barbas guerrilleras, con un fraseo verbal tipo Quelentaro, y una cantidad emergente de *punkis* y *new waves*.

DM: ¿Y cuál fue la respuesta de Nelly Richard a tu reproche? Con esa variopinta escena que describes, lo de Richard queda un poco escueto y programático.

GM: Que me fuera a la... (risas). No; me dijo que yo hiciera mi propio recorte del periodo.

DM: Había, grosso modo, dos flancos culturales en esa época. Uno vinculado al mundo de la protesta, y otro más alternativo, más *under*, más rockero. A la luz de los años, ¿qué te parece esta distinción?

GM: Su verosimilitud depende de los contextos y lugares. Un caso sería la universidad. Hay que recordar que la mayoría de los integrantes de la Avanzada no hacían clases en las universidades tradicionales. Por supuesto, había excepciones, como el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile. Una excepción fue la ARCIS a comienzos de los 80. Mis profesores en la Chile eran gente que no tenía un peso político específico: apenas eran conocidos más allá de las Encinas. Recuerdo mi primer día de clases, cuando escuché una conversación entre dos compañeras del barrio alto. Una le dijo a la otra: «Qué vamos a hacer, galla, esta Escuela está llena de rotos». A nivel social, racial y de la identificación con alguna moda del momento, la Escuela de la Chile se me aparecía entonces como un lugar ideal. Había gente del campesinado, gente de la clase obrera, de la clase media, extranjeros y gente de los estratos altos de la sociedad. Muchas cuicas abajistas que se metían con los rotos (risas). También había algunos sujetos con chalecos cuicos, los famosos Polo, y otros disfrazados a la moda *punki* o *new wave*. Por un lado estaban los “lanas” o los “barbones de peña”, y por otro, los neutrales y vestidos a la usanza de su clase. Estos convivían, a la vez, con aquellos que querían ser artistas, como los que se habían pasado del *look* guerrillero al rockero: cortes punk, pelos teñidos de colores, aros, tatuajes, y también asiduos espectadores (muchos iban a las marchas políticas) de lanzamientos de libros, exposiciones de arte, todo esto complementado con kilométricas jornadas de cine arte en el Chileno Francés o el Instituto Goethe. Tenía, a su vez, algunos amigos en la ARCIS y en la (Universidad) Católica. Los primeros eran más conceptuales, y los segundos –los del taller de Eduardo Vilches– habían hechos profundos desplazamientos en el grabado. A estos últimos los asociaba a sofisticados grupos musicales como Los Electrodomésticos. Era la parte festiva del momento.

DM: Pero, explícame, ¿en dónde estaba lo festivo? Pensando en un momento tan duro, políticamente hablando.

GM: Conocí a Nelly Richard –si la memoria no me falla– en una fiesta en la casa de Rodrigo Cabezas y Bruna Truffa, en la zona poniente sur del centro. Y luego conocí a Juan Domingo Dávila en un cumpleaños de la escritora Diamela Eltit, donde había algunos de mis amigos vinculados al discurso de la moda y la música progresiva. Un ejemplo de lo festivo, podría ser una obra de Alfredo Jaar, titulada *¿Es usted feliz?*, del año 1980. Obviamente, había sectores del conceptualismo que no podían concebir una pregunta acerca de la felicidad en un periodo marcado por el exilio, la represión y la tortura. Dejando de lado la mencionada obra de Jaar, la euforia tenía su espacio, atravesaba a su manera la escena cultural en general.

DM: O sea, no era extraño encontrarse con gente de la escena conceptual más dura con gente que venía del mundo de la música y la moda, tú mismo has parafraseado a Nietzsche diciendo que el fondo de la tragedia es la risa...

GM: No era para nada extraño. Aunque a veces había situaciones densas y tensas. Había gente con la cara larga y atenta a pararle el carro a aquellos que se tomaban las cosas en broma. Te decían: «no es para la risa». Sin embargo, el humor ha sido algo que emerge de manera luminosa en periodos de crisis. Esto permite pensar que la escena del momento era más variopinta de lo que se piensa en la actualidad. Es lo que le reprochaba a Nelly Richard en relación a su video de *Arte y Política*: junto a la muchedumbre protestataria, había ritmos de letras anglosajonas, mucho alcohol, drogas duras y fiestas llamadas de “toque a toque”, producto de los episódicos estados de sitio de los 80...

DM: Entiendo el matiz que propones. Eran manifestaciones alternativas a la estética oficial...

GM: La duda es si existía una cultura oficial. Es cierto que a comienzos de la dictadura se restauraron géneros oficiales como la pintura de paisajes y las gestas épicas, y que la mayoría de los premios nacionales, de literatura por ejemplo, eran dados a escritores de derecha olvidables (Enrique Campos Menéndez, sería un caso). Estaban Los Huasos Quincheros y

Patricia Maldonado, por nombrar personajes de la farándula. Y también algunos artistas que declararon su admiración por el Capitán General. Uno de ellos era el escultor Matías Vial. Incluso no fueron invitados a la muestra nacional *Chile Vive*, realizada en Madrid el año 1987. Se me olvidaban los críticos de arte como José María Palacios o Víctor Carvacho. Y no olvidemos a la directora del Bellas Artes, Nena Ossa. Llamarle cultura oficial a la representada por este piño humano no es creíble desde el punto de vista lógico. Es como darle categoría de oficial a algún anti sistémico que quiera representar la cultura alternativa.

DM: Volvamos al tema de los bloques.

GM: Chile es un país dualista, bipolar. Necesita de contradicciones. Me hago la siguiente pregunta: ¿dónde se podrían agrupar aquellos intelectuales, artistas o escritores que han ido encarnando el discurso de la diferencia y de género en sus variadas expresiones? ¿Es lo mismo Alfredo Castro y Ramón Griffero que Pancho Casas y Pedro Lemebel? Piensa el asunto hoy día: cada vez más descubrimos grupos y subgrupos, algunos peleados entre sí. Algo parecido a los productos y mercancías: cada vez hay más zapatos, marcas de zapatillas, camisas, peinados, maquillajes y personas que dicen encarnar partidos políticos con tres adherentes (hay uno llamado MAS, y otros tantos que van a aparecer bajo la nueva ley electoral chilena).

DM: Y si ampliamos el concepto de lo cultural, ¿qué otros hechos tú incorporarías para leer los últimos años de la dictadura?

G.M: Me parece que lo estético es más amplio que lo artístico. Lo estético sobrepasa el campo limitado del arte. Mi afición por el deporte tiene que ver con los partidos que escuchaba en la radio de niño, con las reglas del juego (privilegiando el fútbol, el tenis y el boxeo), y con la convicción de que en esos ámbitos ocurren cosas sintomáticas de un periodo cualquiera. Un libro al que siempre vuelvo es *Mitologías* de Roland Barthes. En este maravilloso libro, Barthes habla de la lucha libre, de las papas fritas, del plástico, los peinados romanos, y el cerebro de Einstein, entre otras cosas. En Chile se podría hablar de cosas parecidas. La empanada, el vino tinto, la belleza de la mujer chilena y de cosas masivas como los fallidos intentos –en dictadura– de Martín Vargas por ser campeón del mundo en las categorías de super mosca y mosca, del

equipo de Copa Davis –los tenistas Patricio Cornejo, Jaime Fillol y Hans Gildemeister– apoyando a Pinochet, la despedida del Chino Caszely, y la performance representativa de algunos compatriotas realizada por el Cóndor Rojas en el Maracanã. Juntemos el corte en la ceja del heroico Cóndor con el iceberg que presentó Chile en Sevilla el año 1992. Del cóndor carroñero y traicionero hemos pasado a una imagen de Chile anglosajona. Después de todo hay que portarse bien (se invierte en un país gélido y no en uno lleno de carroñeros).

DM: Para mí y la gente de mi generación siempre resulta un poco difícil concebir los años de dictadura. Es decir, lo entendemos, sabemos lo importante y conocemos las profundas secuelas que dejó, pero aun así, para muchos de nosotros –los que nacimos en democracia, suele ser una realidad lejana. No todo era tan malo, ¿o sí? Me gustaría que me contaras, Guillermo, un poco más de ti. ¿Cómo viviste esa época?

GM: Como la de un joven de provincia, proveniente de una familia de izquierda y que siendo de izquierda se interesaba por autores controvertidos como Nietzsche. Esta contradicción derivó en un gusto adolescente por autores como Rimbaud, Artaud, Bataille, Lautréamont, los surrealistas, películas como las de Buñuel, Kubrick, Scorsese y a comienzos de la dictadura, gracias a amigos mayores que yo, los textos de Foucault, Deleuze o Susan Sontag. También leía harta teoría anti psiquiátrica: Laing, Cooper... era lo que se podría llamar un adolescente anarco y rebelde. Sentía una empatía emocional por la poesía Beat, por la música rock, en un arco que iba desde Jimi Hendrix hasta King Crimson y Frank Zappa. En la Chile me hice amigo de los pintores reventados y con el tiempo de gente como Bruna Truffa, Rodrigo Cabezas, Arturo Duclos, Natalia Babarovic, Carlos Bogni, Manuel Torres y Roberto Merino. Del anarquista adolescente me pasé al teórico de lo que hoy podría llamarse un intelectual “transversal”. Mi apariencia indumentaria –mirando fotos de época– tenía algo de hipster (algunos amigos bromistas me dicen que yo soy uno de sus fundadores), como el que uno podría encontrar hoy en la comuna de Providencia, en los barrios Lastarria o Bellas Artes.

DM: Y cuál sería tu lectura de todo aquel arte post Avanzada, de este heterogéneo panorama social y cultural que describes... ¿Habría alguna consistencia en la obra de esas nuevas generaciones?

GM: Nelly Richard me dijo lo siguiente en una exposición de artistas curada por mí: reconozco a Dávila, Leppe y Dittborn, aunque vaciados de contenidos políticos y sociales. Las razones de este vaciamiento, si son ciertas, dependen del cambio de contexto. Adjunto al respecto algunas causas: que Chile haya dejado de ser interesante para el público exterior luego de la derrota de Pinochet en el plebiscito de 1988. Había pasado la época de la victimización. Pero el caso reciente de los “quemados” abre una interrogante en relación a dicha posible clausura. Al hecho tal vez que las imágenes se han vuelto cada vez más poderosas, refinadas y hegemónicas. No es fácil, desde las artes visuales, competir con los registros analógicos y virtuales existentes hoy en día al momento de producirse un terremoto, un tsunami o una protesta callejera. En la aldea global los territorios físicos parecieran perder corporalidad. El cuerpo de Leppe era gordo y pesado, presente en una dictadura territorial que reprimía los cuerpos individuales y colectivos. Ahora los cuerpos se han hecho más tonificados, deportivos y descafeinados, y las obras correspondientes suelen mostrar con precisión esta realidad anoréxica y profiláctica. Sin embargo, no hay que medir necesariamente este vaciamiento como una pérdida del valor crítico del arte. Lo que falta es una renovación del discurso teórico. Falta definir nuevas fábulas, y también considerar la realidad chilena en un bloque de realidades, de zonas geográficas y culturales más amplias, con problemas específicos y donde el desarrollo de los medios de información sociales termina provocando un radicalismo político quizás más ortodoxo que el de épocas anteriores (me refiero a la violencia existente en Twitter o Facebook: no es raro ver personas que se destrozan en estos medios y luego se dan la mano con una sonrisa cínica).

REMBRANDT EN MACUL

Entrevista de Ignacio Szmulewicz a Guillermo Machuca

Con Guillermo Machuca hemos decidido hablar acerca de su ponencia en la Universidad Torcuato Di Tella realizada en mayo de 2015. Al igual que la conversación con Diego Maureira, Machuca me exigió que el diálogo lo hiciéramos en algún lugar público. Ojalá en algún sitio urbano donde se pueda beber y comer, en lo posible acompañados de gente de diversa índole, ruido urbano y de concentración auditiva necesaria para conversar de temas surgidos más allá de los límites de la academia o la universidad. Todo lo contrario a la formación actual del

intelectual o artista académico (aquel que necesita de postgrados, publicaciones ISI, textos y obras fundamentadas en hipótesis, resúmenes y conclusiones). En términos jurídicos, las opiniones de Machuca, vertidas en esta conversación, no pretenden representar el pensamiento de dichas instituciones en las que hace clase día a día.

Ignacio Szmulewicz: En tus clases te abocas a seguir una historia del arte poco ortodoxa, una mezcla de análisis visual, con anécdota, visualidad, política, historia, todo desde una perspectiva contextual muy provocadora. ¿Podríamos hablar un poco más extenso sobre la escena de enseñanza que propones?

Guillermo Machuca: No existe ninguna propuesta concreta debido a que la enseñanza del arte no puede ser enseñada (valga la redundancia). Con esto me refiero tanto a la plástica como a la teoría. En otra época quizás era posible. Pensemos en las Bellas Artes y las Artes Aplicadas. En ambos casos había prescripciones y nociones que podían englobar percepciones y objetos estéticos susceptibles de ser pensados en términos universales: la pintura y escultura como géneros superiores y las diversas técnicas artesanales y luego industriales, donde –en ambos casos– el discurso podía definir la praxis. En las actuales condiciones de la enseñanza de arte, estas prescripciones o conceptualizaciones parecieran verse desbordadas por una producción estética promiscua, expandida, sin límites fijos, donde la indiferencia teórica y visual prima sobre el análisis normativo y la percepción objetual. Esto no significa un declive de la teoría y crítica de arte. Al respecto, el filósofo italiano Gianni Vattimo ha sostenido que nunca como

ahora hemos tenido tantos discursos teóricos y a la vez una infinita incapacidad de definir el hecho estético.

IS: ¿Qué tiene que ver el que haya múltiples discursos sobre el arte y que estos discursos no puedan dar cuenta de sus múltiples operaciones? Seamos algo más prosaicos, dejemos de lado a los filósofos y teóricos del arte con el objetivo de preguntarte qué piensas tú de ciertas narrativas alternativas al discurso académico oficial, por ejemplo, tu paso por *The Clinic*.

GM: ¡Uf! Qué salto más grande. Del profundo intelectual italiano Vattimo a la escoria –según algunos intelectuales locales magisteriales– representada por *The Clinic*. Para mí no existe ninguna contradicción entre la academia y un pasquín coprolálico preocupado de la contingencia picante y la cultura nacional. Son ámbitos distintos. Los intelectuales chilenos suelen no tener cintura y ductilidad a la hora de escribir en contextos diversos: algunos filósofos escriben textos densos en espacios públicos; otros son incapaces de administrar la sintaxis y la puntuación corta con las ensaladas de neuras provenientes de una cierta clase de pensamiento posestructuralista, herméticamente coagulada. Para cada espacio editorial hay un texto específico. Todo depende de rebajar el ego del pensador y pensar en el público posible. En mi caso particular, las columnas del *The Clinic* me han permitido ensayar un tipo de pensamiento corto, preciso, pensando más en un lector imposible de concebir, pero que a la larga resulta menos inepto que el público que los teóricos chilenos suelen percibir.

IS: Otro punto de inflexión fue tu libro *El traje del emperador*. Me tocó acompañar el proceso de escritura de una manera bastante cercana y creo que se trató de un libro de inflexión al interior de la escritura sobre arte en Chile. Creo que fueron temas e ideas que nunca antes se habían cruzado de esa manera: el lugar del arte dentro de un imaginario más amplio o bien una esfera de interés mayor que involucra el deporte, la política y el espectáculo. Por lo mismo, muchos leyeron ese libro desde una perspectiva abierta, llegando a lectores que nunca antes la historia del arte les había interesado. Podría contar innumerables ocasiones en que me comentaron el libro personas de mundos y lugares totalmente diversos. Tus críticos más ortodoxos creyeron que el libro caía en temas banales. Me gustaría que volvieras sobre el libro, ¿cómo lo ves después de estos cuatro años? ¿Cómo crees que ha envejecido?

GM: Me parece humorístico que alguien pueda decir que hay temas “banales”. Roland Barthes fue claro al respecto: «Cuando la gente se pone de acuerdo en decir que algo es insignificante es porque es verdaderamente significativo: la verdadera significancia reside en la insignificancia». Lo divertida de esta sentencia reside en el tono alambicado, como si fuese un irónico trabalenguas intencional del desaparecido pensador francés. Sólo los tontos intelectuales observan el mundo desde la prescindencia de ciertos actos banales o cotidianos. Borges nos legó al respecto una sentencia maravillosa: «Cuando leo ciertas obras de estética me parece estar leyendo pensamientos de astrónomos que jamás hubieran visto las estrellas». En Chile estamos llenos de astrónomos que jamás han visto las estrellas.

IS: Astrónomos que jamás ha visto las estrellas... entiendo a dónde vas: al hecho de que los teóricos locales no se encuentran seducidos por la percepción visual o la obra de arte. Al margen de esto, tus escritos han permitido que otros autores –me incluyo– hayamos podido ampliar nuestra conciencia sobre la escritura, para tocar campos que antes no eran del interés de la historia o la crítica del arte, con un lenguaje considerado “bastardo”. ¿Cómo ves la presencia de nuevas firmas de crítica de arte, como lo que estuvo haciendo en su momento Juan José Santos o en algún nivel los que han salido de la revista Punto de Fuga?

GM: Primero que nada habría que responder qué se entiende por crítica de arte. En Chile, esta crítica pareciera no existir, debido a que no existe un campo profesional artístico altamente consolidado. En esto hay un consenso de todas las personas que se vinculan al circuito local. Todos se quejan de nuestra precaria institucionalidad cultural, todos se quejan que no hay un mercado solvente, que no hay coleccionistas educados, que no hay críticos avalados a nivel internacional, que no hay ni esto ni lo otro. Algo muy chileno por lo demás. En definitiva, no creo que se pueda hablar de crítica de arte en Chile. Por lo menos en sus acepciones prescriptivas, como aquellas elaboradas en países desarrollados, donde la crítica se ejerce en medios profesionales y frente a un público aparentemente informado culturalmente. En Chile, esta crítica se encuentra escindida entre la crítica desarrollada a nivel de los medios masivos (revistas, periódicos, etc.) y aquella desarrollada a nivel de la reflexión universitaria. Entre ambas los límites no son precisos. El problema es que ambas no tienen prácticamente ninguna relación con el coleccionismo local e internacional, y menos con agentes mediadores que

permitan que el discurso visual y escrito circule de manera internacional.

IS: ¿Qué te parecen los textos de aquellos teóricos jóvenes que escriben en La Panera o revistas virtuales como *Punto de Fuga* o *Artishock*?

GM: Nunca he creído en la llamada línea editorial de una publicación cualquiera. Que me traten de ingenuo me da lo mismo. Soy un voraz lector de revistas y periódicos. Incluso algunos amigos me decían “Míster LUN”, por leer el diario Las Últimas Noticias. Ni qué decir leer un diario conservador como El Mercurio. Pero en ambas publicaciones hay distintas secciones. Hay informaciones ideológicamente acotadas y también columnas de opinión; hay historietas y fotografías de la realidad contingente, algunas notables. Hay también muchos periodistas de izquierda que escriben en periódicos de derecha. Constantemente leo columnas de opinión, y para ser honesto, mi interés por estas no reside en un criterio axiológico o ideológico: “este tiene o no tiene la razón” o “estoy de acuerdo o en desacuerdo”. Me cautiva la cabeza del columnista, su escritura, sin importar si estoy de acuerdo con sus ideas o no. Lo mismo me ocurre con publicaciones universitarias o dirigidas a un público ávido de cultura: hay unas mejores que otras. Hay buenos textos de estética filosófica y malos textos de estética filosófica. Hay buenos ensayos y malos ensayos. Hay buenas y malas entrevistas. Dentro de las publicaciones más jóvenes que señalas, hay que decir también que se trata de escritores o teóricos en estado de gestación. Hay que ver qué pasa con ellos. Cuando leo a algún autor de interés (lo mismo vale para una curaduría de arte), mi interés tiene que ver con la cabeza y los sentimientos del autor. Señalo un ejemplo fascista: a pesar de su iracundo derechismo, Hermógenes Pérez de Arces me parece un buen columnista. Lo mismo que, desde otra orilla, me parece un buen columnista Ascanio Cávalo (aunque su caso dependa del tema a tratar).

IS: Esto me lleva a hablar sobre la maldita “profesionalización del arte” (o del artista). Quiero creer, para mi tranquilidad, que en tu visión no se trata de un descrédito *per se* de la profesionalización sino de una excesiva centralidad que ha ido adquiriendo la idea del artista (y crítico o teórico) profesional, responsable, adecuado, y preocupado por cosas que no parecen estar al centro de tu visión sobre el arte. Más que discutir sobre el diagnóstico que creo que ambos compartimos, me gustaría preguntarte por ese otro modelo de artista. ¿De dónde

proviene? ¿Quiénes serían los representantes? ¿Hacia dónde apuntas con eso? ¿Cómo podría convivir con un tipo de artista cada vez más complaciente o adecuado con el circuito? ¿Quiénes serían esos otros artistas?

GM: Cuando pienso en la palabra artista profesional, pienso inmediatamente en algunas seriales de televisión que vi en la infancia. Llegaban los detectives y decían que el crimen había sido hecho por “un profesional”. Lo contrario a un amateur o un aficionado. Lo paradójico del asunto es que un estudiante de ingeniería no tiene ningún rollo al respecto: si estudia va a ser un profesional. No puede faltar a clases, no puede darse el lujo de vivir de toma en toma, de paro en paro. No me parece que la formación académica de un artista profesional termina necesariamente construyendo un artista verdadero, sin apellidos.

IS: Señala algunos ejemplos.

GM: Paciencia, para allá iba. En los años 80 uno ponía su contraparte. La enseñanza de las humanidades no podía ser asumida enteramente por las universidades. Yo estudié Historia del Arte porque necesitaba el grado y sus posibles conveniencias laborales. Pero tenía claro que había también otros medios en la formación de un artista o un intelectual. Había que robarse o comprarse los libros (para que haya un mínimo de sacrificio y amor); había que ir a las exposiciones, los lanzamientos de libros, incluso a recitales de música y eventos considerados frívolos, había que contactarse con gente del cine, el teatro o la literatura, pero sobre todo había que deambular por la ciudad, había –en síntesis– que hacerse nómada, callejero, patiperro, abrirse al ritmo de lo urbano. Todo esto sin dinero. Todo esto en una época donde uno se desangraba para producir textos y exposiciones. En ese marco, las referencias estaban por todas partes y a veces una fiesta en el taller de amigos como Natalia Babarovic o Pablo Domínguez, podían ser tanto o más instructivas que una clase en la universidad o un libro carente de hedonismo y acidez.

IS: Quiero profundizar más en esto. Se ha vuelto lengua franca que a Guillermo Machuca le ha dejado de interesar el arte. Dos ideas han circulado: o bien le interesa otro tipo de arte o bien el arte cambió. Cuéntame un poco qué cosas te motivan o interesan ahora en particular. Sé que

has sido más directo en declarar algunas (deporte, política y espectáculo), pero hay muchas otras que sólo son mencionadas en sesiones más privadas, en encuentros en fiestas o bares donde expresar más directamente sus pasiones: el cine, la literatura, la música, en términos de lenguaje; el exceso, el desborde, el descontrol en términos de operación, lo sucio, directo, y expresivo en términos de sensibilidad. Hablemos un poco de esto.

GM: Pero uno de mis amigos y artistas que respeto es Patrick Hamilton. Y los defensores de la moralina ocre chilena me han espetado en la cara que yo he sido responsable de su instalación en el circuito. Para ellos Hamilton representa todo lo contrario a lo que tú acabas de decir cuando hablas de mis preferencias artística: es un artista de mercado, profesional, limpio, caucásico, cuico, frío y varias cosas más referidas a la indigna estética pop. A lo mejor mi ataque al artista profesional es que no es tal... Volviendo a la pregunta, no sé si la palabra interés sea la más adecuada, me recuerda a aquellos artistas profesionales que dicen cosas como esta: me interesa deconstruir el marco, me interesa abordar el tema *del* cuerpo, *del* femenino, *del* cotidiano, *del* sublime, etc. Los que dicen que a uno no le interesa el arte, olvidan que se están refiriendo a un tipo específico de arte y a todo el arte. En todo caso, me cuesta mucho escribir acerca de las obras que me gustan. Sólo los interesados escriben sobre aquello que cree gustarles. Para mí la escritura es un asunto de pasión, de entrega, una experiencia donde uno se retroalimenta de la obra de otro; el problema es que para ser retroalimentado necesito de artistas y obras cuya posición en la cultura ostente una fragilidad y un sentimiento de pérdida. Me cargan los burócratas del arte y los artistas académicos descafeinados y que piensan el arte como una carrera profesional. No lo encuentro estimulante para una posible escritura. Menos en un país como el nuestro. Hay que pensar las cosas con mayor humor. Estar a la altura del trauma. Es algo que aprendí en una de las clases de Adolfo Couve. Recuerdo que Couve decía a menudo que le parecía paradójico que viniese de un bus desde Cartagena a enseñar a Rembrandt en un subterráneo de Macul. Todo esto en medio de una protesta callejera; todo esto visualizado por unas transparencias en blanco y negro que reproducían obras de las grandes lumbreras del arte occidental...

IS: Una postura más romántica, más atormentada, no carente de humor...

GM: Es difícil encontrar ahora artistas como Couve, pero hay algunos que piensan todavía que el arte es un asunto ligado a la imposibilidad de dar respuesta a cuestiones que aquejan al hombre desde sus orígenes: la muerte, la belleza, el erotismo, el destino. Obviamente estas son cosas inasibles para las agendas de los artistas profesionales.

IS: La producción artística se la ha tildado de “formalista”, “académica”, “vacía”, y todos los epítetos se han vuelto más radicales con nuestro arte nacional. A la vez que ha habido un aumento de profesionalización, muchos han criticado que el arte chileno ha perdido la fuerza política, estética y social. Primero, ¿crees que realmente tuvo alguna vez esa fuerza o bien es una idealización retrospectiva? Segundo, ¿qué ves de la escena artística actual?

GM: Me imagino que en décadas pasadas, los artistas visuales podían representar su imaginario político desde la política contingente. Pensemos en las vanguardias históricas y en artistas locales como Matta o Balmes. Es cierto que muchas veces el arte perdía autonomía y su imagería se volvía consigna o panfleto. Después de esto todo cambió. Los artistas visuales apenas son conocidos por la ciudadanía. Son más conocidos los actores, los cineastas, los músicos, incluso los escritores. Esto tal vez se deba al desarrollo de los medios de comunicación y la profesionalización (aquí sí funciona la palabra) de áreas como la publicidad, el diseño gráfico y el periodismo. La política se encuentra actualmente ilustrada por los profesionales de la información social. Ya no se recurre a Balmes para ilustrar a la izquierda, sino a agencias capaces de proveer desde chapitas y páginas webs hasta afiches, pendones y jingles.

IS: Entonces, ¿cuál sería la posibilidad de un arte crítico o político en Chile, frente a una lectura tan fatalista como la que has entregado?

GM: Pienso en uno, cuyo peligro reside en una consolidación de lo que hemos definido como una pérdida del cuerpo local. Esta opción tiene que ver con la llamada “profesionalización del arte”; en términos fatalistas, esta opción significaría un vaciamiento definitivo del arte político social. Me refiero, obviamente, al que se produce en el circuito profesional vinculado a las galerías de arte, el coleccionismo privado y el arte ferial. Vamos al grano: se trata de irse del país. Se trata de no terminar convertido en un académico universitario cuya obra termine

muriendo en mortecinas bibliotecas y en trabajos de escritura que deben ser enteramente modificados cuando se quiere iniciar una carrera intelectual fuera de la academia, en sintonía con las pocas editoriales que hay en la plaza (hay editores que me han dicho que el formato científico de las tesis universitarias resulta impublicable). En esta lógica deberían irse los teóricos y los artistas. Como ha dicho Virilio: el mundo se ha vuelto demasiado pequeño y la paradoja es que las redes sociales se han hecho demasiado amplias.

IS: Pero esta idea de irse fuera del país..., es posible que termine vaciando absolutamente el arte actual de referencias locales.

GM: Efectivamente. Pero me inquieta lo siguiente: ¿importa el arte chileno luego de la dictadura? ¿Qué significa afuera ser un artista chileno? Los que han intentado una carrera internacional han tenido un éxito relativo. Algunos se han victimizado y otros han debido blanquearse para ajustarse a ciertas modas internacionales. Nadie va al viejo mundo a cortarse las venas o a colgarse en un tugurio cualquiera. Van a tener éxito. Algunos nombres se me vienen a la mente: Alfredo Jaar, Iván Navarro, Eugenio Dittborn un poco antes; a otros las puertas se les han cerrado hace muchos años, y muchos de ellos han dicho que apenas se han podido encontrar en ese océano inmenso y ramificado que es el circuito del arte internacional.

**PROPUESTA
PUBLICA**

AGOSTO 1985

TORRES O EL OFICIO DE PINTAR

La pintura y su pretensión universal traducida en obra que emerge desde su lenta y perpetua agonía.

La pintura y su proyección externa en pretendida resolución a sus problemas básicos y sin salida aparente en el orden conceptual.

La pintura como medio alternativo a una retórica que la limita sometiéndola a intereses contradictorios a su esencia.

Es necesario insistir, revisar una vez más lo varias veces dicho.

A fin de cuentas se trata de juegos que nos llevan quizás, a la eterna reivindicación de aquello que nos aleja y nos sumerge a una "verdad" incapaz de oponerse a la ya anunciada finitud de lo creado. La obra que se resuelve a partir de problemas que le son propios, hace inútil la aspiración neutral de buscar justificaciones y respuestas; requiere solo de su permanencia como objeto de búsqueda y exterminio.

LA OBRA Y SU UBICACION

Torres, no es el primero en advertir las posibilidades de aquello

que enmudece las palabras. Cualquier descripción que no eduque directamente la retina esta ya dicha; aquí lo que importa no es la literatura que nos desvía del ángulo deseado. El gesto y la forma contienen sus propios secretos y el ojo limitado disfruta y aprende a mirar de nuevo.

De esta forma, la obra mantiene su única e irreductible posición en la medianía: debatiéndose en el interior de la angustiada dialéctica entre la aproblemada realidad por un lado y sus propios laberintos injustificados por otro.

La sintonía -que no pretende la salvación de vivir mejor- se nos presenta como el resultado libre (obra) que como el hijo más cuerdo reniega de su padre y se atiene seducido a su tiempo con el que tiene que alimentarse, y nutrir a su vez un futuro hostil que cierra sus abismos, seguro de sus límites...

LA TRADICION Y LA NUEVA SENSIBILIDAD

¿Es el tiempo el que juzga a modo de tradición los resultados de esta muestra? sería arriesgado afirmar la independencia del genio: Cada obra es la resultante de un pasado que se acerca. Sería, además, inútil eliminar las ruinas que aún se sostienen a nuestras espaldas.

Torres, y su prolongación, la pintura, re-plantean la virtud universal de enfrentarse a problemas que no tienen solución inmediata

por la vía conceptual. El código aquí se sustituye sin perder de vista la esencialidad de su problemática: el gesto, la atmósfera, el equilibrio perfecto que otorga el verde y el carmin. La concepción del plano como una vuelta a la interioridad, que sin dejar de considerar la bidimensionalidad del soporte, inaugura la ilusión de mirar por un gran abismo lleno de acontecimientos resueltos en aquel ínfimo espacio que no deja ver el muro.

La estructura obtenida en base a una doble e inseparable relación reflexión- acción, que sin garantizar la eliminación del azar, proyecta en su resultado el plantamiento de un proceso sintético y susceptible de renovación. La dualidad revuelta- tradición, entendiendo esta última como la sustitución de otra que la antecede, mantiene el eterno juego de solucionar educaciones que solo la forma y el contenido proponen. La relación figura-fondo, invita a la vista a perderse por un camino sin regreso, en donde, los elementos prestados por esa misma tradición, se debaten en un soporte comúnmente utilizado sólo como material de ejercicio, entendiendo que cada material propone soluciones que le son propias y que en este caso su semi- agotamiento es visible.

LA CULTURA DE LA REPRODUCCION

-La meditación liberadora- gestual descargada en el papel liso de gran formato a modo de tríptico, contiene la alusión tomada de las

reproducciones fotográficas y trasposos fotomecánicos de la historia de la pintura universal, expresada en imágenes mediatizadas por elementos que modifican su lenguaje, otorgándoles al mismo una nueva carga, una nueva dimensión. Este sincretismo aislado y elemental, propone la figuración estilizada entre la reflexión por valores plásticos preestablecidos y la sensualidad de la mancha que entrega su propio lenguaje a la vista. La misma formación pictórica en Torres revela el antecedente de una constante liberación hacia revisiones que atañen exclusivamente a las posibilidades que la pintura aún esconde y que fuera de ella, en la presente situación, carecen de sentido.

EL ESPACIO (ESCUELA) COMO SOPORTE

La ocupación de un espacio institucional (Fac. Artes) con la intención consciente de interferir una sacralizada "normalidad" en la realización de sus prácticas habituales de trabajo, supone la modificación de una rutina de encierro. El nuevo espacio aquí, (traslación del soporte) propone la proyección externa de una

problemática que plantea la división analítica de un acto, de un devenir, en la cual la acción resuelve los puentes de un proceso reflexivo -irracional que el tiempo irremediabilmente acaba por definir. Esta sucesión de elementos- que aparentemente se identifica a problemas externos a su soporte tradicional- soluciona por medio de una obra concreta, el testimonio de una intención plástica que su resultado termina por revelar.

LA ACCION Y LA REALIDAD

Freifeld, reniega de las estrellas que su propia mano ha formado. Estas cubren el primer proceso de gestación: la realidad figurativa y sus múltiples problemas. La acción que persigue la síntesis encarnada en su resultado, necesita de pasos, de elementos testimoniales (soporte, grabación, etc.). El cuerpo que primero se sirve del carbón y la brocha, luego se ve en la necesidad de una metamorfosis para operar a la manera de una herramienta, tratando de establecer su lucha en contra de la bidimensionalidad de un soporte que solo cede la consistencia de sus formas. Las estrellas que cubren la vida regalan sus formas fijas y se abren al azul que las integra. Frente al ascetismo del diseño, Freifeld opone la fuerza del gesto y la decisión. El cuerpo debe devolverle la vida al crimen, pero solo consigue resignarse frente a una realidad golpeada que integra su verdad y se resiste al cambio.

El acto que pretende rescatar la vida, no se resuelve por una aparente ingenuidad en la primacía de una realidad (vida) sobre otra (muerte). La realidad es un elemento complejo que requiere de opuestos y la obra se convierte en el campo de batalla que une la generalidad y camina con el tiempo.

LOS ELEMENTOS EN ACCION

En la duración, la Jerarquía programada de los acontecimientos necesita de la participación de elementos testimoniales para desarrollar una obra que explique el proceso: este proceso público, no se presenta como un fenómeno espacial-temporal restringido, por el contrario, la movilidad de sus mismos componentes en acción, permite la re-ubicación en nuevas instancias espacio-temporales (traslación del acto a nuevos espacios) que modifican la percepción original del mensaje, determinando la inagotabilidad de las interpretaciones de acuerdo a la posición del destinatario en la complejidad del acto.

LA OBRA COMO SINTESIS DE UN PROGRAMA

La obra no se entiende, sino en relación a un programa pre-establecido que acepta la carga contingente del momento. El panfleto no se hace evidente por la mediatización de una problemática que lo supera. El objetivo último re-plantea la vuelta a un

soporte que necesita de la independencia de su propio lenguaje. La suplantación de los elementos tradicionales que intervienen en el acto (utilización del cuerpo a modo de desenmantelador) propone el efecto concreto de una lucha entre dos instancias contradictorias: por un lado la concepción mental expresada en el equilibrio formal y sintético que evidencian un planteamiento racional y medido, y por otro la misma ejecución, -también determinada de antemano- en la que el enfrentamiento corporal con el soporte deja abierta la posibilidad a la indeterminación de su resultado, de acuerdo a la propia mecánica de los elementos en acción (fuerza del choque, expansión del oleo, resistencia del soporte) el resultado (obra) se ubica como la resultante de un proceso que la explica, pero no la agota. El lenguaje plástico tiene que remitirse a la limitante de su propio soporte y en este punto las relaciones formales materializan la intención medular del problema: la vuelta a un campo que retenga la experiencia exterior de su problemática y que supedite su discusión a valores que no atenten contra el mensaje, sino que lo abra, lo trascienda y lo ubique en el tiempo.

GUILLERMO MACHUCA

**EL
MUNDO
ES
REDONDO**

Obras recientes de Manuel Torres Zagal
Curatoría y texto de Guillermo Machuca



Ojo ladino

Guillermo Machuca

I

La pintura de Manuel Torres Zagal ha recibido de la cultura española una influencia esencial. Al menos es algo que ha confesado desde que lo conozco. De hecho, siempre he pensado que Torres tiene algo de español (por lo menos su caricatura fomentada por la cultura occidental por siglos): tozudo, rústico y sensible a la vez. Un caballero de espada y de gestos corteses y protocolares hacia las mujeres, en una época que duda de dichos gestos de galantería. Aquí lo galante ha sido ejercido de manera ruda. Como cierta pintura española. Por tanto, su pintura nunca ha sido un homenaje a la delicadeza técnica (lo cortés no quita lo valiente, para usar un lugar común de nuestra lengua). Siempre se ha pensado la cultura española como un canto a lo religioso en términos brutales, a veces grotescos, a conquistas inmisericordes, a tenebrismos y claroscuros perfectamente definidos a nivel icónicos, a crueldades inquisitoriales, a fanatismos ideológicos, a fascismos irracionales, en fin, a lo que a comienzos del siglo pasado podía reunir los ingredientes de lo que se llamaba lo “esperpéntico” (con Valle-Inclán a la cabeza, hasta la cinematografía de un Buñuel o de un Alex de la Iglesia).

II

Dejemos lo español por un rato en suspenso. En los años ochenta Torres pintó unas estupendas imágenes de Popeye. Una serie de pinturas a “tajo abierto” (para usar una expresión de su gusto, situada en la minería ubicada en el desierto del norte de Chile). Aquí todo era “a la prima” (esto ha sido Chile, incluso hoy: una cultura primaria): soporte estropajado,

brochazos furibundos y colores fosforescentes surgidos del spray, garabateando irónicas imágenes de Popeye, coronadas con fondos neoclásicos y banderas de grupos de extrema izquierda y también de derecha (sus famosos Mussolines). Todo parecido a un estandarte añoso de una tribu nómada; todo ejecutado sin belleza y sin refinamiento plástico; todo a la rápida, aunque premunido de una eficacia expresiva que hizo historia en su minuto. Sin embargo, esta factura insuficiente ha venido, con el tiempo, adquiriendo un aura propio de los objetos en calidad de resaca, de trasnoche, o simplemente de ser un desecho. Y todo desecho —según Barthes— es un desecho para el uso. Sobre todo en contextos precarios como el nuestro.

III

Sigamos en los años ochenta. Mucha gente me ha comentado, a lo largo de estos años, que encuentran chocante que Torres maltratara sus pinturas. Sostienen que las trataba como un estropajo: sin bastidores estables, pintadas a mansalva, dispuestas en pisos de galerías nauseabundas a tabaco y alcohol (recordemos una cosa: en aquellos años se podía tomar y fumar en los aviones, los cines, los hospitales y los espacios culturales. Incluso hay una anécdota que dice que Picasso fue reanimado en su parto por un médico que le exhaló el humo de un habano a la cara y que usaba para traer a las guaguas afligidas al mundo). Maltratar la pintura resultaba, en dicho periodo, algo cercano a maltratar la cultura y la sociedad desde el cuerpo propio del arte (muchos neo-expresionistas tenían esta consigna durante los ochenta del siglo pasado: “hay que pintar mal”).

IV

Lo que se entiende por “mala pintura”, nunca ha sido aclarado en términos teóricos. Según el pintor Adolfo Couve, “el pintar mal es un derecho que se ganan los buenos pintores” (Velázquez y Goya, por ejemplo). Es el peligro que recorre la pintura realista y expresionista. El expresionismo no sería más que la exacerbación del realismo: un realismo exasperado. En este caso, el comic o la caricatura han resultado decisivos en el contacto entre ambas escuelas. Expresar significa hacer realidad, desenmascarar (incluso desollar, latigando un cuerpo esclavizado); significa mantener un concertado desprecio en relación a la imagen figurativa. Mientras más deforme más me acerco a la realidad. Una realidad para nada mimética. Una realidad malamente pintada (desollada, hecha girones); hecha girones producto de una convulsión del cuerpo y el espacio público (ahí se encuentra el nicho estético en el cual Torres se ha movido, todos estos años, a sus anchas).

V

Torres es un asesino de la pintura. Destruye aquello que ama. Esto pasa con algunos comics (los suyos y el de los demás, aquellos que piensan que expresarse a nivel gráfico significa ensuciar la imagen y el soporte). El comic y la caricatura no son para nada imágenes ingenuas. Se han renovado en los infames memes actuales, aunque carentes de pulsión gráfica y conceptual (de un humor neonato, adolescente y bueno para el bullying). En la Francia decimonónica con Honoré Daumier y en Chile con Antonio Smith, la caricatura fue un instrumento mordaz de castigo social. Toda la gente suele reírse de la imagen

del otro, convertido en mamarracho abyecto, risible, gesticulante, inmoderado, despreciable (un ejemplo actual: Donald Trump). Mientras más exagerada sea la caricatura más se parece al modelo. La pintura expresionista del siglo pasado, tiene bastante de burlesco, sarcástico; fue ejercida sobre la imagen de gente que eran considerados “parias sociales” (prostitutas, borrachos, delincuentes, mendigos, ladrones, pelusones, artistas fracasados, gente de circo pobre, migrantes a granel, gitanos mal habidos, locos de patio).

VI

Torres es -en términos culturales y sociales- un personaje españolizado de tomo y lomo (podría ser un actor o personaje cualquiera de una película de Buñuel, donde se mezcla el drama con la comedia). Torres ha vivido en Madrid y Barcelona (ambas ciudades de equipos de fútbol monumentales). Pero a Torres el fútbol le importa un comino; lo mismo que preocuparse de los otros deportes. Nada de cosas que impliquen un cuestionamiento a morales externamente consolidadas. Todo muy español (más bien una imagen nuestra de los peninsulares que nos dominaron). Ahora aparecen en sus pinturas sujetos que se encuentran en la madre patria, y que son parte de un pasado pero también de una historia local. Todo forzado (como la política y la cultura de hoy). Sus últimas pinturas hablan de seres españolizados a la fuerza; seres de rostros extranjeros en una España colonizada por extranjeros desde su origen hasta nuestros días (íberos, celtas, godos, romanos, árabes, judíos, normandos, americanos, para nombrar diversos rostros de culturas y razas).



Noticia

No es fácil catalogar la obra de Machuca, parece que él mismo se hubiera encargado de enriquecer la secuencia cronológica y documental de sus trabajos y publicaciones, de modo que no dejó un documento general unificado sobre su obra, sino una diversidad de *curriculum vitae* cada vez más abreviados. No es descaminado suponer que esto se haya debido más a la displicencia que al descuido, derivados de su proverbial reticencia a las formalidades que impone la burocracia académica y profesional. La reticencia para organizar su trayectoria y su obra dándole consistencia documental y cronológica, promete dificultades para su catalogación y estudio. Debemos reconocer que a pesar de ser uno de los autores más respetados, conocidos y solicitados y en el campo local del arte, a expensas de la circulación de su obra Machuca practicó una especie de desinscripción activa, incluso en sus momentos de mayor éxito. A esto se debe que no podamos contar con un documento unificado y completo al que recurrir para sistematizar su bibliografía, sino con una serie de piezas dispersas, formalizadas pero “abreviadas” que nos informan parcialmente sobre sus más de 30 años de carrera y producción.

El *curriculum vitae* que ofrecemos se basa en un documento elaborado por ayudantes de Machuca siguiendo sus instrucciones. Conservamos la fisonomía original, con las vaguedades, ambigüedades y vacíos propios del “estilo” antiburocrático de Machuca, que al mismo tiempo de informar, complica y enriquece los nombres, la datación y el contexto. De este modo cumple una doble función documental: 1. contribuye al establecimiento de un primer documento unificado de catalogación de la obra y la actividad profesional del autor; 2. documenta y proporciona indicios de la relación del autor con su obra.

Hemos mantenido el contenido, pero corregido los datos anacrónicos, ajustado las fechas, ordenado la secuencia de las actividades y de las publicaciones con el fin de hacer más comprensible lo que el mismo autor pudo haber dictado. Recuperamos datos editoriales y formales, nombres fechas y lugares donde fue posible, pero tal como está constituye un documento en trabajo abierto a los ajustes y correcciones documentales con el fin de que en un futuro relativamente cercano se pueda establecer una catalogación segura y completa de la obra de Guillermo Machuca.

CURRICULUM VITAE

DATOS PERSONALES:

Nombre: Guillermo Patricio Machuca Carvajal

Fecha de Nacimiento: 4 de mayo de 1961

Rut: 7.166.410-4

Nacionalidad: Chileno

ANTECEDENTES ACADÉMICOS:

Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile 1989.

ACTIVIDAD DOCENTE:

2018 - 1998: Profesor de las cátedras de “Historia del IV” y “Arte Chileno” en el pre-grado de Teoría e Historia del Arte y de Artes Visuales de la Universidad de Chile.

2017 - 1998: Profesor de las cátedras de “Historia del IV” y “Arte Chileno” en el magíster de Teoría e Historia del Arte y de Artes Visuales de la Universidad de Chile.

2016 - 2006: Profesor de las cátedras de “Introducción al Arte Contemporáneo” (I y II) e “Historia del Arte” (III y IV), en pre-grado de la Licenciatura en Artes de la Universidad Diego Portales.

2017 - 1990: Profesor de las cátedras de “Historia de Arte Contemporáneo” y “Arte Chileno” en la Universidad ARCIS.

2007 - 1994: Profesor de la cátedra de “Historia del Arte Moderno” en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central.

2005 - 2003: Profesor de la cátedra de “Historia de Arte Contemporáneo” en la Universidad Diego Portales, Escuela de Diseño. Profesor invitado al Diplomado en “Estética y Pensamiento Contemporáneo” y al Magíster en “Estética y Pensamiento Contemporáneo” de la Facultad de Humanidades de la misma universidad.

2000-1997: Profesor invitado al Magíster de Artes Visuales en la Universidad de San Juan en Argentina. Curso dictado: de Historia del Arte Contemporáneo.

1999-1996: Profesor de “Historia del Cine” en Escuela de Cine de Chile.

1989-1990: Profesor de “Historia de los Estilos” en Instituto ARCOS.

ACTIVIDAD PROFESIONAL (selección):

2018: Participa en ciclo de conversatorios “Cuerpos cavernosos”. Abril, Santiago de Chile.

2017: Participa en Primer Encuentro de Prácticas Curatoriales de Museo Violeta Parra. Diciembre, Santiago, Chile.

2010 - 2016: Colaborador del semanario *The Clinic* de Santiago, Chile.

2016: Participa en Coloquio *El Ojo que Piensa. Segundo coloquio internacional sobre dibujo*, organizado por el Centro Cultural de España, la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Facultad de Artes y la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. Ponencia: “*Dripping de tarántulas*” (Enero 2016, Santiago de Chile).

2015: Participa en Coloquio *Misterio-Ministerio*, organizado por la Universidad Torcuato Di Tella de Buenos Aires, Argentina. Ponencia: “*Política, enseñanza de arte y mercado global en el campo de las artes visuales de Chile*”.

2010-2004: Miembro del Consejo de la Dirección de Asuntos Culturales, DIRAC, del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

- 2006:** Curaduría sobre “*Arte y violencia*” en librería Metales Pesados, Santiago de Chile.
- 2005:** Coinvestigador del libro “*Chile, arte extremo*” relativo a la historia del arte chileno de la post dictadura. Publicación financiada con la Beca Fondart 2004.
- Co-Curador del proyecto “*Asia-Pacífico*”, organizado por el Museo de Arte Contemporáneo y el Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Curador de la Exposición *Expecta* 2005 Galería Animal
- 2004:** Curador del Envío Chileno a la *26ª Bienal de Sao Paulo*, Brasil.
- Coautor del video *Arte y Política* y expositor en la mesa redonda (tercer periodo) organizada por la Universidad de Chile, ARCIS y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- 2003:** Investigación sobre el tema de la instalación en Chile gracia a la beca FONDARCIS otorgada por el Departamento de Investigación de la Universidad ARCIS.
- 2002:** Curador en el evento de arte *Kent Explora – Instalaciones*.
- 2001:** Participación en el Simposio “*Teoría curaduría crítica*” organizado por la Universidad Católica, Universidad de Chile e Instituto Chileno-Francés de Cultura en la cuarta mesa redonda junto a Corinne Diserens (Francia) y Rafael Doctor (España).
- 1999:** Jurado en el área de Artes Integradas del Fondart.
- 1997:** Curador de la exposición “*Arte Joven en Chile*”. Museo Nacional de Bellas Artes.
- 1996:** Curador de la exposición “*El Ojo de la Mano*” de Arturo Duclos. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Curador de la exposición “*Casa Tomada*” de los artistas Arturo Duclos, Pablo Langlois, Pablo Rivera, Iván Navarro entre otros, realizada en la ciudad de Concepción.

- 1995:** Invitado por Pro-Chile a la ciudad de Nueva York, a realizar un estudio sobre la viabilidad de inserción del arte chileno en el mercado de arte internacional.
- Jurado en el concurso Günther organizado por el Museo Nacional de Bellas Artes.
- 1993:** Conferencia sobre arte chileno en FIA (Feria Iberoamericana de Arte) Caracas Venezuela.
- 1992:** Colaboración en el Diccionario de Artistas Latinoamericanos, editado por ARCO Madrid, España.
- 1990:** Jurado en el concurso “*Matisse*” de pintura joven, Instituto Chileno Francés de Cultura.
- Participa en la mesa redonda “*Impertinencia Histórica del Arte Chileno*” junto a Francisco Brugnoli, pintura y escultura organizada por ENART 90 en la Estación Mapocho.

COORDINACIÓN Y DIRECCIÓN

- 2010 - 2006:** Miembro Consejo de Escuela de la Facultad de Artes de Universidad Diego Portales
- 2015 - 2006:** Coordinador área de Teoría e Historia del arte de la escuela de Artes de Universidad Diego Portales.
- 2010-2008:** Miembro del Comité Editorial *Revista 180*, Universidad Diego Portales.
- 2010-2009:** Miembro Comité Editorial Universidad ARCIS

PUBLICACIONES (Resumen)

TEXTOS PARA CATÁLOGOS DE ARTE Y LIBROS EN COLABORACIÓN

2017: **Estrellas rojas** para exposición del artista Carlos Rivera en Sala Gasco. Diciembre, Santiago, Chile.

Colaboración en catálogo de exposición “*Depresión Post Pop*” del artista Marco Arias. Agosto, Santiago, Chile.

2016: **Exceso de Modernidad.** Catálogo Muestra inaugural Centro Nacional de Arte Contemporáneo (Cerrillos). Exposición: “Una imagen llamada palabra”. Santiago de Chile, septiembre de 2016.

Hasta el infinito o la muerte. Catálogo Muestra “Plan Celeste” de la artista Antonia Taulis en galería Madhaus. Noviembre de 2016.

Plumíferos bizarros (¡Fuck Planeta!) en el catálogo de la muestra “*Hell Ain’t A Bad Place to Be*”, Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal. Santiago, Mayo de 2015.

Astrónomos sin estrellas. Catálogo de la muestra “*Lo que tú digas*” del artista Manuel Torres Zagal en Galería Factoría de Arte Santa Rosa. Santiago, Noviembre de 2015.

2013: **Arte Bipolar.** Catálogo de la muestra “*Realismo compulsivo*”, Sala de Arte CCU, Santiago, Chile.

2010: **Espacio Contenido** en catálogo Salón de Estudiantes 2009-2010. Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Paisaje chileno. Catálogo de la Primera *Trienal de Chile*, editado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.

2009: Jungla piramidal. “Arquitecturas revestidas para la ciudad de Santiago”, Ediciones Universidad Diego Portales.

Texto para el catálogo de la exposición “*Procesión*” del artista Gaspar Galaz en galería Gasco, Santiago, Chile.

Texto para libro “*De Vicuña a Langlois*”, editado y publicado por Metales Pesados y galería AFA, Santiago, Chile.

Texto para libro/catálogo del artista Santiago Sierra con motivo de sus dos intervenciones realizadas en Santiago de Chile en 2007/2008.

Un cabello en la sopa. Catálogo del artista visual Juan Pablo Langlois con motivo de su muestra retrospectiva en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile.

2005: Territorio Libre. Sobre la obra *Perfect and Imperfect Tools* del artista visual Patrick Hamilton, Selección de la 26° Bienal de Sao Paulo. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

2004: Después de Duchamp Catálogo de la exposición *Frutos del País* del programa de Magíster de Artes Visuales, Editorial La Blanca Montaña, Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Conservación, distorsión y vaciamiento Catálogo de la exposición *Cosmetic Landscapes* del artista visual Patrick Hamilton. Metro de Santiago. Santiago, Chile.

El contexto de la producción. Catálogo realizado para la obra *Perfect and Imperfect Tools* del artista visual Patrick Hamilton, 26° Bienal de Sao Paulo, Brasil.

2003: Los animales y los niños, catálogo de la obra *La escuela imaginaria* de la artista visual Alicia Villareal Museo Nacional de Bellas Artes.

La cámara de los objetos yertos, catálogo de la obra *Resistencia de los Materiales* del artista visual Enrique Matthey. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile.

- 2002:** **Los de arriba y los de abajo**, catálogo de la exposición de instalaciones organizada por KENT Explora. Santiago, Chile.
- 2001:** **La (re) ubicación las cosas**, catálogo de la exposición del artista visual Enrique Matthey en el Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile.
- 2000:** **Realismo y crisis de la representación pictórica**, texto para el catálogo de la muestra *Chile 100 Artes Visuales. Entre Modernidad y Utopía* en el Museo Nacional de BB.AA.
- Acerca de la instalación**, catálogo de la exposición *Plegado Artificial* de los artistas visuales Pamela Cavieres y Sebastián Preece. Galería Gabriela Mistral. Santiago, Chile.
- 1999:** **La historia y sus carencias**, catálogo de la exposición *Primera Mirada*. Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- 1998:** **Entre la forma y la fórmula**, catálogo de la muestra *FOB* de los artistas visuales Patrick Hamilton, Cristián Silva-Avaria y Francisco Ramírez en Galería Gabriela Mistral. Santiago, Chile.
- Maltratar la pintura**, exposición *Arte reciente en Chile* de la Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.
- 1997:** **Las lenguas son países reales**, catálogo *El primer almacigo de lengua* de Alicia Villarreal en Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.
- La masacre olvidada**, catálogo de la exposición *MISS* del artista visual Juan Pablo Langlois en Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- Entre el retraimiento y la integración**, catálogo *Campos de Hielo* Primera Bienal de Arte Joven realizada en el Museo Nacional de BB.AA, Santiago, Chile.

LIBROS

- 2018:** *Astrónomos sin estrellas. Textos acerca del arte contemporáneo en el Cono Sur.* Departamento de Artes Visuales facultad de Artes Universidad de Chile. Santiago, Chile
- 2011:** *El traje del emperador. Arte y recepción pública de las cuatro últimas décadas.* Ediciones Metales Pesados, Santiago, Chile.
- 2008:** *Alas de Plomo: ensayos sobre arte y violencia.* Ediciones Metales Pesados, Santiago, Chile.
- 2006:** *Remeciendo al Papa (Textos sobre artes visuales).* Colección El Rabo del Ojo Escuela de Bellas Artes, ARCIS, Santiago, Chile.

LIBROS EN COAUTORÍA

- 2017:** **Política, enseñanza de arte y mercado global en el campo de las artes visuales de Chile** en *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo.* Inés Katzenstein/ Claudio Iglesias (Compiladores). Siglo Veintiuno Editores – Universidad Torcuato Di Tella. Buenos Aires, Argentina.
- 2015:** **Goya es Malo** en *La gestión cultural en 3D. Debates, desafíos y disyuntivas.* Mauricio Rojas Alcayaga (Coordinador). Fondo de Cultura Económica - Escuela de Posgrado, FAUC Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Quince notas acerca de la educación de arte en Chile** en *Escuelas de Arte, Campo Universitario y Formación Artística.* Carolina Herrera y Nelly Richard (Editoras). Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile, 2015.
- 2009:** **Arte y contexto. Tres décadas de producción estética en Chile** (con María Berríos) en *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile.* Gerardo Mosquera (Ed.) Ediciones y Publicaciones Puro Chile. Santiago, Chile.

ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PERIÓDICOS

2017: **Adolfo Martínez: trenzas de ajo de bronce.** Revista Artishock. Septiembre, Santiago, Chile.
<https://artishockrevista.com/2017/09/22/adolfo-martinez-guillermo-machuca-chile/>

2008: **Realidad y representación en el arte chileno contemporáneo (1960 - 1973)** *Revista 180* Núm. 22 Universidad Diego Portales, Santiago, Chile.

2006: **Pájaros habladores y monos arañas.** *Revista 180* Núm. 18 Universidad Diego Portales, Santiago, Chile.

2004: **Escrito en Rojo**, sobre la exposición *Rúbrica* del artista visual Gonzalo Díaz, Santiago, Chile. *Revista Nuevo Diseño* N°9, año 2.

2000: **Una ficción histórica**, artículo sobre “Transferencia y densidad” (tercera etapa de la muestra *Cien años de Artes Visuales* Museo Nacional de Bellas Artes). En “Artes y Letras”, diario *El Mercurio*. Santiago, Chile.

Artes Visuales: Tendencias y Filiaciones”, en “Chile 1990-2000, una década de desarrollo cultural”, edición especial – *Revista Cultura* N°25, (SECC) Ministerio Secretaria General de Gobierno.

1994: **20 años de producción pictórica en Chile.** *Revista Estilo* año 5 N° 20. Caracas, Venezuela y *Revista Art Nexus* N° 11 Ene - Mar 1994. Bogotá, Colombia.

Las dos Mistral. Una lectura visual a dos representaciones de la poeta de Chile

Natalia Toledo Jofré

Resumen: El siguiente artículo analiza dos representaciones que se han hecho en Chile de la poeta Gabriela Mistral. Una de ellas corresponde a Fernando Daza y es de 1971 y, la otra, a Fab Ciralo y es de 2019. El análisis propone una lectura visual de ambas representaciones para observar cómo la primera propone una imagen mimética de la autora y, la segunda, se vale de multiplicidad de fuentes para proponer una nueva mimesis subjetiva y construir una contraimagen que dialoga con el cambio de paradigma que buscaban las protestas de 2019 en Chile durante el periodo denominado como estallido social.

Descriptores: cultura visual – Gabriela Mistral – contraimagen – estallido social

Abstract: This article analyzes two representations that have been made in Chile of the poet Gabriela Mistral. One of them corresponds to Fernando Daza and is from 1971 and, the other, to Fab Ciralo and is from 2019. The analysis proposes a visual reading of both representations to observe how the first proposes a mimetic image of the author and, the second, uses a multiplicity of sources to propose a new subjective mimesis and build a counter-image that dialogues with the paradigm shift sought by the 2019 protests in Chile during the period known as social outbreak.

Key concepts: visual culture – Gabriela Mistral - counterimage - social outbreak

Gabriela Mistral (1889-1957) es una de las figuras chilenas más conocidas a nivel nacional e internacional. La ganadora del premio Nobel de Literatura (1945), cuyo verdadero nombre fue Lucila Godoy Alcayaga, no ha desaparecido del imaginario colectivo chileno y esto queda demostrado con las diversas representaciones y homenajes que se han hecho de ella a través del tiempo y que actualmente han tenido un significativo aumento.

En este artículo se compararán dos representaciones visuales que se han hecho de la poeta en épocas muy distintas. La primera corresponde a un mural de enormes proporciones que está ubicado en el cerro Santa Lucía (Santiago, Chile) y que fue inaugurado en 1971 como homenaje

a la poeta; la segunda es una imagen creada durante el denominado «estallido social» de 2019, instalada en el frontis del edificio GAM (Santiago, Chile) cuando las paredes de este edificio comenzaron a hacer de lienzo improvisado para expresar el malestar, los petitorios y las ideas que movilizaban las manifestaciones.



1. Fernando Daza *Homenaje de la ciudad de Santiago a Gabriel Mistral* (1971).
[Mural Cerámica Fanaloza].



2. Fabián Ciralo. (2019). *Nous Sommes* [Mural paste up].

El objetivo es observar similitudes y diferencias de ambas representaciones para, posteriormente, realizar un análisis crítico de las características diversas con las que se ha decidido representar a la poeta y entender cómo estas características son reflejo de cada época y conllevan, a nuestro entender, un cambio de paradigma social. Es este último aspecto el que justifica de manera más profunda esta reflexión, ya que la figura de Mistral en Chile ha tratado de ser territorializada por algunos sectores para expresar una imagen concordante con cierta ideología. ¿Qué sucede actualmente? ¿Cuál es el imaginario que recae sobre su figura? ¿Es este nuevo imaginario un correlato de la historia? Son algunas de las preguntas que se buscan responder.

Representaciones de Mistral: la madre deviene feminista

La primera imagen de Gabriela Mistral es, como ya se mencionó, de 1971. Este mural fue creado con piezas de cerámica por Fernando Daza Osorio (1930-2016), quien se destacó en este tipo de arte muralista de herencia mexicana. Una de sus características como artista es la de entregarle a la obra cierto carácter épico, y lo observamos en la representación de la poeta, en la que aparece con un vestido y una capa que se eleva al viento, haciendo crecer su figura y representándola como una suerte de diosa, heroína o ser superior. Los colores fríos elegidos para su vestuario destacan en este mural que mayoritariamente utiliza tonos tierra. Tenemos, entonces, a la poeta en el centro de la imagen, destacada por color y volumen. La notoriedad que este mural le otorga a la poeta está directamente ligada al hecho de que esta obra se identifica como un homenaje a la autora. Es decir, se busca representar su figura para rendirle honores. No es una representación crítica ni creativa, sino una representación que quiere enaltecerla. La segunda imagen fue creada durante el movimiento social que se ha tildado como «estallido» de octubre de 2019, es decir, casi 50 años después de la primera imagen.

El creador original de la obra es Fab Ciruolo, quien se caracteriza por trabajar con la técnica del *paste up*, y que suele abordar a personajes de la cultura pop y retratarlos con una estética similar mediante la cual dichos personajes adquieren tatuajes o atuendos de estrellas de rock. En este mismo registro estético observamos la representación que se ha hecho de Mistral, su ropa ya no flota con el viento al caminar, ni nos parece una figura divina superior; por el

contrario, viste ropa actual: bototos, jeans y una camiseta con el mensaje «Nous sommes rockers sudamerican», en cita al grupo chileno de rock Los Prisioneros y su canción «We Are Sudamerican rockers» (1988). Nos parece que la cita a esta canción específica no es una coincidencia, ya que podría haber sido cualquier canción de cualquier grupo chileno que escucháramos entre los años 80 y 90 si es que la intención era solo situarnos en un tiempo y un espacio determinados. Al detenernos en algunos de los versos de la canción citada encontramos ideas interesantes y que conectan directamente con nuestro análisis y la figura pública de Mistral. En uno de los versos se dice: «Nuestra pésima música no es placer para dioses», y creemos que justamente lo que busca Ciraolo al representar a Mistral con este atuendo actual y simple es desacralizar a la figura de la autora, ya no parece ser quien transcribe el mensaje de los dioses ni una heroína épica —como se veía en la representación de 1971—, sino que es una mujer que viste de manera común y que podríamos encontrar en la calle en cualquier protesta por la dignidad de los pueblos desarrollada durante 2019. Pese al deseo, más o menos evidente, de desacralizar la representación de Mistral al actualizar su atuendo, Ciraolo ha optado al mismo tiempo por imprimir el mural en un tamaño bastante grande y otorgarle un espacio central y llamativo al representarla sola. Comprendemos mejor esta representación desacralizada pero llamativa, con la idea reiterada en la canción mencionada anteriormente sobre sentirse un rockero sudaca, que siente «envidia de los rockeros de verdad». Mistral sí llegó a ser esa rockera de verdad, sabemos que en el extranjero fue una estrella reconocida que recibió el premio Nobel de Literatura en 1945, convirtiéndose en la primera mujer de habla hispana en ganarlo. La investigadora Magda Sepúlveda señala en entrevista para *Mujer dinamó*: «Esta imagen (la de Ciraolo) reivindica el lugar de estrella que tiene Mistral y también el derecho a que nuestros artistas del Cono Sur sean nuestras luces divinas» (Sánchez, 2020). La desacralización que se observa en su representación convive con el hecho de que la figura de Mistral ha sido seleccionada, de entre muchas figuras de nuestra cultura, porque se quiere instalar como rockstar actual, de ahí que se represente sola y en tamaño real.

La ropa con la que Ciraolo ha vestido a Mistral no es solo común, sino que también se puede calificar como un vestuario que escapa a lo que culturalmente se entiende como «femenino». Pensemos en los bototos todoterreno alejados del incómodo y femenino tacón, en el uso de pantalones y camiseta holgados que no buscan marcar curvas, sino comodidad. Es decir, este

vestuario busca simbolizar a una mujer que no responde a las ideas de feminidad atribuidas a la imagen física. En este sentido, la representación que se hace de Mistral en este mural está en directa concordancia con la liberación de mandatos culturales de índole patriarcal, que ha acontecido con fuerza desde 2010 en adelante, con la que se ha denominado como cuarta ola feminista. Lo mismo podemos decir de Lucila Godoy, quien, con un cuerpo alto y contextura gruesa, tuvo siempre dificultades para encontrar ropa «adecuada» para una mujer de su época. Podemos recordar lo que señala la revista *Vea* en noviembre de 1945 con su artículo titulado «La Mistral se viste a la moda»: «La poetisa de América despertó a la femineidad, que había dejado de mano para entregarse a las letras», describiendo, con fotografía de la escritora en primera plana, cómo esta buscaba ropa para recibir el premio Nobel de Literatura que le había sido otorgado. Para las mujeres que durante el siglo XX comenzaban a salir del espacio doméstico y a dedicarse a carreras profesionales o artísticas existían aspectos relevantes de considerar en relación a esta liberación y su imagen corporal. Como señala Naomi Wolf en *El mito de la belleza* «a las mujeres se les permite una mente o un cuerpo, pero no ambos»¹. (2002, p. 59) y esto es evidente cuando en la revista citada se consigna que la poeta había dejado de lado su femineidad por dedicarse a las letras. En la representación de Ciraolo vemos a una mujer que ha renunciado expresamente a esos mandatos de género y ese abandono, lejos de ser criticado como lo fue en su época, es un aspecto con el que se ha buscado representar a Mistral por ser una característica de admiración y parte de lo que la convierte en estrella.

Otro accesorio que llama la atención en la representación de Mistral de 2019 es el pañuelo verde, símbolo de la lucha para la despenalización del aborto y su acceso libre, seguro y gratuito. Esta lucha ha tomado fuerza en varios países de Latinoamérica, incluido Chile, en donde hasta hoy solo es legal en tres causales. Esta representación es una evidente actualización de la figura de Mistral en miras al siglo XXI, ya que la pañoleta verde es símbolo de una lucha que precisamente se ha energizado a comienzos de este siglo, muy probablemente posibilitada por la cuarta ola feminista. Sin embargo, como reconoce Soledad Falabella: «el pañuelo verde —símbolo de la lucha por el aborto libre— no estaría completamente conectado con el pensamiento de Mistral como una mujer de principios de siglo XX, quien incluso planteaba su

¹ Las traducciones son mías.

distancia de algunos movimientos feministas contemporáneos a ella» (Dote, 2019). Falabella también reconoce que durante su vida la autora fue cercana al budismo, cristianismo y vegetarianismo, por lo que «Tenía una postura sobre la vida que se contraponía con el tema del aborto» (Dote, 2019). Según el investigador Luis Vargas: «Para Gabriela Mistral, la vocación de la mujer es ser madre-madre física o espiritual-encargada de inspirar a los niños y de feminizar el mundo, demasiado varonil» (1999, p. 275). Además de lo anterior, contamos con numerosos textos de Mistral que aluden a su visión de la maternidad, por ejemplo, en «El carácter de la mujer chilena» ella señala que «la mujer chilena tiene una maternidad apasionada, mejor aún, arrebatada: el hijo es en ella de veras una pasión» (Mistral, 1938, como se citó en Vargas, 1999, p. 32). Por todo lo anterior, podemos deducir que por lo menos en la época en la que vivió Mistral, el aborto libre no fue una preocupación para ella, sino que más bien solidarizó con una postura que mitifica a la figura de la madre como un rol maravilloso que las mujeres asumen con naturalidad y pasión.

Su distanciamiento con los movimientos feministas de su época fue abiertamente reconocido por la autora, quien señaló:

El feminismo llega a parecerme a veces, en Chile, una expresión más del sentimentalismo mujeril, quejumbroso, blanducho [...] Tiene más emoción que ideas, más lirismo malo que conceptos sociales [...] pureza de intenciones, hasta un fervor místico, que impone el respeto, pero poca, ¡muy poca! cultura en materias sociales (Mistral, como se citó en Quezada, 1995, pp. 66-67).

Lo que la poeta critica de los movimientos feministas es principalmente la poca conexión que estos manifiestan hacia las clases populares, tema que para ella es central en cualquier movimiento social. Ella misma reconoce en una carta a Pedro Aguirre Cerda que «Por mi voz hablan muchas mujeres de clase media y del pueblo» (Mistral 1977, como se citó en Quezada, 1995, p. 7). Esta crítica hacia los feminismos debe situarse en un tiempo y un espacio muy específicos, la misma autora se preocupa de destacar que el feminismo del que habla es el que ella ve en Chile y no en otros lugares con feminismos de avanzada como Europa o Estados Unidos y, por supuesto, habla de lo que sucedía mientras ella vivía en la primera mitad del siglo XX.

Los movimientos feministas actuales, incluyendo los chilenos, sí han incluido críticas a los sistemas económicos que han descansado en la mujer y el silencioso trabajo doméstico para sustentar su modelo, obteniendo reproducción de mano de obra gratis y condenando a muchas mujeres a la pobreza al tener que compatibilizar trabajos precarios y crianza. Algunas de las ideas que Mistral escribió en su tiempo son adelantadas y parecen conectar con feminismos que surgieron desde la década del 60. Por ejemplo, para ella era muy relevante que se reconociera el trabajo doméstico, tal y como lo expresa en el texto que escribió para el día de la mujer en 1948, donde señala que este trabajo «Suele parecer una jugarreta más o menos pueril que poco vale porque poco cuesta; en el mejor de los casos se mira la labor doméstica como cosa tan natural como las estaciones» (Mistral, 1948, como se citó en Vargas, 1999, p. 59). Mistral es crítica de esta situación que afecta a las mujeres y el hecho de que sea un trabajo no reconocido. Posteriormente, la autora completa esta idea en otro texto en el que habla sobre el siglo XX y, en particular, sobre lo que las mujeres obtendríamos dentro de ese siglo, señalando: «nosotras, las mujeres, habremos sido reconocidas como criaturas cabales y no como subespecie para la crianza y la cocina» (Mistral, 1942, como se citó en Vargas, 1999, pp. 259-260). Anhelos que podemos encontrar en muchos, sino en todos, los movimientos feministas. En este sentido, la petición de reconocimiento sobre el trabajo doméstico que Mistral hace en 1948, es una posición adelantada del movimiento social feminista que buscaba a principios de la década del 70 que se pagara un salario por este tipo de trabajo. Entonces, si bien Mistral no se reconocía como feminista por tener diferencias importantes con el movimiento en su época, sí podemos afirmar que al mismo tiempo tenía y defendía ideas respecto de la situación de precariedad en la que se encontraban muchas mujeres.

Por su parte, la representación de 1971 que realiza Daza rescata el valor maternal en la figura de Gabriela Mistral al representarla rodeada de niños y, en ello, coincide con la biografía e ideología manifestada por la autora. Por el contrario, la imagen de 2019 representa una Mistral feminista y defensora del aborto libre, representación que, probablemente, no hubiese coincidido con la realidad y es solo parte de una ficción en torno a la figura de la autora. Sin embargo, eso es parte de cualquier creación artística y del trayecto que implica la creación de personajes históricos que se convierten en leyenda. Además, ¿es la representación fidedigna realmente relevante cuando lo que se busca es actualizar la imagen de una figura nacional?

Creemos que las ideas expresadas sobre la maternidad en las representaciones de Gabriela Mistral acá analizadas nos hablan más de sus épocas y sus ideologías que de una fidelidad obligada con la biografía. Asimismo, como señala Mirzoeff, «el realismo correspondiente a un ejercicio de contravisualidad no resulta necesariamente mimético» (2016, p. 36), ya que precisamente lo que se busca con este ejercicio es reivindicar el derecho a mirar —y construir— de manera autónoma frente a lo que la autoridad ha instalado como versión oficial, esto es, la imagen de Mistral como símbolo de la maternidad. En este caso es preciso clarificar que la figura biográfica de Lucila Godoy, alias Gabriela Mistral, se traslada a una imagen que crea otro personaje (una Gabriela Mistral nueva), una representación que es, por supuesto, subjetiva y que se construye reconociendo que su práctica estética es política y, por ende, una respuesta contestataria. Sin embargo, esta contravisualidad no busca solo ser oposición del discurso oficial, sino que busca también abrir posibilidades y establecer fugas desde el margen en el que se ha instalado.

Un detalle significativo que podemos observar es que tanto en la representación de 1971, como en la de 2019, se observa a la poeta de perfil, ¿por qué esto puede tener relevancia? Principalmente para analizar la representación de 2019, ya que esta nos retrae a una memoria emotiva que nos hace conectar con la representación que se hace de Mistral en el antiguo billete de 5000 pesos chilenos (1981-2009). En este billete la representación de la poeta está en la misma posición que observamos en la obra de Ciraolo: la vemos de perfil y mirando hacia la izquierda. De este modo, la representación de 2019 activa la memoria emotiva en las generaciones de personas que conocieron ese billete (quienes nacieron entre los 70 y 90). Encontramos, como con la cita a Los Prisioneros, una nueva referencia a un grupo particular de chilenos. ¿Por qué? ¿Quiénes son esos chilenos nacidos entre esas décadas y cuál es el rol que están jugando en la movilización social de 2019?



3. Banco Central de Chile.
Billete de 5000 pesos (1981).



4. F. Ciralo, *Nous Sommes* detalle.

Un acercamiento a algunas respuestas tiene que ver con la propia biografía del artista Fabián Ciralo, quien reconoce a *El Mostrador* que «Aunque su objetivo principal es la entretención, la inspiración viene muchas veces del pasado» (Fajardo, 2019). En este caso, es muy probable que si se les pregunta a los chilenos cuál es la imagen física que tienen de Mistral, para muchos la respuesta esté influenciada por la imagen que vieron circular de ella gracias a este billete. Recordemos que, de manera informal en la sociedad chilena, para hablar de este billete y la cantidad de dinero que simboliza se habla de «una Gabriela», situación que no ocurre con otros personajes reproducidos en billetes chilenos. Además, es preciso mencionar que las generaciones que han visto circular este retrato son personas nacidas en dictadura o con su herencia muy cercana, por lo que quienes recuerdan esta imagen de Mistral no solo pertenecen a un grupo etario específico, sino que también comparten la memoria histórica que implica el contexto en el que nacieron y en el que fueron niños y jóvenes.

Durante el movimiento social que comenzó en octubre de 2019, una de las frases que más circuló fue la de «No son 30 pesos, son 30 años», precisando que el levantamiento no sucedió por el alza en el pasaje del transporte público, sino que por 30 años de abusos y corrupción de la clase política que se han ido consolidando desde que se instaló el sistema neoliberal en Chile

por la dictadura. Además, recordemos que uno de los himnos que se cantaba en las calles durante las protestas de 2019 era la canción «El baile de los que sobran» (1986) del grupo Los Prisioneros, ícono del rock chileno durante la dictadura y cuya letra da luces sobre el sentimiento de abandono con el que crecieron muchos chilenos de clases sociales medias y bajas. La canción señala que todos los chilenos recibieron educación, pero que solo para algunos fue de verdad, y que al finalizar los años de escolaridad («los doce juegos») ellos tienen un futuro exitoso, mientras el resto solo puede patear piedras y no aspirar a mejorar su situación de vida. Es este mismo descontento el que se veía en las calles en cada una de las marchas que se realizaron desde octubre de 2019 en Chile: el retorno a la democracia y sus treinta años de ejercicio no han logrado devolverles a las personas el acceso a derechos sociales que, en nuestra sociedad cada vez más influenciada por el sistema neoliberal, se han convertido en bienes de consumo.

Niños y jóvenes de la dictadura son los receptores principales del rostro de esta Gabriela Mistral. Esto conecta directamente con las ideas desarrolladas en el texto *Postproducción* de Nicolás Bourriaud, quien se refiere al arte en el contexto de la posmodernidad, y señala que en este periodo se recurre a formas ya producidas, utilizando una red de signos y significaciones: «Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar» (Bourriaud, 2007, p. 14). El autor agrega que en el arte posmoderno siempre «recitamos un texto escrito en otra parte. Y ese texto se llama ideología» (p. 60). Así funcionaría la cita que Ciralo hace al billete que ha circulado por nuestras manos y que convoca tanto a generaciones de personas como a un periodo específico de nuestra historia (dictadura y transición a la democracia). Además, no podemos obviar que el objeto original que se ha tomado (un billete) es símbolo inequívoco de las sociedades capitalistas y que precisamente ese objeto-símbolo es el que se ha trasladado a la obra de arte para cambiar el significado atribuido al perfil de Mistral como significante. El billete de Mistral circulaba justamente cuando se instalaba el sistema neoliberal en Chile y se redactaba una constitución escrita a puerta cerrada. Lo que hace Ciralo, entonces, es trasladar esa imagen símbolo de la dictadura y su herencia neoliberal para cambiar su sentido, esta imagen del billete que hemos identificado como un símbolo de la dictadura chilena, responde a una apropiación de la figura de la autora, idea que será abordada más adelante.

En el billete en donde se representa a Mistral vemos también un detalle relevante que conecta con la idea de maternidad desarrollada anteriormente y es que según consta en la descripción que se hace del billete en el sitio web del Banco Central de Chile, Mistral «observa hacia el lado izquierdo una alegoría a la maternidad». El hecho de que Ciralo deliberadamente sitúe a Mistral sola, sin niños ni alegorías de maternidad, puede tener diversas lecturas. Por una parte, si pensamos en el procedimiento técnico de la obra (*paste up*) y el contexto en el que esta se instala (durante las protestas y bajo riesgo de represión), se puede interpretar que es necesario fijar la obra en la pared con rapidez y que por ello la imagen no se complejiza más; sin embargo, por otra parte, también podemos leer la representación de Mistral sola y sin niños como un gesto político relevante, ya que, como hemos revisado, la imagen maternal es uno de los imaginarios más extendidos sobre la poeta y que, efectivamente, se observa tanto en la representación de 1971 como en el billete de 1981. En la representación de 1971 la poeta aparece acompañada de niños, algunos de ellos con rasgos indígenas. Los tópicos de la infancia y el indigenismo están muy presentes en la poesía de Mistral y muy probablemente por ello es que se decidió representarla de este modo en 1971. Ya hablamos sobre las ideas que la poeta tenía sobre las madres, en tanto que sobre la infancia señala que «se merece cualquier privilegio» (Mistral, como se citó en Quezada, 1995, p. 277) porque para la poeta los niños poseen una pureza de espíritu que los adultos han perdido, es en ellos en donde se debe centrar la defensa porque en su bienestar radica también nuestro futuro. El tema de la infancia es para Mistral trascendental y atraviesa no solo toda su poesía, sino que también sus textos políticos que se incardinan en su vida y prácticas cotidianas, partiendo por su profesión. El gesto de representar a Mistral sola, no aparece necesariamente como la negación de la relevancia que los niños tienen en la vida de la escritora, sino como un gesto estético y político que busca poner énfasis en que el trabajo con los niños no son lo único que Mistral es. Es decir, poner énfasis en que la poeta fue mucho más que una mujer dedicada a la defensa y cuidado de la infancia, que es muchas veces la única imagen que de ella se ha querido instalar en Chile.

Respecto de este último punto, es importante establecer que el imaginario de Mistral maternal fue promovido principalmente desde la Junta Militar durante el periodo de dictadura. Como se señala en el artículo de Abril Becerra «La historia detrás del decreto que secuestró la obra de Gabriela Mistral» (2021), fue en 1979 cuando el Decreto Ley 2560 contrarió los deseos que la

poeta había expresado en su testamento respecto del destino de los fondos recaudados por la venta de sus obras. La Junta Militar, entonces, se apropió de los derechos de autor, según señaló, con el objetivo de facilitar el acceso a la literatura de la autora. Sin embargo, lo que se oculta tras este decreto es, como identifica Soledad Falabella, reemplazar a los íconos culturales de izquierda (Violeta Parra, Víctor Jara, Pablo Neruda) por una figura instalada desde el conservadurismo. De este modo, la figura de Mistral es situada como portavoz de un discurso que nunca la representó. Alejandra Araya, directora del Archivo Central Andrés Bello, señala que durante la época de dictadura en Chile «surge esta visión de una mujer incompleta. La figura de la Mistral vieja, de la Mistral matrona que está en el billete de 5 mil pesos» (Becerra, 2021), pero esta imagen responde solo a una tergiversación y a una evidente apropiación de la figura de la autora, hecho que Araya denomina como «el secuestro de Mistral». Además de utilizar a Mistral como ícono cultural secuestrado, la Junta Militar se apropió de su obra y, con ello, realizó una selección de esta para difundir, por supuesto, solo aquella que coincidía con su ideología. Mistral fue una ensayista prolífica, pero durante la dictadura militar, y como bien señala Becerra, se instala una autora que aparentemente solo escribió sobre infancia, familia, patria y educación, temas sobre los cuales se construye el imaginario de nación durante este periodo. Además de esto, existe un blanqueamiento, en términos de Araya, sobre la lectura de la obra de Mistral, por ejemplo al leer el poema «Piececitos» «como si fuese un canto tierno, cuando es totalmente enojado y rabioso» (Becerra, 2021). De este modo, durante el periodo de dictadura lo que se hace es una total apropiación de la figura de la autora y de su obra con una finalidad política. El billete, creado en este contexto, responde directamente a esta misma finalidad. La cita al billete desde la representación de 2019 continúa con esa apropiación, pero esta vez como denuncia de ese secuestro, con el objetivo de resituar a la autora y establecer una imagen distinta a la instalada durante la dictadura.

Además de la defensa a la niñez —en una época en la que los niños eran considerados ciudadanos de segunda categoría— Mistral tuvo también otros intereses sobre los cuales escribió y publicó. Esas aristas de su vida son las que se desea rescatar en la creación de esta imagen que dialoga directamente con las nuevas representaciones de las mujeres en el siglo XXI: ser mujer no se reduce a ser madre (ni física, ni espiritual, ni simbólicamente). Uno de los intereses que borró (o quiso borrar) la representación de Mistral desde la dictadura tiene que

ver con el indigenismo de la autora. Respecto del mundo indígena que aparece representado en la obra de Daza, podemos advertir cuál es la postura de Mistral con la siguiente cita del texto «Pueblo araucano»:

Cualquiera hubiera pensado que un pueblo dicho en poema épico, referido elogiosamente por el enemigo, exaltado hasta la colección de clásicos españoles, sería un pueblo de mejor fortuna en su divulgación, bien querido por las generaciones que venían y asunto de cariño permanente dentro de la lengua. No hay tal. [...] No llegaremos nunca al fondo del amor indígena (Mistral, como se citó en Quezada, 1995, pp. 45-48).

La poeta siempre tuvo palabras de admiración para los pueblos indígenas y fue muy crítica del trato que estos recibían por parte de las autoridades de turno. En la representación de Ciraolo han desaparecido los niños y también cualquier referencia al indigenismo. Esta elección puede tener múltiples explicaciones, pero creemos que la intención es proponer a la figura de Mistral como central y única, un retrato de la autora actualizado al siglo XXI que destaque otros elementos para recrear y reinstalar su figura.

En la representación de Ciraolo, como se ha mencionado hasta acá, nadie acompaña a Mistral, pero sí hay dos objetos: un libro abierto y una bandera negra. Esta última es un ícono del anarquismo, y la vimos resurgir en las manifestaciones que comenzaron a realizarse desde el 18 de octubre, donde la bandera negra fue protagonista de las marchas y se comercializó en diferentes formatos de *marchandise*. Según la investigadora experta en Mistral, Soledad Falabella: «La bandera negra también tiene significado con su trabajo en los sindicatos. Ella trabajó antes que aparecieran el Partido Comunista o el Partido Socialista, y el anarquismo estaba presente en ese mundo» (Dote, 2019). Es decir, la bandera funciona como una cita temporal doble en el contexto chileno: los movimientos sindicalistas de mediados del siglo XX y el levantamiento social histórico de principios del siglo XXI denominado como «estallido social». Respecto de su participación política, la autora señalaba: «paso a ser una líder más o menos comunista [...] yo soy el fenómeno de una mujer sin partido político [...] refractaria al extremismo» (Mistral, como se citó en Quezada, 1995, p. 162). La imagen de Mistral comunista es la que se ha creado en torno a ella muchas veces por la solidaridad que expresó con los trabajadores de las fábricas y del campo, pese a que ella reconoce no ser parte de ese partido. Nuevamente, podemos ver que la representación política que tiene la Mistral de 2019

no necesariamente coincide directa ni exactamente con su biografía; sin embargo, queremos insistir en la idea de que seguimos asistiendo a la creación de una Mistral que vive en el siglo XXI. Esta Mistral actual sigue sin inscribirse en un partido político, y tiene, al igual que nuestra Mistral original, un compromiso social que implica una postura política e ideológica. La nueva Mistral no se representa con niños ni con alusiones a los pueblos indígenas, pero sí con una bandera que invita al término de esta manera de gobernar, o más directamente, al término de los gobiernos y de los partidos políticos que han destruido al país y a su gente.

La bandera que sostiene Mistral en la representación de Ciruolo —la bandera de Chile teñida de negro—, mantiene los contornos de su estrella, pero ha perdido sus colores. Es el símbolo del luto del país por cada muerte de la que somos responsables y por no ser capaces, como nación, de garantizar derechos básicos ni la dignidad de cada ciudadano. La bandera negra fue expuesta al público en 2016 por Martín Gubbins en una presentación que se denominó «Post Tenebras Lux» (después de las tinieblas luz), frase que alude al emblema que contenía el primer escudo chileno (1812-1814). El luto de la bandera, en este caso, se enuncia desde el diálogo paradójico con el emblema de la independencia que identifica con oscuridad y tinieblas el periodo durante el que fuimos colonia española; la luz la veremos con la creación del Estado y de lo que hoy conocemos como Chile, sin embargo, lo que vemos representado es la ausencia de luz en el emblema más tradicional que es nuestra bandera. El intertexto de la bandera negra que vemos en la representación de Mistral de Ciruolo no solo alude, entonces, al anarquismo, sino que también a lo que representó Gubbins y que constituye una crítica a la construcción de nuestra patria. Precisamente dentro de las protestas producidas desde el 18 de octubre observamos un llamado premuroso y permanente al renacimiento del país, a repensarnos, recrearnos y reconstruir el tipo de nación que queremos. La gran variedad de motivos para el levantamiento social (salud, educación, pensiones, identidad indígena, derechos de las mujeres, entre muchos otros) implicó que la petición se integrara en el concepto de «dignidad» y que lo solicitado fuera un cambio de paradigma respecto de cómo se ha entendido la nación, el Estado, los ciudadanos, los derechos, la desaparición de las clases sociales y la discriminación por cualquier concepto. En la imagen de Ciruolo todo esto está implicado en el luto por Chile, que necesita refundarse y cuya portavoz es la nueva poeta Mistral.

El otro objeto que aparece en la representación de Ciruolo es un libro y este objeto también lo encontramos en la representación de la autora hecha en 1971 por Daza. El libro es una alusión directa a la profesión de la poeta, es decir, al ejercicio de la docencia y la escritura. Es tal vez este uno de los elementos con más carga simbólica en ambas representaciones, porque encierra todo lo que está contenido en la escritura de la autora: sus lecturas, sus opiniones, sus mundos y hablantes líricos, su ideología, su defensa de la infancia y del indio, sus dolores, sus amores, sus odios, etc. En ese objeto pequeño que no alude concretamente a nada, encontramos la alusión a gran parte de lo que fue y es la figura de Gabriela Mistral.

El espacio en la representación: salida del museo e intervención de los transeúntes

Hasta acá hemos revisado la representación que se hizo de Mistral en las dos obras seleccionadas, ahora vamos a hablar del espacio en el que están instaladas y de lo que sucedió con ellas una vez inauguradas en el espacio público y cómo esto completa ambas obras. Las dos representaciones acá analizadas fueron hechas para ser observadas desde la calle. La obra de 1971 busca estar al acceso de todos los ciudadanos y, con sus enormes proporciones, ser visible desde diversos espacios en torno al cerro Santa Lucía que es, además, un espacio muy céntrico y turístico de Santiago de Chile, e incluso fue declarado Monumento Histórico en 1983.

La ubicación privilegiada del mural tiene que ver con el deseo de la ciudad y de las autoridades de visibilizar el homenaje que se está haciendo —de manera póstuma— a la poeta Gabriela Mistral.

No podemos dejar de mencionar que el cerro Santa Lucía fue conocido anteriormente como cerro Huelén por el pueblo Mapuche y fue rebautizado por Pedro de Valdivia en 1541. Este hecho es relevante porque el cerro es un símbolo de la apropiación española, el cambio de nombre pasa de un título en mapudungún a uno en español que, además, incluye una referencia religiosa de carácter católico, como correlato exacto o acto simbólico de lo que estaba ocurriendo en el territorio mediante la instauración violenta de una lengua y una religión. Al mismo tiempo, en los siglos siguientes se comienza una intervención de este espacio con la

construcción de fortificaciones, caminos, jardines, una capilla, entre otros elementos que buscan civilizar este lugar, restarle lo que tiene de natural y vestigio indígena, y volverlo símbolo de cultura y orden. Este es el espacio turístico que conocemos: el cerro totalmente convertido de civilidad europea. Es aquí donde se decide instalar el mural de Mistral en 1971, tal vez porque en esa época este espacio ya era considerado una atracción en la ciudad de Santiago y tenía cierto carácter artístico gracias a las variadas intervenciones que había sufrido. Gabriela Mistral fue indigenista, ya lo hemos abordado antes, entonces resulta interesante preguntarse qué habría dicho la autora sobre instalar una reproducción de su figura, un homenaje, en un espacio que es símbolo de la conquista española y de la apropiación sufrida por los pueblos que habitaban este territorio.

La representación de Mistral realizada por Daza, y como lo busca también el muralismo mexicano, es comprensible para cualquier audiencia. Utiliza un lenguaje pictórico directo y no necesitamos muchas interpretaciones simbólicas o conocimientos eruditos sobre su contenido para comprenderla. Existe una evidente intención socializadora del arte y también un afán democratizador de este. El arte ha salido del espacio del museo y de los circuitos especializados para instalarse en la calle y ser visto por cualquier transeúnte.

Las características socializadoras del mural de 1971, cuya corriente comprende el acceso al arte como un derecho de todos los ciudadanos, tiene su herencia en la obra de 2019, ya que el artista también instala su obra en un espacio céntrico y turístico de la capital chilena. El edificio GAM (Centro Cultural Gabriela Mistral) es un espacio que posee características relevantes para completar la interpretación de la obra de Ciraolo. Podemos mencionar que se ubica en un recinto inaugurado en 1972 por Salvador Allende y que, según se relata en su sitio web, en «su diseño y realización participó ampliamente la ciudadanía, que luego lo utilizó como punto de encuentro cultural bajo el nombre de Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral» (Centro Cultural Gabriela Mistral [GAM], s.f.). Después del golpe de Estado de 1973, fue utilizado como centro de operaciones de la junta militar y rebautizado como Edificio Diego Portales. Luego de la recuperación de la democracia el edificio mantuvo su nuevo nombre, pero fue utilizado para diversos congresos. En 2010, y luego de un incendio, fue reinaugurado por el presidente Sebastián Piñera con el nombre que se conoce hoy. La intención de su reconstrucción

—impulsada por la expresidenta Michelle Bachelet— era devolverle su sentido original como hito ciudadano. Sobre este aspecto, el arquitecto a cargo de la remodelación, Cristián Fernández, señaló que el nuevo edificio buscaba refundar la relación del lugar con su contexto. Creemos que estos objetivos se han cumplido, pues el GAM actualmente no solo funciona como centro cultural abierto a los ciudadanos, sino que también congrega colectivos que participan activa y libremente de sus espacios. Es, evidentemente, un lugar de cultura y encuentros sociales y, muy probablemente por ello, se convirtió en el lienzo más utilizado para plasmar las obras artísticas y las consignas de protesta que tuvieron lugar desde el 18 de octubre de 2019. El edificio del GAM está dentro de la denominada zona cero de las protestas, casi inmediato a Plaza Italia, que es el lugar de origen de todas las marchas. También vemos en su ubicación una razón para comprender por qué los ciudadanos se volcaron en masa a expresarse en sus paredes.

Es en este espacio donde Ciralo decidió instalar su representación de Gabriela Mistral, en el cual el diálogo que establece con el entorno potencia los sentidos de la obra original. Parece anecdótico que el edificio en el que se instala la obra haya sido bautizado dos veces con el seudónimo de la poeta, pero esta elección, por lo menos la realizada en 1972, muy probablemente tiene que ver con el deseo de instalar la figura de Gabriela Mistral en un pedestal público como símbolo de la cultura y las artes con tendencia ideológica de izquierda. Tanto el mural de 1971 en el cerro Santa Lucía, como el título otorgado a este edificio, son acciones culturales realizadas bajo el gobierno de un presidente socialista muy cercano al comunismo. El gesto de renombrar el edificio en 2010 con la cita a la misma poeta del título original, implica al menos dos lecturas: por un lado, el nombre elegido por los militares se mantuvo durante la dictadura y veinte años después de terminada esta, es decir, incidió profundamente en la sociedad que no era capaz de superar el trauma de la dictadura y su violencia. El cambio de nombre simboliza un corte con este periodo y esta herencia, es decir, el anhelo de superar esa parte de la historia mediante la reapropiación del espacio al devolverle su nombre original y, con ello, también la función original que tenía el edificio. Por otro lado, la recuperación del nombre del edificio vuelve a poner a la figura de Mistral como imagen pública de la cultura en Chile.

Acá es importante especificar que, a diferencia del homenaje a Mistral de 1971, en donde el espacio fue cedido con el propósito de realizar un mural, en este caso el artista no posee permisos y el espacio en el que instala su creación (exteriores del GAM) responde a una apropiación explícita que es parte del gesto artístico y de la obra, pues incide directamente en su carácter efímero, puede desaparecer minutos después de haberse creado o también puede verse alterada, ya que cualquiera que esté en la calle puede completar la obra y exactamente esto fue lo que sucedió. Esto conecta con una idea del arte posmoderno que busca que la obra sea alterada cuantas veces se desee por parte del espectador, «¡Todos pueden ser artistas!» (Fajardo, 2019), dirá el mismo Ciralo en entrevista con *El Mostrador* y esto sucedió con la obra en cuestión cuando se le añadió anónimamente un rayado que cita un escrito de Mistral: «Menos cóndor y más huemul». ²



5. F. Ciralo, (2019). Representación de Gabriela Mistral ya intervenida por las personas y enmarcada por el Museo de la Dignidad [*Mural paste up*].

² Frase que posteriormente sufrió otra intervención y terminó diciendo «más cóndor, más huemul», junto con otras figuras y mensajes que se estamparon sobre la obra original de Ciralo. Compare la primera imagen presentada en este artículo con la que se presenta a continuación.

El texto de Mistral al que se alude es el título de un ensayo breve publicado en el periódico *El Mercurio* en 1925, en el cual Mistral alude a las características opuestas de los animales presentes en nuestro escudo, partiendo de la base de que se ha hablado mucho del cóndor y muy poco de su compañero el huemul. Mistral señala que prefiere al ciervo: «El huemul quiere decir la sensibilidad de una raza: sentidos finos, inteligencia vigilante, gracia». Mistral hace un llamado a dejar un poco de lado al cóndor, definido como «ojo sanguinoso que domina solo desde arriba», descripción con la que parece aludir simbólicamente a los poderosos y dictadores que solo buscan carroña para satisfacerse. El huemul, mucho más pacífico, debería ser quien guiara nuestros días y nuestras prácticas. La cita escrita por el pueblo en la obra de Ciraolo, entonces, no es casual ni solo un rayado más en las paredes, es una forma de intervenir la obra artística original (que no contenía esta frase) y completar su sentido, es decir, se vuelve una creación colectiva. Según Bourriaud, el arte actual busca generar masas críticas, lo hace, entre otras cosas, generando un dispositivo que establece relaciones entre las personas. A esto Bourriaud lo denominó «Estética relacional» y es así como la obra genera interacciones con los transeúntes, ya que se vuelven no solo espectadores o intérpretes de la obra, sino que también creadores activos. En esta creación colectiva las intervenciones van instalando citas sobre citas, produciendo un texto lleno de intertextos que, muchas veces, recurren a la memoria emotiva compartida por determinadas generaciones.

Por otro lado, si ponemos atención en los materiales de la obra, vemos que la representación de Mistral de 2019 no es una pintura ni un mural que se cree directo en la pared y que busque ser permanente, sino que es un tipo de arte digital, creado con vectores en un computador, impreso en plotter y adherido al muro. Este tipo de trabajo, denominado *paste up*, permite una reproducción bastante sencilla de las obras y esto hace que el carácter único de la obra se pierda, otorgándole validez a la reproducción masiva y al recrear la instalación cuantas veces lo desee el artista. Así, la obra puede actualizarse creando múltiples instalaciones de la misma obra original y, con ello, provocar múltiples lecturas e intervenciones que dan como resultado la infinitud potencial de la obra.

En el *paste up* podemos observar que, además de la reproducción fácil y seriada, está el gesto de ocupar la calle, que ya no es solo un espacio de protesta mediante la marcha, sino que

también es un espacio de protesta mediante la expresión artística que en ella se plasma. Esta vez, además de ser testigos de rayados en las paredes que quieren transmitir un mensaje político/ideológico sin una finalidad artística, también estamos viendo una expresión política/ideológica que tiene una clara finalidad estética. El arte se utiliza para enviar un mensaje y generar reflexión, no solo para rendir homenaje o representar una imagen más o menos exacta a la figura real como la representación de 1971. Siguiendo a Bourriaud, dentro de las características que podemos otorgarle al arte en la época de la postproducción es necesario agregar el hecho de que la obra manipula los procedimientos, pero sin pretender la abolición total del arte. De este modo podemos observar diferentes aproximaciones a la producción artística, por ejemplo, seremos testigos de la posibilidad de «producir una obra musical sin saber tocar una sola nota de música» (Bourriaud, 2007, pp. 44-45) o, como relata Caiozzama —autor de algunas de las obras más emblemáticas de la zona cero— en el conversatorio *La ciudad, género y espacio público: arte y política* (2020), crear un dibujo sin tener talento para dibujar. Es exactamente esto lo que sucede con la técnica del *paste up* y que posibilita también que quienes intervienen en la obra no tengan que ser necesariamente otros artistas.

Acerca de la calle como espacio de exposición de las obras, podemos señalar que es bastante evidente que existe una ruptura respecto del espacio museo. Sin embargo, como señala Bourriaud —y antes también lo había señalado Douglas Crimp en su lectura de Malraux— ya no existe una necesidad de señalar que ese espacio es malo, sino que más bien se reconoce que es simplemente otro espacio para mostrar arte. El momento y espacio de la exposición de la obra de arte se vuelve un lugar de producción, sobre todo si entendemos que la colaboración es el eje principal de las obras de arte insertas en la postproducción.

La obra de Ciruolo, y tal como se observa en la imagen, adquirió varias características que la versión original no contenía. Además, de la frase de Mistral «Menos cóndor y más huemul», podemos mencionar el hecho de que fue una de las obras enmarcadas por el grupo de Museo de la Dignidad que buscaba preservar algunas de las obras más emblemáticas para que estas no se perdieran. Juan Pablo Prado y Sebastián Ulloa decidieron enmarcar muchas obras creadas durante el estallido social directamente en la calle y en la pared en la que se encontraban, las

obras elegidas tenían que relacionarse con el concepto de «dignidad» por ser este uno de los emblemas de las movilizaciones. Este museo se propone como arte a cielo abierto, que puede ser apreciado por cualquier persona que pase por la calle sin necesidad de ir a un espacio cerrado como el concepto de museo tradicional. En esta ocasión el museo va hacia las personas y ocupa el espacio de la calle. Esto es también un manifiesto porque implica una reapropiación del espacio y una propuesta de nueva disposición espacial. Volcar el museo a la calle y enmarcar las obras directamente en la pared implica una consciencia artística y un proceso de selección de las obras que recibirán ese tratamiento especial. El enmarcado en la calle destaca ciertas obras por sobre otras, y esto coincide con lo señalado por Bourriaud acerca de que el arte hecho de mezclas produce su propio sistema de marcos, es decir, encuentra su propia versión de curadores e ingresa a un sistema del arte alternativo, un sistema del arte que es eminentemente contestatario y contrahegemónico respecto del propio arte oficial y, en este caso, del concepto de nación y del sistema económico que hemos instalado en Chile, incluso en el medio artístico.

Finalmente, la última intervención que experimentó la obra de Ciraolo es el hecho de haber sido removida de su ubicación original para protegerla de la pintura que buscaba borrar todas las expresiones artísticas que se habían ubicado en el entorno del GAM realizadas a finales de febrero de 2020, gesto que fue una de las respuestas que dio la oficialidad a los movimientos insurgentes dentro de los cuales aparentemente se incluyó a los artistas. El querer borrar las representaciones en el entorno del edificio expresa un evidente deseo de censura y de destruir, simbólicamente, las ideologías ahí expresadas. El borroneo busca ser una mordaza para silenciar los discursos indeseados; sin embargo, los artistas no tardaron en reaccionar y salir en masa a reinstalar las obras borradas, evento factible gracias a la técnica del *paste up* y la posibilidad de imprimir en serie la obra.



6-7. N. Toledo. Paredes intervenidas del GAM. (2020)



8. N. Toledo (2020). Paredes intervenidas del GAM.



9. Muros del GAM pintados (2020). En el sitio web del GAM apareció un comunicado que señalaba que no habían sido consultados sobre esta acción y que no la aprobaban.

Para terminar, la imagen de Mistral maternal que recoge el mural de 1971 alude a una idea que está instalada en una suerte de inconsciente colectivo nacional que proviene de distintos lugares. Por una parte, y como se revisó en este artículo, de los propios dichos de la autora, como también de imágenes que se extraen desde las voces líricas a lo largo de toda su poesía. Por otra parte, la idea de Mistral maternal también fue sobredifundida durante el periodo de dictadura chilena (1973-1990), como reconoce Soledad Falabella a *El dinamo*: «La Junta Militar se quedó con la Quimantú y la nombró como Gabriela Mistral. Desde ahí se quería imponer una imagen de ella que estaba lejos de mostrarla como era de verdad, como una persona profundamente

contraria al autoritarismo, a los milicos» (Dote, 2019). Es decir, la figura de Mistral —que había sido homenajeada durante el gobierno de Allende con la inauguración del mural acá abordado y también con la creación del centro cultural que llevaba su nombre— fue manipulada y apropiada por los militares para transmitir su mensaje. Antes de esto, observamos en el homenaje de 1971 una intención evidente de representar a una Mistral concordante con su biografía; sin embargo, en el periodo de dictadura se intenta instalar otro discurso sobre su imagen, y este gesto político no respeta la biografía de Mistral ni su deseo de mantenerse lejos de la política y la violencia.

Es interesante que la dictadura cree una imagen de Mistral con ciertos valores atribuidos, pero sin representarla físicamente en ninguna obra de carácter masivo sino hasta 1981, con la circulación del billete que llevó su rostro de perfil (y lo significativo que sea que su imagen masiva para la dictadura sea dinero impreso). Lo que observamos en la nueva representación de Mistral que hace Ciralo es una reapropiación de esta imagen para reterritorializar la figura pública de Mistral y reestablecer los nexos que esta tenía con el pueblo. Los imaginarios que han recaído sobre las representaciones de Mistral que se han hecho a lo largo de nuestra historia son variados, pero hasta hace poco no existía un cuestionamiento del imaginario maternal. Ciralo establece una ruptura con ese imaginario, sin negarlo, sino que más bien estableciendo un relato paralelo. Para muchos teóricos, entre ellos Bourriaud, la obra de arte después de la modernidad tiene una serie de características: reinterpreta relatos anteriores, proponiendo así una red de elementos interconectados; es un agente activo y no solo un receptáculo de la visión del artista; contradice la idea de cultura pasiva y se entiende en símil con un deporte colectivo mediante la colaboración permanente. Estas características que el autor ve en las obras de arte posmoderno difuminan las fronteras entre consumo y producción. Siguiendo a Duchamp y a Michel de Certeau, coincide con la idea de que el consumo no es pasivo ya que «servirse de un objeto es forzosamente interpretarlo» (Bourriaud, 2007, p. 22). Es decir, es posible tomar un objeto y utilizarlo como se desee, reinterpretando su uso, tal como sucede con el rostro representado en el billete que alguna vez fue utilitario, que ahora el artista toma y usa en su obra para expresar una cita a un periodo y a la apropiación de una figura nacional. El consumo, de este modo, también se ejerce sobre los objetos instalados en la cultura y en la reinterpretación que hacemos de ellos, en este caso, con la creación de una nueva imagen de Gabriela Mistral

que se construye desde una relectura de la reproducción de 1971. «Los artistas postproductores son los obreros calificados de esa reapropiación cultural [...] la apropiación es en efecto el primer estadio de la postproducción» (Bourriaud, 2007, pp. 23-24), el apropiacionismo se convierte, como ya habían reconocido varios teóricos de la posmodernidad entre los que destaca Crimp y su lectura sobre la fotografía, en una forma de resistencia y denuncia en tanto propone contraimágenes para crear una contracultura.

En este sentido, la apropiación se ejerce sobre muy diversos objetos, incluso espacios como el cerro Santa Lucía o el GAM. Particularmente relevante resulta el cambio de foco que ha tenido este último espacio, pues con distintos sistemas políticos ha adquirido distintas funciones y nombres que personifican los valores que los propios gobernantes se atribuyen a sí mismos y a sus modos de gobernar: «La supremacía de las culturas de la apropiación y del reprocesamiento de las formas introducen una moral: las obras pertenecen a todo el mundo, parafraseando a Philippe Thomas» (Bourriaud, 2007, p. 39). ¿Es esta la moral que subyace a la instalación de la obra de Daza y Ciralo? Parece evidente que no encontramos la misma moral en ambas obras. La representación de Daza busca ser educativa y acercar el arte a las personas de una manera más o menos fiel a la figura biográfica detrás de Gabriela Mistral; por su parte, Ciralo busca que su obra entregue un mensaje político y esto lo hace mediante la apropiación evidente de símbolos que instala sobre la reapropiación que ha hecho de la misma figura de Mistral. El mismo artista señala para *El Mostrador* que «el arte gráfico es comunicación, es un grito de guerra y es una vía hermosa y armónica para manifestarse» (Fajardo, 2019), es decir, no solo para representar. El lugar del arte, entendido así, coincide con la visión que Bourriaud rescata de Mike Kelley, quien utiliza las formas como herramienta cognitiva, para él «El arte debe ocuparse de lo real, aunque poniendo en cuestión todas las concepciones de lo real. Transforma siempre la realidad en fachada, en representación, y en una construcción. Pero también plantea la pregunta sobre el porqué de esa construcción» (Bourriaud citando a Kelley, 2007, p. 48). ¿Cuál es, entonces, la realidad propuesta por las obras acá revisadas y cómo y por qué estas concepciones se construyen? Si la obra de 1971 respeta la lectura mimética de la figura de Mistral, la obra de 2019 instala una imagen que rompe algunos aspectos de esa mimesis con la finalidad de actualizar la figura de la escritora; instala, por decirlo de otro modo, una nueva mimesis que esta vez surge desde un espacio de subjetividad, no desde discursos totalitaristas.

¿Por qué existe un interés actual de rescatar esta figura y no solo de instalar nuevos íconos? Magda Sepúlveda, investigadora experta en la obra de Gabriela Mistral, señala que «El modo en que Gabriela Mistral llevó su vida personal, la transforma en un ícono de la transgresión» (Sánchez, 2020), es una figura que no encajaba dentro de lo esperado, reconocía esa incomodidad y seguía adelante. Según Sepúlveda, Mistral denunció el clasismo, reconoció una América indígena, el trabajo de las mujeres pobres que crían a sus hijos y, además, llevó una vida no heterosexual. Todos estos temas son todavía actuales y representan a sectores que no han sido representados ni han tenido poder y que, además, fueron particularmente destacados en las protestas generadas desde el 18 de octubre. Entonces, la realidad que se desea proponer al reinstalar a Mistral y revestirla de elementos culturales de nuestra época es la propuesta de, en primer lugar, reivindicar su figura icónica muchas veces vilipendiada y apropiada por sectores políticos a los que ella nunca perteneció y, en segundo lugar, movilizar dicha reivindicación personificando simbólicamente en ella todos los tópicos defendidos durante las movilizaciones de 2019. Es decir, la representación de Mistral hecha en este contexto se ocupa de lo real, de lo que existió en la biografía de Mistral y de lo que ha sucedido con la apropiación de su imagen, pero, al mismo tiempo, transforma la realidad cuando actualiza su figura y construye a la Mistral del siglo XXI.

La historia, descrita por Bourriaud, habla de aquello que pasó; el arte, por su parte, se construye de «relatos que proponen posibilidades alternativas para pensar el mundo actual» (Bourriaud, 2007, p. 70). Lo que hemos abordado en este artículo, particularmente a partir de la obra de Ciruolo, nos entrega un correlato de los hechos históricos que vivimos después del 18 de octubre de 2019, pero además de esto, el arte nos entrega posibilidades nuevas de comprender el fenómeno del que fuimos testigos y protagonistas. Las obras de arte, entendidas así, son una fuente de visiones, no de conclusiones y su análisis nos permite observar y revisar los proyectos políticos que puedan proponerse, por ejemplo, al reinstalar la imagen de Mistral y, al mismo tiempo, recrearla mediante su actualización pensando en cómo podría ser. Para Bourriaud «el arte representa un contrapoder. No porque la tarea de los artistas consista en denunciar, militar o reivindicar, sino porque todo arte está comprometido, cualesquiera sean su naturaleza y sus fines» (Bourriaud, 2007, p. 122). Entonces, comprenderemos el arte del estallido como una ventana para observar y analizar cómo aparecen las representaciones del contrapoder. En este

artículo nos hemos detenido específicamente en la representación que este contrapoder ha hecho de la figura de Gabriela Mistral, quien, a su vez, encarnó también el contrapoder al ser mujer y escritora, y desde ese lugar, ser defensora de la niñez y los pueblos indígenas, así como criticar fuertemente el clasismo y los partidos políticos, tópicos poco relevantes y políticamente incorrectos para la época.

Creemos que esta nueva figura de Mistral busca romper con los preceptos y valores de la sociedad chilena y su imaginario de nación oficial promovido hasta antes del 18 de octubre. Ciraolo toma una figura conocida por todos como Gabriela Mistral y desplaza el foco respecto de la información que todos hemos aprendido sobre ella: su carácter maternal y protector respecto de los niños. El artista levanta una nueva carga simbólica sobre la figura pública de Mistral y de ella se hacen partícipes quienes salen a la calle y la validan colectivamente, interviniéndola y completándola sin fin. Para Bourriaud el arte representa «contraimágenes», y es eso a lo que asistimos cuando observamos esta nueva representación de Mistral, observamos cómo los «artistas reactivan las formas habitándolas, pirateando las propiedades privadas y los copyrights» (Bourriaud, 2007, p. 122), es decir, utilizando todo el arsenal cultural que han acumulado para crear discursos que buscan crear una contravisualidad que afirme que los ciudadanos pueden crear mapas visuales de la sociedad y demostrar que todos tenemos derecho a mirar y, por ende, a representar y ser representados. Mirzoeff reflexiona sobre el concepto de democracia de Rancière y la idea de que esta es un espacio para la gente que no tiene parte y se pregunta: «¿Podemos encontrar un lugar para los que no tienen parte?» (Dussel, 2009, p. 75). Creemos que el gesto estético detrás de la creación de la representación de Mistral de Ciraolo está justamente en esa búsqueda, en establecer mediante el arte ese lugar para los que no tienen parte, algo que fue, por cierto, la búsqueda detrás de todas las movilizaciones originadas el 18 de octubre de 2019 en Chile.

Bibliografía

- Banco Central de Chile (2021). *Billete de \$5.000*. Recuperado de: <https://www.billetesymonedas.cl/Billetes/FamiliaBilletesAnteriores>
- Becerra, A. (2019). *Museo de la Dignidad: el proyecto que busca conservar las obras que dejó la movilización*. Diario Universidad de Chile. Recuperado de: <https://radio.uchile.cl/2019/12/15/museo-de-la-dignidad-el-proyecto-que-busca-conservar-las-obras-que-dejo-la-movilizacion/>
- Becerra, Abril. (6 de abril, 2021). *La historia detrás del decreto que secuestró la obra de Gabriela Mistral*. Diario Universidad de Chile. Recuperado de: <https://radio.uchile.cl/2021/04/06/la-historia-detras-del-decreto-que-secuestro-la-obra-de-gabriela-mistral/>
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Consejo de monumentos nacional de Chile (2021). *Cerro Santa Lucía de Santiago*. Recuperado de: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/cerro-santa-lucia-santiago>
- Crimp, Douglas (1998). «Sobre las ruinas del museo». *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Dote, Sebastián. (2019). *Qué tenía Gabriela Mistral del mural que la representó en la crisis*. El dínamo. Recuperado de: <https://www.eldinamo.cl/actualidad/2019/11/26/que-tenia-gabriela-mistral-del-mural-que-la-represento-en-la-crisis/>
- Dussel, Inés. (2009). Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea y pedagogía para este tiempo. *Propuesta educativa*. (31) 69-79.
- Facultad de Arquitectura U. de Chile. (21 de enero, 2020). *La ciudad, género y espacio público: arte y política* [conversatorio]. Santiago, Chile.
- Fajardo, Marco. (2019). *Fab Ciraolo, ilustrador de la crisis social: Hoy es el momento de mirar más a la gente que nos rodea*. El Mostrador. Recuperado de: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/11/26/fab-ciraolo-ilustrador-de-la-crisis-social-hoy-es-el-momento-de-mirar-mas-a-la-gente-que-nos-rodea/>
- GAM (2021). *Edificio GAM. Historia*. Recuperado de: <https://www.gam.cl/conocenos/edificioogam/historia>

- González, Jorge. (1986). [El baile de los que sobran]. En *Pateando piedras*. EMI.
- González, Jorge. (1988). [We are sudamerican rockers]. En *La cultura de la basura* (edición latinoamericana). EMI.
- Mirzoeff, Nicholas. (2016). El derecho a mirar. *Revista científica de información y comunicación*. (13) 29-65.
- Mistral, Gabriela. (1925). «Menos cóndor y más huemul». Recuperado de:
<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosa/condorhuemul.html>
- Quezada, Jaime. (comp.). (1995). *Gabriela Mistral. Escritos políticos*. Chile: Fondo de cultura económica.
- Sánchez, Camila. (14 de enero, 2020). *La nueva «vida pop» de Gabriela Mistral*. Mujer dínamo. Recuperado de: <https://mujer.eldinamo.cl/sociedad/2020/01/14/la-nueva-vida-pop-de-gabriela-mistral/>
- Torres, D. (2019). *Museo de la Dignidad, la galería de arte a cielo abierto que está en plena Alameda*. La tercera. Recuperado de: <https://finde.latercera.com/cultura-pop/museo-de-la-dignidad-santiago/>
- Tudela, C. (18 de octubre, 2020). *Cuando la bandera se tiñó de negro: historia de un símbolo de resistencia*. La voz de los que sobran. Recuperado de: <https://lavozdelosquesobran.cl/cuando-la-bandera-se-tino-de-negro-historia-de-un-simbolo-de-resistencia/>
- Vargas, L. (comp.). (1999). *Gabriela Mistral. Recados para hoy y mañana. Textos inéditos*. Tomo II. Santiago: Editorial Sudamericana.
- (1945). La Mistral se viste a la moda. *Revista Vea*. Recuperado de:
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-148786.html>
- Wolf, N. (2002). *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. Nueva York: Harper Perennial.

Iconografía

1. Recuperado de: <https://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/09/05/arte-y-ciudad-el-homenaje-de-la-ciudad-de-santiago-a-gabriela-mistral/>
2. Recuperado de: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/11/26/fab-ciraolo-ilustrador-de-la-crisis-social-hoy-es-el-momento-de-mirar-mas-a-la-gente-que-nos-rodea/>
3. Recuperado de <https://www.billetesymonedas.cl/Billetes/BilleteAnterior/5000>
4. Recuperado de <https://www.billetesymonedas.cl/Billetes/BilleteAnterior/5000>
5. Fotografía, archivo personal de la autora.
6. Fotografía, archivo personal de la autora.
7. Fotografía, archivo personal de la autora.
8. Fotografía, archivo personal de la autora.
9. Recuperada de <https://www.gam.cl/noticias/declaracion-borrado-fachada-gam/>

Una imagen religiosa como obra de arte. El *Cristo crucificado* de Velázquez ante la mirada de los devotos

María de la Luz Ruiz Miranda

Resumen: El *Cristo crucificado* sobresale entre distintas tradiciones. Al pintarlo, Velázquez siguió el modelo iconográfico defendido por Francisco Pacheco y se acercó a la manera en la que otros artistas representaron las expresiones faciales de Cristo. La imagen ha propiciado distintas reflexiones de estudiosos e historiadores del arte, pero poco se ha indagado sobre la relación entre el cuadro, quien lo encargó y quien lo observa. Dicha relación es fundamental para acercarse a la función de la imagen respecto a una cultura visual concreta. De acuerdo con Michael Baxandall, las imágenes religiosas tienen una doble función: pueden ser objetos de devoción y objetos de apreciación artística. En ese sentido, las categorías verbales con las que los historiadores del arte han expresado lo que miraron cuando vieron al Cristo, dan cuenta de que el cuadro velazqueño no puede ser despojado de sus efectos religiosos aun cuando se exhibe como obra de arte.

Descriptor: Cristo crucificado – tradición – función – imagen – religiosa - categorías verbales – mirada - cultura visual

Abstract: The *Christ in the Cross* stands out in different traditions. When Velazquez painted Him, he followed the iconographic model proposed by Francisco Pacheco and he also adhered to other artists' way of depicting the facial expressions of the Christ. This image has sparked a number of reflections from art historians, but little has been said about the relation that exists between the painting, its patron, and its viewer. Such relation is pivotal in order to understand the function of the image in a certain visual culture. According to Michael Baxandall, religious images have two main functions: as an object of cult and as an object of artistic value. In consequence, the verbal categories that art history has used when referring to the Christ prove that this work of Velazquez cannot be separated from its religious effect, even if it is treated as a work of art.

Key concepts: Christ in the Cross, tradition, function, religious image, verbal categories, eye, visual culture.

[M]ilagro es este del pincel mostrándonos/ al hombre que murió por redimirnos/ de la muerte fatídica del hombre;/ la Humanidad eterna ante los ojos/nos presenta. ¡Ojos también de carne,/ de sangre y de dolor son, y de vida!/ Este es el Dios a que se ve; es el Hombre;/ este es el Dios a cuyo cuerpo prenden/ nuestros ojos, las manos del espíritu.

Miguel de Unamuno, *El Cristo de Velázquez*.

Introducción

El hombre yace muerto en la cruz. Su presencia transmite tranquilidad y recogimiento. Un halo de luz rodea su cabeza y un mechón de su cabello recubre la mitad de su rostro. Parece estar dormido, como si no hubiera sufrido la tortura que implica ser crucificado, como si abrazara tal muerte de forma natural. No se ven más heridas que las que abrieron los clavos, la de su costado y las que se adivinan en su cabeza, causadas por la corona de espinas que porta. Abundantes, pero sutiles hilillos de sangre que brotan de sus heridas, corren sobre sus sienes, su barba, sus brazos, su pecho y sus muslos, lo mismo que en la madera de la cruz por debajo de las heridas de sus manos y pies. Cuatro clavos sujetan sus extremidades, un clavo en cada una. Los brazos se abren siguiendo la figura del madero y los pies están apoyados sobre un supedáneo. El letrero que encabeza el lecho de muerte lleva inscripciones en hebreo, griego y latín que informan la identidad del crucificado: «Jesús, Nazareno, rey de los judíos».¹ Al fondo, hay un entorno oscuro suavemente iluminado por el resplandor corporal del fallecido Jesús y por la luz proveniente de la parte superior izquierda del cuadro. Es como si el Cristo se hallara suspendido, sin tiempo y sin espacio.

Además de la profundidad creada por el contraste del Cristo con el fondo, el cuerpo del crucificado parece estar en tercera dimensión. Da la impresión de que cuelga hacia delante, en dirección a quien lo contempla. La postura de su cabeza, inclinada, en señal de que ha dado el último aliento, y su expresión tierna, serena e impasible —francamente difícil de describir—, interpelan al observador no desde la culpa, sino desde la misericordia.²

¹ La inscripción en latín dice: *IESVS NAZARÆNVS REX IVDÆORVM*. La interpretación al castellano que uso en el *corpus* del texto es mía. Rodríguez G. de Ceballos (2004) apuntó que Velázquez tuvo algunas faltas ortográficas en las inscripciones escritas en griego y latín (p. 19).

² Si bien haré referencia a algunos aspectos técnicos del cuadro, no me detendré en ellos con la amplitud con la que podrían abordarse. Para saber más sobre las técnicas y materiales, véase Brown (2008, p. 394), Brown y Garrido (1998, pp. 70-72) y Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos (2004, pp.16-18).

El *Cristo crucificado* sobresale entre distintas tradiciones. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez siguió el modelo iconográfico defendido por Francisco Pacheco y se acercó a la manera en la que otros artistas representaron las expresiones faciales de Cristo (Harris, 2003, pp. 118-120). La combinación de tradiciones, aunada a la técnica que el pintor sevillano usó para el tratamiento y la elaboración, ha propiciado reflexiones académicas, religiosas, teológicas y literarias de estudiosos e historiadores del arte que se han interesado por las particularidades del cuadro velazqueño. Frecuentemente, el centro de atención ha sido principalmente la técnica y la iconografía del cuadro. Poco se ha indagado sobre la relación entre el cuadro, quien lo encargó y quien lo observa. Es verdad que, cuando se tratan los aspectos técnicos y formales de una imagen, dicha relación es latente, pero es necesario reflexionar explícitamente sobre ella para así mirar desde una perspectiva que acerque más a la función de la imagen en un horizonte histórico-cultural y una cultura visual concreta.



Diego Velázquez *Cristo crucificado*. Óleo sobre tela (c. 1632). Museo del Prado, Madrid.

De acuerdo con Michael Baxandall (2008), las imágenes religiosas pueden verse de dos maneras: como objetos de devoción y como objetos de apreciación artística. Las imágenes ya no quedan supeditadas solo a las intenciones de quien las crea, sino que la función delimita las posibilidades de significación e interpretación (pp. 66-67).³ En ese aspecto, coincidió con lo que dijo Ernst Hans Gombrich (1986) sobre que la significación se relaciona con los elementos elegidos y plasmados por el artista, con las circunstancias y el contexto en el que la imagen se encuentre, así como con las competencias y habilidades del observador (pp. 15-16).⁴ No obstante, a diferencia de Gombrich, Baxandall (2008) tomó en cuenta las prácticas sociales que enmarcan a las imágenes en determinadas funciones y las agrupan en géneros —que son, en términos generales, conjuntos de pinturas que se asemejan en función, técnica y tema— (p. 53).⁵ Sus reflexiones apelan a las intenciones y abarcan las estrategias cognoscitivas e interactivas con las que las personas se acercan a lo visual. Lo que llamamos *mirada* es algo más complejo que solo ver —acción de dirigir los ojos hacia algún lugar—.

En ese sentido, rastrearé la manera en la que los autores se han acercado a la doble función del *Cristo crucificado*; es decir, cómo se han acercado a él como objeto de apreciación artística sin prescindir del hecho de que es también una imagen religiosa. Primero, me enfocaré en el cuadro, recuperando algunas de las tradiciones con las que se relaciona y las perspectivas religiosas que lo han legitimado. En seguida, me centraré en las categorías verbales a través de las cuales algunos historiadores del arte dieron cuenta de lo que miraron cuando vieron al Cristo.⁶

³ Según Baxandall (2008), un ejemplo de cómo la función delimita las posibilidades de significación e interpretación de las imágenes es el de los retablos alados, cuyas partes tenían una función y un significado diferente: el *corpus* era la parte principal y ahí era colocada la imagen a la que estaba dedicada el templo; cada ala tenía escenas menores respecto a la del *corpus*; arriba generalmente se remataba con un Cristo flanqueado por la Virgen y san José; y en la predela casi siempre se representaba a los apóstoles o a los evangelistas, pilares importantes de la Iglesia. Los retablos movían al recogimiento necesario para la celebración de la Misa y fungían como medio para evangelizar a las personas iletradas (pp. 66-67).

⁴ Es preciso decir que, si bien Gombrich invitó a explorar las diversas significaciones que puede tener una imagen, no sugiere la relatividad absoluta; por lo contrario, se refirió a que las interpretaciones pueden ser todo lo variadas posible si están fundamentadas y sustentadas sobre argumentos sólidos y críticos.

⁵ Las razones que citó Baxandall (2008) sobre la institución de las imágenes en la Iglesia abarcan las cuestiones discutidas sobre las relaciones y las miradas. Dichas razones son, en resumen: 1) que las personas pudieran leer las imágenes, ya que no podían entender un texto escrito; 2) que las personas sintieran devoción a través de las cosas visibles; y 3) que las personas no olvidaran, y es que a veces resulta más fácil recordar lo que se mira que lo que se escucha (p. 53).

⁶ Debido a las circunstancias en las que escribí el artículo, mi análisis estará basado en los textos y las traducciones señalados en la bibliografía. Si bien es cierto que lo mejor sería analizar los textos en el idioma en el que fueron originalmente escritos, dado que yo no me propongo hacer un análisis de carácter filológico, las palabras usadas

Una imagen religiosa como obra de arte

Tradicición e innovación. El Cristo velazqueño y otras representaciones y defensas del crucificado desde la devota mirada religiosa.

Francisco Pacheco defendía un modelo iconográfico que consistía en pintar a Cristo crucificado con cuatro clavos en vez de tres como se hacía en algunas representaciones. Tal modelo no fue inventado por el pintor español, sino que había sido discutido desde aproximadamente la segunda mitad del siglo XVI por artistas españoles, italianos, franceses y holandeses (Brown, 1999, p. 230).⁷ Sin embargo, con el fin de mostrar visualmente cómo debía ejecutarse correctamente, en 1614, Pacheco pintó un crucificado en el que materializó las características que le parecía que debía tener la imagen ideal de Jesús en la cruz y que posteriormente fue retomado por muchos artistas.⁸

El *Cristo en la cruz* representa a Cristo muerto, clavado con cuatro clavos, uno en cada mano y uno en cada pie. Sus pies se apoyan sobre un supedáneo y su cuerpo mantiene una posición recta. No tiene más laceraciones que las causadas por los clavos, las provocadas por la corona de espinas que lleva sobre la cabeza, y la herida del costado. Hay pocos rastros de sangre sobre su cuerpo, solo se ven dos hilillos que brotan de la herida abierta por la lanza y algunas gotas que caen de sus sienes a su barba. Es como si los clavos no hubieran atravesado ninguna arteria. Su cabeza está ligeramente inclinada y sobre la corona de espinas hay un halo que da cuenta de la naturaleza divina del fallecido. La expresión del Cristo es más bien seria, sobria. No parece haber sufrido ni demuestra sentimiento alguno. El fondo es oscuro, pero se ilumina desde la parte izquierda del cuadro. No hay ningún paisaje que lo acompañe, solo está Cristo.

en las traducciones posibilitan también la reflexión sobre la manera en la que los historiadores miraron al Cristo.

⁷ Sobre los lugares de origen de los artistas involucrados en la discusión de los cuatro clavos también puede consultarse a Pérez Sánchez (1999, p. 339).

⁸ Pacheco F. (1614). *Cristo en la Cruz* [pintura]. Fundación Rodríguez Acosta, Granada.



Francisco Pacheco *Cristo en la Cruz*. Óleo sobre tela (1614). Fundación Rodríguez Acosta, Granada.

A partir de la observación y descripción de las imágenes, es claro que el *Cristo crucificado* es una recreación del cuadro pintado en 1614. El pintor sevillano retomó varios elementos de la pintura de Pacheco: los cuatro clavos; un Jesús muerto, pero poco lastimado; la posición corporal de Cristo; el supedáneo sobre el que se apoyan los pies; el fondo oscuro y la iluminación procedente de la parte izquierda del cuadro. Con todo, el Cristo de Velázquez no solo es parecido al *Cristo en la cruz*. Antes del cuadro de Pacheco, se habían producido otros Cristos con características semejantes.

En 1620, Pacheco retomó la polémica del número de clavos, pero esta vez en una carta dirigida al escritor Francisco de Rioja como respuesta a la que el mismo Rioja le había enviado en 1619.⁹ Ambos estaban a favor de representar a Cristo con cuatro clavos y con rasgos que movieran a la devoción de los feligreses. Para sustentar su postura, aludieron a antiguos textos religiosos que hablaban acerca de las características propias del Señor crucificado. Los textos antiguos eran, desde su perspectiva, las pruebas con más autoridad y mejor calificadas (Pacheco, [1649] 1990, p. 713). Igualmente, aludieron a imágenes y esculturas que ellos mismos habían visto o

⁹ Para más información, véase la nota * del aparato crítico que añadió Bassegoda i Hugas al texto de Pacheco ([1649] 1990, p. 713).

que conocían de alguna forma.¹⁰ Posteriormente, en 1649, en el capítulo XV de su tratado *Arte de la pintura*, Pacheco ([1649]1990) publicó las cartas bajo el título: «En favor de la pintura de los cuatro clavos con que fue crucificado Cristo nuestro redentor» (pp. 713-734).¹¹ Y, a continuación, como capítulo final —»En que se refiere el sentimiento y aprobación destas dos cartas por hombres doctos que las censuraron«—, anexó siete aprobaciones de religiosos versados en cristología, que secundaban lo escrito en las epístolas (pp. 734-749).¹²

Luego de las referencias iconográficas y religiosas, Pacheco ([1649] 1990) afirmó que la producción de crucificados con cuatro clavos comenzó al mismo tiempo que surgió la Iglesia y que «la ejecutaron primero los discípulos de Cristo, teniendo fresca la memoria de su sagrada pasión» (p. 733).¹³ La autoridad a la que el pintor apeló, es retóricamente incuestionable. En añadidura, más adelante escribió:

[...] pintar la imagen de Cristo crucificado con cuatro clavos como hemos visto no es introducir novedades ni invenciones propias, antes es renovar las imágenes antiguas que tienen tanta autoridad y veneración en la Iglesia Católica y si es lícito que lo sientan y escriban así los doctos en los libros que sacan a la luz y lo prediquen y enseñen con tanta aceptación ¿por qué no será lícito que conformándose con ellos los doctos pintores y escultores, aunque son pocos los que merecen ese nombre, pinten y esculpan para enseñanza del pueblo lo que parece más verdadero y autorizado? [...] (Pacheco, [1649] 1990, p. 733).

De ese modo, en las epístolas se evidencia una larga tradición religiosa plasmada en reflexiones teológicas, libros devocionales de oraciones, versiones de los Evangelios y Misales romanos

¹⁰ De acuerdo con Bassegoda i Hugas, Pacheco en realidad no añadió más a los argumentos de Rioja, únicamente enriqueció las referencias eruditas que avalaban su interpretación de la crucifixión (Pacheco, [1649] 1990, p. 713, nota *).

¹¹ Para complementar las cartas, el pintor incluyó un fragmento de una carta escrita por el duque de Alcalá en 1622, que es un testimonio sobre los crucifijos de cuatro clavos. Asimismo, incluyó una traducción del libro de Angelo Rocca *De Patricula ex pretioso et vivifico ligno sacratissimae Crucis desumpta, sacris imaginibus et elogiis eodem ligno incisus insignita et in apostólico sacrario asservata commentarius a F. Angelo Rocca*, escrito en 1609, que constituye «uno de los alegatos más directos y completos en favor de los cuatro clavos» (Pacheco, [1649] 1990, p. 713, nota *).

¹² Las aprobaciones son una prueba del buen recibimiento que tuvo el modelo iconográfico entre los religiosos sevillanos, algunas fueron escritas hacia 1629. A decir de Bassegoda i Hugas, Pacheco eligió cuidadosamente los testimonios que había de incluir, pues se sabe que no contempló cuatro aprobaciones (Pacheco, [1649] 1990, p.734, nota *).

¹³ Pacheco ([1649] 1990) hizo énfasis en la mención que hace Angelo Roca sobre una escultura de madera atribuida al evangelista san Lucas. Al parecer, la imagen «representa a Cristo vivo, antes que la lanza abriese su costado; [...] tiene en la cabeza una corona real, en vez de la de espinas; y en lo alto de la Cruz, su título» y permaneció enterrada por más de 300 años hasta que en una excavación fue encontrada y llevada a Sirol, antigua ciudad italiana (p. 730).

—que dictan los pasos y oraciones propias para la celebración de los ritos litúrgicos—, la mayoría escritos por personas proclamadas como santas y que tenían por objetivo la evangelización.

Parte de los autores no escribió explícitamente que Jesucristo fue fijado en la cruz con cuatro clavos, pero la forma de su discurso y las palabras que utilizaron llevaron a Rioja y a Pacheco a inferir que así era. San Gregorio de Nacianzo (*Chirstus patiens*), san Cipriano (*De passione Christi*), y san Justino mártir (*Diálogo con Trifón*) fueron algunos de esos autores (Pacheco, [1649] 1990, p. 714-716).¹⁴ En cambio, Alexandro Monaco (oración sobre la *Invenición de la Cruz*), Gregorio Hamartolo (*Cronicon*), Rufino (*Historia Eclesiástica*), Nicéforo (*Historia de la Iglesia*), el Papa Inocencio III (en el sermón primero sobre un mártir), Nono Panopolitano (paráfrasis del Evangelio de San Juan), santa Brígida (*Las revelaciones*), san Ireneo, san Agustín, fray Pedro de Medina, entre otros, apuntaron literalmente que Cristo fue clavado con un clavo en cada extremidad (Pacheco, [1649] 1990, p. 714-715).¹⁵ Los textos religiosos estaban pensados como testimonios para los creyentes, pero también eran utilizados como modelos para la producción artística. Basten como muestra las visiones de santa Brígida, cuya descripción del crucificado «sirvió de inspiración a cientos de artistas que intentaron transmitir al pie de la letra sus [...] palabras» (Pérez Sánchez, 1999, p. 338).¹⁶

Por otro lado, quedó manifiesta la tradición iconográfica que se había gestado, si no desde el nacimiento de la Iglesia, sí desde por lo menos el siglo IV. Varios artistas considerados autoridades en sus quehaceres —escultura, pintura o ambas— representaron al crucificado con

¹⁴ Francisco de Rioja puso mucha atención a cada palabra de los textos que refirió. Por ejemplo, según él, las palabras de Gregorio de Nacianzo («[t]enderunt, extenderunt, fixerunt manus, pedes infra fixerunt in compacto ligno») dejaban claro que Cristo fue crucificado con cuatro clavos (Pacheco, [1649] 1990, p. 716). Según mi interpretación, el fragmento citado de Gregorio de Nacianzo, puede entenderse como: «se inclinaron, le estiraron y fijaron las manos, y le fijaron los pies en la parte de abajo, en una madera compacta».

¹⁵ Con todo y las abundantes referencias que respaldaban su postura, no todas las alusiones de Pacheco son exactas y omitió información que contradecía algunos de sus argumentos; así, aunque fray Pedro de Medina se desdijo de la postura de los cuatro clavos luego de haber hecho largas disertaciones sobre el tema, el pintor no mencionó en su epístola la retracción del fraile mercedario (Pacheco, [1649] 1990, p. 724, nota 11).

¹⁶ Según el autor, Santa Brígida describió a Cristo de la siguiente manera: «coronado de espinas. Sus ojos, sus orejas y su barba chorreaban sangre. Las mandíbulas desencajadas, la boca abierta, la lengua sanguinolenta. El vientre, hundido, parecía juntarse con la espalda como si no tuviese intestinos» (Pérez Sánchez, 1999, p. 338). A diferencia de muchas imágenes y esculturas hechas hasta entonces —primera mitad del siglo XVII—, el *Cristo crucificado* se alejó de la representación violenta que proyectó la visión de la santa.

cuatro clavos; entre ellos estaban Durero, Miguel Ángel, Juan Baptista Franconio, Juan Martines Montañés, Pablo de Roxas y Antonio Mohedano (Pacheco, [1649] 1990, p. 713-734).¹⁷ Asimismo, numerosas iglesias contaban con pinturas o esculturas de Cristos con cuatro clavos. Como ejemplo puede mencionarse la iglesia de San Lorenzo el Real, el convento de Atocha en Madrid, una iglesia de la villa de Matusiños en Portugal, una capilla de la villa de Cisneros en Arenillas, España, una ermita en el Arzobispado de Toledo, algunas ermitas de Venecia, la bóveda de la iglesia de San Clemente y nada menos que la Basílica de San Pedro (Pacheco, [1649] 1990, p. 718-733).¹⁸

Aparecer en el tratado ya no solo hacía de las cartas intercambios doctos sobre el modelo iconográfico de los cuatro clavos, sino también una forma de legitimar la importancia doctrinal de las imágenes que siguieran ese modelo (Pacheco, [1649] 1990, pp. 734-735, nota *). Sobre todo después de los conflictos reformistas y contrarreformistas que habían traído consigo un minucioso recelo sobre las cuestiones religiosas y la manera de representar lo relativo a la fe (Stoichita, 1996, p. 12).

Dado que el cuadro de Velázquez se inscribe en la tradición reivindicada por Pacheco, no resulta errado vincularlo con la mirada de los religiosos y eruditos que se expresaban devotamente de los Cristos con cuatro clavos. Según lo que escribió Rioja en su carta, los Cristos con tres clavos fueron introducidos y popularizados por los albigenses, que negaban la divinidad de Jesús y rechazaban la mayoría de los sacramentos de la Iglesia católica, además de ser cercanos a una filosofía maniquea (Pacheco, [1649] 1990, pp. 718-719). De modo que la defensa de los cuatro clavos también era una forma de combatir las distorsiones heréticas. Las cartas y las aprobaciones exploraron la función religiosa de las imágenes desde la tradición iconográfica.

Al estar iconográficamente vinculado con otras imágenes de Jesús crucificado, así como con distintos textos antiguos, el *Cristo crucificado* puede ubicarse dentro de una tradición. Sin

¹⁷ Para saber sobre las imágenes realizadas por Duero, Miguel Ángel y Juan Martínez Montañés, véanse las notas 17, 18 y 19 del aparato crítico que añadió Bassegoda i Hugas al texto de Pacheco ([1649] 1990, p. 725).

¹⁸ Al parecer, según un autor llamado Lindano, no solo había Cristos con cuatro clavos en España y Portugal, sino también en Francia, Alemania y Grecia (Pacheco, [1649] 1990, p. 724).

embargo, mirar el cuadro de Velázquez a través de los ojos de Rioja y Pacheco, y a través de los ojos de los religiosos y religiosas citados en las cartas y aprobaciones, no solo posibilita distinguir similitudes entre las imágenes, sino también las particularidades propias del cuadro velazqueño. Una tradición no es algo que se dé de manera automática y evolutiva. No se desarrolla por sí misma a costa de quienes se insertan en ella, ni hace de las producciones copias idénticas. En cambio, una tradición «supone una continuidad de intereses [...]. Es cosa de discriminar, ver y hacer. Para un artista en acción, que lo afronta y lo activa, el arte del pasado es a la vez un recurso y un condicionante» (Alpers, 2008, p. 215-216). El *Cristo crucificado* no puede ser planteado como el resultado de una tradición porque no fue pintado de manera pasiva. Velázquez eligió qué retomar de la tradición y de qué manera adecuarlo, e incluso conjugó elementos de distintas tradiciones.

De acuerdo con Svetlana Alpers (2008), además de las imágenes que deciden asumir e integrar en las que ellos mismos crean, los pintores inevitablemente necesitan hacer uso de imágenes anteriores para poder pintar (p. 199).¹⁹ En ese sentido, el *Cristo crucificado* supone un diálogo con las imágenes que forman parte de una tradición que se fue construyendo a través de la práctica pictórica y que de una u otra forma respondió a los intereses de Velázquez. Además, supone un diálogo entre la tradición y quien encargó el cuadro, los espectadores a los que el cuadro fue dirigido y aquellos que en distintas épocas han podido mirarlo desde distintos lugares.

Ahora bien, regresando a la comparación con el *Cristo en la cruz*, Velázquez implementó elementos que lo alejaban de la pintura de Pacheco. La sangre es más visible y pone énfasis en las principales heridas que sufrió Jesús, las cuales son objeto de devoción. La postura corporal es más vívida porque se inclina hacia el espectador y la expresión del rostro denota más sentimiento que la del Cristo de Pacheco. Además, el hecho de que el cabello caiga sobre la mitad de su rostro da movilidad a la imagen y le da efecto de volumen. Según Enriqueta Harris

¹⁹ Alpers (2008) hizo tales acotaciones para explicar lo que ella llama «el museo del pintor». Se valió de una analogía entre imágenes y textos para explicar la actividad de hacer pinturas con relación a otras pinturas: «[e]n el caso de los textos literarios, el estudio de este fenómeno [escribir textos con relación a otros textos] ha implicado cuestiones de lo que hoy se conoce como alusión e intertextualidad. Son dos maneras de describir la relación entre textos: la alusión es activa e intencional (asunción consciente de textos pasados); la intertextualidad es inevitable (la necesidad de emplear textos pasados para poder escribir)» (p. 199).

(2003), es posible que Velázquez haya visto y retomado elementos del *Cristo de la Clemencia* que se hallaba en la Catedral de Sevilla y que había sido esculpido por Juan Martines Montañés. Y es que la escultura mostraba a «Cristo vivo antes de expirar, con la cabeza inclinada, mirando a la persona que reza a sus pies, como si le dijera que es por él por el que sufre» (p.118).²⁰



Juan Martines Montañés. *Cristo de la Clemencia*. Madera policromada (c. 1603). Catedral de Sevilla.

Es importante señalar que Víctor Stoichita (1996) señaló la existencia de «un método compositivo que se extendió a finales de la Edad Media [...] conocido como "primer plano (*close-up*) dramático" [...] [que] establece un acercamiento obligatorio entre espectador y cuadro, e invita, incluso provoca, la *compassio*» (p. 60). En ese sentido, cabe la posibilidad de que Velázquez tuviera conocimiento de aquel método y de que decidiera emplearlo en el cuerpo y el rostro de Cristo que, como señalé en la écfrasis inicial, interpelan al espectador no desde la culpa, sino desde la misericordia. Con todo, las representaciones más populares eran las que proyectaban la violencia y sufrimiento desmedido de la crucifixión. Lo que es seguro es que Velázquez buscaba «engendrar un estado extático-visionario» en el espectador (Stoichita, 1996,

²⁰ La autora sostuvo que los artistas sevillanos acostumbraban representar Cristos con facciones suaves y serenas. Pérez Sánchez (1999) refirió que el canónigo que encargó el *Cristo de la Clemencia* a Martines Montañés, exigió que la cabeza estuviera inclinada mirando a quien estuviera orando delante de él (p. 340).

p. 65). Por los aspectos técnicos y formales de la imagen, es posible deducir que el objetivo del cuadro velazqueño era llevar a quien lo mirara hasta la presencia del crucificado.

La mayoría de los autores coincide en que Velázquez pintó el *Cristo crucificado* por encargo de Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón, quien donó la pintura al convento de San Plácido.²¹ La hipótesis más aceptada es que el protonotario quería expiar sus culpas luego de una llamada de atención por parte de la Inquisición a causa de un escándalo entre las monjas del convento. No obstante, Rodríguez G. de Ceballos (2004) propuso que Jerónimo de Villanueva encargó el Cristo para manifestar fielmente su fe luego de que en 1630 un grupo de criptojudíos de origen portugués profanara violentamente un crucifijo, conmocionando profundamente a los católicos españoles (pp.10-17).²² En relación con esa premisa, era importante que la imagen fuera cercana a los feligreses, que moviera a la misericordia, al arrepentimiento y a la conversión sincera. Al contrario de los que mostraban sufrimiento y heridas violentas, el Cristo velazqueño no torturaba la conciencia, pero sí suscitaba la contemplación y el sentimiento de adoración. Las cualidades que se leen en las Escrituras ahora eran tangibles. Era como estar ante la persona de Cristo.

El Cristo de Velázquez ante la mirada de los historiadores —devotos— del arte

Actualmente, el *Cristo Crucificado* se encuentra en una de las salas del Museo del Prado, en España, expuesto ante las miradas del público especializado y no especializado. No se espera que cumpla con una función religiosa puesto que es admirado por su técnica y monumentalidad, como objeto de apreciación —devoción— artística. No obstante, en los textos que he revisado,

²¹ Aunque se desconoce cuál era la sección exacta en la que se encontraba, la primera ubicación del *Cristo crucificado* fue el convento benedictino de San Plácido. Todos los artículos dan cuenta de ello, pero si debo citar alguno, recomiendo consultar a Pérez Sánchez (1999, pp. 336-337). Sobre quién encargó el cuadro, aunque la mayoría afirma que fue Jerónimo de Villanueva, autores como Miguel Morán (2006) suponen que fue el rey Felipe IV quien lo regaló al convento para resarcir el pecado de haber tenido un amorío con una de las monjas (pp. 36-38).

²² Rodríguez G. de Ceballos (2004) apuntó que en la historiografía hebrea se ha afirmado que la profanación fue un suceso inventado pero necesario para que el Conde Duque de Olivares probara que no estaba del lado de los herejes; y es que era mal visto luego de que implementara medidas para que los banqueros judío-portugueses sustituyeran a los genoveses (p. 13).

los autores han usado palabras y expresiones que dan cuenta de que aun estando en un ambiente académico, el Cristo velazqueño no ha sido despojado de sus efectos religiosos.

Jonathan Brown (1998) consideró que el Museo del Prado no permite recibir el impacto — religioso— que el cuadro tuvo en quienes pudieron ver al «radiante Cristo» sobre el altar de una capilla de San Plácido apenas suficientemente iluminada (p.72). Pero, pese a que el historiador vio el cambio como algo negativo, la significación que el cuadro adquiere al estar entre pinturas que se han consagrado como íconos del arte permite que el observador aprecie con otros ojos la imagen que se presenta ante él.

Uno de los historiadores que más ha escrito sobre el *Cristo crucificado* es precisamente Jonathan Brown. Hay pocas diferencias en el contenido de sus textos, pero utilizó diferentes conceptos, categorías y descripciones para verbalizar sus apreciaciones. En *Escritos completos sobre Velázquez*, se refirió a la expresión del Cristo como «emotiva» y escribió que «evita la monotonía recurriendo a un sensato realismo puesto al servicio de la profunda devoción que concita este hecho [la crucifixión de Jesús] crucial para la fe cristiana» (Brown, 2008, p. 160). Llama la atención que no haya aclarado de qué modo era emotivo. Quizás el silencio se deba a la dificultad de describir exactamente la expresión del Cristo o a que, en ocasiones, se considera poco profesional hablar de sentimientos en textos especializados.

Por otro lado, es importante detenerse en las palabras «sensato realismo». El problema del parecido con la realidad ha sido central en las reflexiones teóricas del arte. No hay una explicación definitiva que resuelva el problema; empero, la cultura visual del observador juega un papel fundamental a la hora de reconocer y establecer parecidos, así como el horizonte histórico-cultural está involucrado en la percepción de lo que es o no es real. En cuanto a la realidad de la que habla el historiador estadounidense, sin duda no es la del sufrimiento desmedido que debía experimentar quien fuera torturado y clavado porque eso no es lo que se ve en la pintura. En cambio, sí pudo hablar de la realidad descrita en los Evangelios sobre un Jesús dispuesto a morir por amor. En ese sentido, Brown identificó una presencia y un discurso contruados y representados en la imagen que se relacionan con la cualidad salvadora de Cristo.

En otro de sus textos, el mismo historiador declaró que «Velázquez capta la fuerza redentora del martirio de Cristo, cuyos beneficios se ofrecen a los fieles a través de la inefable belleza y perfección de su cuerpo» (Brown, 1986, p. 161). Categorías como «inefable belleza» y «perfección de su cuerpo» apenas dicen algo sobre el cuadro o sobre la percepción de Brown, son adjetivos valorativos que, de tan amplios, se vuelven vagos; pero, la afirmación de que «Velázquez capta la fuerza redentora del martirio de Cristo» se relaciona con la cita sobre el «sensato realismo». La mirada de Brown exploró el simbolismo teológico de la imagen.

En consonancia con lo anterior, en *Velázquez. La técnica del genio*, Brown (1998) intuyó que el fondo «oscuro y monótono», cuyas capas de pintura fueron aplicadas con esmero, ponía el acento sobre el carácter sempiterno y presente del acto redentor que es la muerte de Jesús en la cruz (p.70). Velázquez omitió cualquier paisaje que situara espacial o temporalmente a Cristo. Del mismo modo, en *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*, el historiador estadounidense apuntó que el *Cristo crucificado* es más conmovedor en comparación con el de Pacheco. Atribuyó tal efecto a la curvatura del torso, a la dispersión de la sangre, y a que el rostro está semioculto por la caída del cabello, «que transmite con elocuencia el sufrimiento de Cristo» (Brown, 1999, p. 230). El análisis de los materiales y la técnica que usó Velázquez llevaron a Brown a reflexionar sobre los aspectos religiosos del cuadro. No necesariamente lo miró desde la fe; más bien, los aspectos iconográficos y formales inevitablemente condujeron su mirada hacia el tema representado.

Por su parte, Enriqueta Harris (2003) consideró que el emplazamiento del *Cristo crucificado* es lo que acerca al espectador el objeto de su devoción (p. 120). Por emplazamiento se refirió a su posición en medio de las tradiciones que interseca y, por consiguiente, a los aspectos técnicos que retomó de ellas. Como he escrito en líneas anteriores, Harris (2003) afirmó que el Cristo de Velázquez guarda relación con algunos aspectos de la tradición sevillana, específicamente con la escultura ubicada en la catedral de Sevilla, elaborada por Martines Montañés (p. 118). Sin embargo, no es solo la relación con las distintas tradiciones lo que hace que el cuadro atraiga la atención de las miradas devotas. El modo de pintar de Velázquez, las instrucciones que debió haber dado Jerónimo de Villanueva al hacer el encargo y el bagaje de quien mira se conjugan para interpretar la imagen.

En su libro sobre Velázquez, Fernando Marías (1999) dedicó breves, pero elocuentes líneas al *Cristo crucificado*:

[...] un Cristo bello e idealizado —o escasamente verosímil desde un punto de vista narrativo— se nos aparece ya muerto [...], fundamentalmente humano aunque su peso no se desplome, amable y falto de sangre, la cara serena semivelada por el cabello caído, contra un fondo de neutra negritud que resalta su anatomía y su relieve de trampantojo [...] (p. 134).

Más allá de que hablar de belleza es impreciso, al escribir que el Cristo es «escasamente verosímil desde un punto de vista narrativo», Marías hizo un guiño al problema de la recreación pictórica a partir de los textos y, por consiguiente, dadas las cualidades de los Evangelios —considerados libros históricos—, hizo también un guiño al problema del parecido con la realidad. Al igual que Brown, el historiador español centró su atención en que el *Cristo crucificado* no muestra el sufrimiento de la crucifixión, pero sí otros aspectos como lo «fundamentalmente humano». Fernando Marías también infirió un discurso y una presencia construidos en la imagen. Aquello se complementa con la manera en la que el historiador nombró los efectos corporales del Cristo que generan la sensación de cercanía: «relieve de trampantojo» —una ilusión óptica que hace creer al espectador que ve algo que en realidad no es—.

A su vez, Alfonso E. Pérez Sánchez (1999) observó que, contrario a las visiones más populares cargadas de intenso patetismo, que arrastran a los fieles con el testimonio hiriente del sufrimiento, el *Cristo crucificado* reposa (p. 338).²³ Sobre todo, subrayó que Velázquez recogió la esencia de la teología hispánica, y para comprobarlo citó algunos pasajes de un poema escrito por Miguel de Unamuno, que van en consonancia con los rasgos más significativos de la imagen analizada (Pérez Sánchez, 1999, pp. 343-348). El poeta español publicó *El Cristo de Velázquez* en 1920, pero la apreciación de Pérez Sánchez no es infundada. Y es que si se toman en cuenta las circunstancias en y por las que fue encargado el cuadro, puede inferirse que se buscaba

²³ Pérez Sánchez (1999) también exploró la posibilidad de que Velázquez haya retomado aspectos de la estampa de Durero; elementos del arte italiano, específicamente de Caravaggio, por los efectos de luz y sombra; así como elementos de las pinturas de Zurbarán, por la impresión de que el Cristo sugiere una escultura en su altar. Según el historiador, Velázquez se muestra «como un artista del más sereno, equilibrado y hondo clasicismo» (pp. 344-345 y 348). Sobre la pintura de Zurbarán que da la impresión de ser una escultura en su altar, puede consultarse a Stoichita (1996) que refiere brevemente los aspectos técnicos de dicha imagen (p. 68).

enmarcar los principios fundamentales de la fe católica, misma que había sido ultrajada, ya fuera por la profanación de un crucifijo o por los pecados de las monjas benedictinas.

Unamuno se refirió al cuadro velazqueño como «milagro del pincel», frase que Pérez Sánchez (1999) consideró «una expresión adecuada, que sirve admirablemente tanto al que se acerque al lienzo en una actitud puramente estética, como al que vea en él la imagen religiosa» (p. 348). Dicho de otro modo, Pérez Sánchez tuvo presente la duplicidad del *Cristo crucificado* y así lo explicitó a través de las palabras de Miguel de Unamuno. Es evidente que no fue arbitrario que eligiera *El Cristo de Velázquez* como fuente.

Por último, toca el turno de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (2004). Dicho autor apuntó que el hecho de que los estudiosos subrayen «el hondo calado religioso de este *Cristo crucificado* en el que Velázquez, aún sin renunciar a sutilezas técnicas y excelencias de estilo, sintió profundamente el asunto, no mostrándose tan cerebralmente frío y distante» se debe a la situación del encargo de la pintura (p. 18). Incluso explicó que la manera en la que están representados los borbotones de sangre —apenas perceptibles, pero abundantes— se relaciona con el maltrato que infringieron los judíos a Cristo.²⁴

Rodríguez (2004) resaltó el empeño del pintor sevillano para hacer un Cristo religiosamente emotivo y un fondo cuidadosamente tratado que acentuaran la atención en lo fundamental del cuadro. Aseguró que, al combinar la talla monumental con las particularidades establecidas por Pacheco, Velázquez conjugó lo conmemorativo y lo devocional convidando al «uso íntimo y personal» y a la «efusión devota» (pp. 10 y 18). Al mismo tiempo, hizo notar que, a diferencia del *Cristo en la cruz*, rígido y lejano, el *Cristo crucificado* cuenta con detalles técnicos que le confieren movilidad y cercanía. En algunos fragmentos de su texto parece que consideró que las características del cuadro eran únicamente consecuencia de las circunstancias históricas. No obstante, tanto como Pérez Sánchez, Alfonso Rodríguez avanza en la reflexión haciendo explícita la estrecha relación entre la imagen, la situación del encargo y la mirada del público.

²⁴ Rodríguez (2004) señaló que en un examen ultravioleta se pudo apreciar que Velázquez pintó sangre en todo el cuerpo del crucificado (p. 18). Por otro lado, es ambiguo si, al escribir sobre los judíos que maltrataron a Cristo, el autor se refirió a los que mandaron crucificar a Jesús o a los portugueses que supuestamente profanaron el crucifijo en 1630.

Es claro que, pese a ser abordado como una obra de arte, el *Cristo crucificado* sigue siendo una imagen religiosa. El imaginario místico y el imaginario artístico se conjugan y le dan un carácter bidimensional a la imagen. «Lo divino parece atraído por su imagen» (Stoichita, 1996, p. 57).

Reflexiones finales

El análisis que he llevado a cabo exige reflexionar sobre algunos puntos que pueden —y deben— ser profundizados o refutados a partir de distintos enfoques.

En primer lugar, es indudable que Velázquez retomó la tradición restituida por Pacheco y otras a las que tuvo acceso, pero el *Cristo crucificado* no puede reducirse a una especie de *collage*. Por lo contrario, la técnica del pintor sevillano es el eje que unifica y resignifica los elementos devocionales e iconográficos con los que se relaciona el cuadro. En vez de adaptar su manera de pintar a las tradiciones, Velázquez adaptó las tradiciones a su manera de pintar. Así, el *Cristo crucificado* se diferencia de los Cristos que le antecedieron precisamente por los mismos elementos que lo hacen semejante a ellos: la postura de su cuerpo, la expresión de su rostro y el fondo. El motivo del encargo y las posibles exigencias del mismo posibilitaron a Velázquez establecer un diálogo con los artistas anteriores y con los antiguos textos devocionales. Un diálogo que solo cobra sentido en la mirada de los devotos, artistas o religiosos.

En segundo lugar, el *Cristo crucificado* encarna la tensión entre la imagen como representación y la imagen como presencia. La imagen no es Cristo. Sin embargo, cuando se la refiere, se habla y se escribe de la imagen tal como si fuera Cristo en persona. Y es que, aunque existe la consciencia de que las imágenes no tienen vida, devocionalmente se les atribuye una presencia simbólica, que incluso es construida en su propio proceso de creación. De ahí que a veces se les rinde un culto considerado idolátrico.

Ahora bien, a partir del análisis que he hecho, puedo decir que no todas las imágenes son vistas del mismo modo y no todos los que interactúan con ellas las perciben igual. Los significados que pueden adquirir se modifican según el carácter y las características físicas del espacio donde

se encuentren. Además, también intervienen la cultura visual, los conocimientos previos, la forma de pensar y las creencias del observador. Igualmente, las imágenes también significan, construyen y complejizan a las personas de manera similar a como lo hacen los textos.

En tercer lugar, el estudio del *Cristo crucificado* puede llevar a pensar sobre los efectos y posibilidades de la pintura; es decir, los alcances y las ilusiones ópticas que genera y la manera en la que interactúa con la mirada de quien la observa. En el caso concreto de las imágenes religiosas, es necesario pensar en el alcance que tienen al evocar la presencia del representado y al generar en el espectador una sensación que traspasa la realidad y que a veces estalla en éxtasis.

Por otra parte, habría que hacer hincapié en la necesidad de pensar desde otra perspectiva las imágenes religiosas que no dejan de ser objetos de la cultura material que están insertos en dinámicas cotidianas específicas y que tienen un objetivo concreto.

Por último, debo decir que pocas veces nos damos cuenta de que en realidad el aspecto estético y formal está ineludiblemente asociado con el aspecto religioso. Uno nos lleva al otro y viceversa. En términos visuales, es una asociación circular.

Bibliografía

- Alpers, S. (2008). *Por la fuerza del arte. Velázquez y otros*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica.
- Baxandall, M. (2008). *The limewood sculptors of Renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press.
- Brown, J. (2008). *Escritos completos sobre Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- _____ (1986). *Velázquez pintor y cortesano*. Madrid: Alianza.
- Brown, J. y Garrido C. (1998). *Velázquez la técnica del genio*. Madrid: Encuentro.
- Brown, J. (Ed). (1999). *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*. Madrid: Museo del Prado.
- Gombrich, E. H. (1986). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Harris, E. (2003). *Velázquez*. Madrid: Tres cantos/ Akal.
- Marías, F. (1999). *Pintor y criado del rey*. Madrid: Nerea.
- Morán Turina, M. (2006). *Estudios sobre Velázquez*. Madrid: Tres cantos/ Akal.
- Pacheco, F. ([1649] 1990). *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Sánchez, A. E. (1999). El Cristo de Velázquez. En S. Alpers, T. de Antonio, A. Arikha, J. Baticle, G. M. Borrás Gualís, J. Brown, F. Calvo Serraller, F. Checa, J. M. Cruz Valdovinos, D. Davies, J. Gállego, E. Harris, F. Haskell, H. Kamen, C. Lisón Tolsana, V. Lleó Cañal, F. Marías, M. B. Mena Marqués, A. E. Pérez Sánchez,... Z. Véliz. *Velázquez* (pp. 335-439). Barcelona/ Madrid: Galaxia Gutenberg/ Fundación Amigos del Museo del Prado.
- Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, A. (2004). El Cristo crucificado de Velázquez. Trasfondo histórico-religioso. *Archivo español de arte*, 77(305), pp. 5-19.
- Stoichita, V. I. (1996). *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de oro español*. Madrid: Alianza.

La imagen de la mujer mapuche. Narrativas y contra narrativas de lo indio en disputa

Constanza Hermosilla Urra

Resumen: El presente análisis propone un abordaje crítico a un corpus compuesto de representaciones de la mujer mapuche en objetos de alta circulación nacional. Estos elementos se cuelan en la realidad cotidiana poblando nuestro imaginario social de «lo indio» y portando profundos sentidos de apropiación, fetichización, invisibilización y extractivismo cultural que pasan desapercibidos para la mayoría de sus consumidores. Los tres casos aquí presentados forman parte de lo que llamamos «narrativa oficial» de lo indio. Para cada uno de ellos se presenta una serie de contra-narrativas que los ponen en crisis. Cada uno de los casos de estudio propuestos condensan las luchas simbólicas en torno a la constitución de la subjetividad india en Chile, específicamente, la de la mujer mapuche.

Descriptores: extractivismo cultural – apropiación – fetichización - invisibilización, subjetividad india - antropología de la imagen - imaginario cultural

Abstract: This analysis proposes a critical approach to a corpus of representations of Mapuche women in objects of high national circulation. These elements sneak into everyday reality populating our social imaginary of «the Indian» and bearing deep senses of appropriation, fetishization, invisibility and cultural extractivism that go unnoticed by most of its consumers. The three cases presented here are part of what we call the «official narrative» of the Indian. For each of them a series of counter-narratives is presented to put them in crisis. Each of the proposed case studies condense the symbolic struggles around the constitution of Indian subjectivity in Chile, specifically, that of Mapuche women.

Key concepts: cultural extractivism, appropriation, fetishization, invisibility, indigenous subjectivity, anthropology of the image, cultural imaginary

La imagen del otro

La deshumanización del «otro» fue crucial para justificar el proceso de invasión y colonización del continente americano. Según Dussel (1994), este fue negado como otro y obligado a alienarse para poder incorporarse a la totalidad dominadora como instrumento, como asalariado, como concubina, como esclavo; en definitiva, como cosa. En este sentido, las representaciones visuales como dibujos y grabados fueron fundamentales para introducir ese

imaginario deshumanizado del habitante del Nuevo Mundo en el inconsciente de la sociedad europea.

A partir del siglo XVI, el imaginario europeo sobre los grupos indígenas de América, ha quedado impreso en dibujos, grabados y fotografías. Estas imágenes realizadas o descritas por diversos navegantes han sido utilizadas como un referente innegable de un «otro» cultural a civilizar. (Bajas, 2012, p. 10).

El bárbaro, el caníbal y el «buen salvaje» son solo algunos ejemplos de las representaciones estereotipadas de un «otro» mirado a través de los ojos del conquistador, para quien no hacía falta conocer a los indígenas; sino que era suficiente con inventarlos desde la perspectiva de sus preconcepciones religiosas o novelísticas (Todorov, 1982). Una serie de proyecciones de los deseos, los miedos y fantasías del europeo que se han venido gestando desde 1492 y que continúan reproduciéndose hasta nuestros días.

Estas narrativas y representaciones de «lo indio» han provocado imaginarios culturales que tienen efectos directos sobre las vidas y cuerpos de las y los representantes de los pueblos indígenas. Estas han desencadenado en su actual marginalización y criminalización. Para Miguel Rojas Mix (1991), por ejemplo, la relación semántica entre «indígena» e «indigente» no es casual. El indio, empobrecido producto de la explotación colonial, encarna una expresión que no denomina una identidad étnica, sino una condición social. En ese sentido y, tal como señala Héctor Nahuelpán (2013), resulta urgente: «problematizar los modos y lógicas de poder donde la representación de lo mapuche como raza inferior, o como sujeto minorizado, transforma la violencia y el tutelaje como principales formas de integración-exclusión y de gobierno» (p. 15). En el corpus analizado se pueden observar ejemplos de violencia colonialista simbólica a través de operaciones semióticas tales como la infantilización, la negación de la identidad, la apropiación y la fetichización de la imagen de la mujer mapuche.

El poder de las imágenes/ Las imágenes del poder

El poder de las imágenes ha sido ejercido históricamente por las instituciones que disponen de ellas a través de los medios. Para comprender la forma en la que estas operan en la constitución de los discursos hegemónicos, resulta tremendamente útil el concepto de «economía visual» desarrollado por Deborah Poole (2000). En su libro *Visión, raza y modernidad*, la autora

describe la economía visual como un campo organizado de la visión con canales globales por los que fluyen las imágenes y sus discursos. Las instituciones, utilizando las tecnologías de producción y distribución de las que disponen, generan una producción masiva de imágenes acompañadas de un determinado discurso. Aquellas producciones, con una circulación y distribución también masivas, serían apreciadas, interpretadas y valoradas en el sistema cultural/discursivo en el que se insertan dando forma al imaginario colectivo.

Según Katya Mandoky (2006) «la estética ejerce también un papel constitutivo en la producción de imaginarios, la legitimación del poder, la construcción del conocimiento y, sobre todo, la presentación de las identidades» (p. 8). Para la autora, el estudio de la estética no tendría por qué reducirse al campo de las Bellas Artes, como suele ser el caso de la teoría tradicional, sino que debiera expandirse al análisis de campos tan amplios como la política, el Estado y la mercadotecnia, entre otros. Para Harry Pross (1980), esta relación entre imagen y poder es aún más directa: «el ejercicio del poder y el poder mismo no se fundamentan únicamente en la violencia, sino que encuentran la raíz misma de su existencia en la dominación a través de signos y símbolos» (contratapa).

El tema de la influencia de las imágenes ha sido ampliamente debatido. Según Mitchell (2003), su efecto sobre nosotros es inversamente proporcional a nuestro grado de conciencia respecto de la participación de los medios a través de los cuales toman forma. Esto quiere decir que, a mayor «transparencia medial», mayor impacto icónico. De ahí la importancia del estudio de la prosaica, entendida como «las prácticas de producción y recepción estética en la vida cotidiana» (Mandoki, 2006, p. 20).

Teniendo dichas consideraciones teóricas en cuenta, se propone el análisis de un corpus compuesto por representaciones de la mujer mapuche que circulan como objetos pedestres en la vida cotidiana. Cada caso de estudio es entendido aquí como portador de profundos sentidos identitarios y de complejas relaciones de poder que, por lo general, pasan desapercibidos. Así, el problema político de la representación es abordado a través del análisis del rol de estos objetos en la construcción de las hegemonías político-culturales y del imaginario social de la identidad mapuche.

Estudios de caso

Caso 1: leche sur



Figura 1. Etiqueta Leche Sur.



Figura 2. Leche Sur. Rediseño de logo clásico.



Figura 3. Lata de leche condensada con logo modificado.

El tarro de leche condensada, «el de la niña mapuche» es un clásico chileno indiscutido. El logo de Leche Sur ha pasado a formar parte del inconsciente colectivo nacional. Analicemos las imágenes que contiene la etiqueta de papel que rodea la lata. Lo primero que vemos, respondiendo a la lógica de lectura occidental, es una niña descalza de cachetes colorados que nos ofrece sonriente y bondadosamente una fuente llena de leche. El fondo de la composición de la etiqueta de Leche Sur muestra un verde paisaje idílico del sur de Chile. Una desproporcionada araucaria que se asoma detrás de las letras nos indica que se trata de algún lugar del Wallmapu. En el extremo opuesto al de la niña podemos ver un establo de arquitectura colonial. Por su morfología podemos presumir que se trata de una típica construcción colonial del tipo germano, de esas que abundan en el «sur» de Chile: Osorno, Los Lagos, Puerto Varas, Frutillar, Villarrica y sus alrededores. El apacible paisaje de fondo no deja de ser simbólico. La presencia del establo colono señala su condición de territorio domesticado, de tierra pacificada.

La empresa Lechera del Sur S.A se fundó en la década del 50 en Nueva Braunau, una localidad rural fundada por colonos germanoparlantes cercana a Puerto Varas a la que estaría estrechamente ligada. Según un artículo de la revista local *DLeche* dedicado a la historia de la empresa, «Esta aldea fue fundada el 15 de agosto de 1875 por 34 familias colonizadoras, provenientes del Distrito de Braunau, [...] traídas por el Gobierno chileno para trabajar en las tierras y asentar soberanía en un sur despoblado y escasamente explotado» (2017). La condición de «sur despoblado» a la que alude el artículo se contradice más adelante, cuando se indica que, según una agrupación ecológica y cultural de la zona, «los primeros habitantes de este sector, eran huilliches». Además, en el mismo artículo, una profesora local señala creer que Leche Sur incorporó a la princesa huilliche Licanrayen a su imagen corporativa como homenaje a este pasado autóctono.

¿Por qué integrar en la imagen aquel pasado autóctono que fue segregado del territorio? La relación entre imagen y muerte desarrollada por Hans Belting resulta especialmente pertinente en este caso. Según Belting (2007), «el sentido de toda imagen es la representación de algo ausente» (p. 117). Esta relación se expresa en la tradición colonial europea cuando, ya sea en el caso del cronista de la conquista o del antropólogo moderno, este se muestra ávido en registrar aquellas culturas que están por desaparecer (o por ser exterminadas). En este caso, la imagen de la mujer mapuche es instrumental al propósito de la industria lechera: vender la idea de un producto natural y «autéctono», aunque para su producción haya sido necesario erradicar dicha naturaleza y autoctonía. La presencia de la mujer mapuche de carne y hueso es molesta en el territorio, pero su versión domesticada e infantilizada en el envase resulta simpática, familiar y lucrativa.

Un interesante juego de relaciones entre los planos simbólico e histórico surge al analizar la evolución del logo de Leche Sur. La pequeña mujer huilliche va mutando a través del tiempo y pasa de sostener la fuente de leche con una sola mano (Figuras 1 y 2) a ofrecérsola con ambas (Figura 3). Su boca evoluciona desde una expresión de sorpresa en forma de «o» (Figura 1), pasando por una sutil sonrisa (Figura 2) para culminar con una sonrisa plena (Figura 3). Su vestido cambia levemente de color y ornamentos y pasa de usar zapatos a estar descalza. La pequeña sufre un momentáneo proceso de blanqueamiento de piel (Figura 2) y su trarilonko

parece ser lo único que permanece intacto. Por la evolución de su expresión y ademanes podría decirse que esta pequeña mujer se presenta cada vez más feliz, cada vez más servicial y cada vez más presta a compartirnos el preciado contenido de su fuente. Al verla descalza, podría decirse también que es cada vez más pobre.

La fuente, símbolo femenino por excelencia y la leche, fluido femenino que, al igual que la fuente, es símbolo de fertilidad y abundancia, son elementos centrales del logo. Quien nos ofrece el preciado producto es una mujer —y no un hombre— huilliche vestida con su chamal y ataviada con su trarilonko, una joya típicamente femenina. ¿A qué responde esta profusión de elementos *mujeriles*? Existe una larga tradición de explotación de los cuerpos femeninos, cuyo origen es incluso anterior a la invasión colonial (Silverblatt, 1995). La mujer ha sido históricamente utilizada como moneda de cambio en transacciones políticas y relaciones diplomáticas, tanto en el mundo mapuche como en el europeo. Ejemplo de ello son los matrimonios por conveniencia, los *raptos*¹ mapuche y el sacrificio de vírgenes. La leyenda de la mismísima Licanrayen cuenta cómo su corazón fue extraído por su amante y ofrendado para aplacar la furia de un antiguo pillán² del volcán Osorno.

Además de mujer, quien sostiene la fuente es una niña, una infante. La palabra *infante* proviene del latín *infans*, compuesta por el prefijo *in-*, de negación, y por el participio presente del verbo *fāri*: «hablar»³. Un infante es una persona que —aún— no puede hablar. La histórica infantilización del cuerpo indígena se refleja en la imagen del indio domesticado y en la figura del «buen salvaje».

La infantilización es una relación de dominación donde el dominado, «el otro», es subjetivado como infante, como un niño. Esta perspectiva se ancla en una lectura evolucionista del ser humano: el sujeto infantilizado carece de los elementos necesarios para ser un sujeto completo. La infantilización de los indios se manifiesta como una estrategia legítima del poder colonial. (Fornero y Artaza, 2018, p. 112)

¹ En mapuzungun, *weñedomon* [robar a una mujer] es una ceremonia tradicional de boda mapuche en la que el novio irrumpe en la casa de los suegros a sacar la novia a la fuerza.

² Espíritu poderoso considerado como la representación de los antepasados del pueblo mapuche.

³ *Dizionario Garzanti della lingua italiana*. Milano, Italia. 1980.

Bajo la imagen de infante subyace una idea de incapacidad, de carencia, de dependencia, la cual, sin embargo, se trata de un estadio que puede ser superado. Las imágenes y símbolos contenidos en el envase de leche condensada Leche Sur operan como una perfecta síntesis de la larga historia de la colonización, explotación, despojo territorial y extractivismo en la llamada región de Los Lagos. La composición de su etiqueta está plagada de elementos de un profundo sentido político que están operando activamente en las góndolas de supermercado y cada vez que la llevamos a nuestra cocina o directamente a nuestra boca. Estas imágenes y símbolos constituyen nuestra «cultura histórica» (Rüssen, 1994) y contribuyen a la formación del imaginario colectivo en torno al sujeto y territorio mapuche.

La imagen de la niña huilliche ha sido reinterpretada por distintos artistas gráficos, quienes, modificando los símbolos, han logrado cambiar la actitud pasiva y complaciente de la niña para dotarla de agencia y conciencia colonial.



Figura 4. *Me cansé de ser buena onda*. Cartel. (2018)



Figura 5. Ilustración. (s.f.)



Figura 6. *Drums Of Resistance*. Ilustración. (2016).

Caso 2: adornos Falabella



Figura 7. Captura de pantalla www.falabella.com (2020)

A comienzos de 2020, la multitienda transnacional de *retail* Falabella lanzó una línea de adornos inspirados en la cultura mapuche que fueron publicados y puestos a la venta a través de su sitio web (Figura 7). La iniciativa causó indignación y repudio entre distintos representantes del pueblo mapuche, quienes no tardaron en manifestarse en diversos medios, catalogando la iniciativa como apropiación cultural e incluso como «extractivismo cultural». En un artículo del diario *El Mostrador*, Felipe Curivil y Herson (2020) Huinca realizan un profundo análisis lo sucedido desde una perspectiva histórica, política y legal:

[...] estas prácticas de cosificación, fetichización y folklorización de nuestro patrimonio cultural mapuche tangible e intangible nos demuestran la situación de dominación colonial ejercida por la institucionalidad del Estado Chileno como también por intereses nacionales e internacionales responsables de estas vulneraciones y el despojo multidimensional. (2020)

Una de las principales proveedoras de los adornos de la polémica colección y particularmente de la pieza aquí analizada, es la comercializadora Lágrimas de Luna. La directora de dicha empresa es la museóloga y decoradora Jacqueline Domeyko. El origen del vínculo de esta empresaria con el pueblo y el territorio «araucanos» es muy anterior a sus estudios de cosmovisión mapuche, y bastante más complejo. La revisión de este vínculo resulta interesante y provechosa para la investigación, ya que nos permite analizar la lógica de circulación del objeto de estudio; una compleja lógica que combina la admiración por el mundo mapuche con su deliberada explotación. En un artículo de Paula Huenchumil para *Interferencia*, Martín Cárdenas Llancaman (2020), platero mapuche, declara:

La venta de joyería mapuche es parte de lógicas multiculturalistas donde se valoran las piezas como «exóticas» pero donde no se reconoce el trabajo de los artesanos o el sentido profundo que tiene la platería para nosotros. Comprar o vender platería mapuche en el retail es una muestra muy pobre de arribismo. Creo en todo caso, que el mayor daño lo hacen esta especie de intermediarios, como en el caso de Jacqueline Domeyko.

Jacqueline Domeyko es hermana de Matías Domeyko, actual vicepresidente ejecutivo de la empresa Celulosa Arauco. Los efectos a nivel económico, ecológico, social y cultural del extractivismo maderero en las regiones del Bío Bío y la Araucanía son de conocimiento público. La fertilidad de esas hermosas tierras fueron el anzuelo de una serie de empresas forestales, dentro de la que Arauco, del poderoso grupo económico Angelini, es una de las

indiscutidas líderes. Basta con un viaje por la costa desde Concepción hacia el sur para dimensionar la presencia implacable de las plantaciones de pinos y eucaliptos que borrarán todo vestigio del bosque nativo que le daba sustento material y espiritual al pueblo *lafkenche*. Basta con una mirada a las llamadas «reducciones» mapuche para comprender el efecto inmediato en las condiciones de vida de dicho pueblo que tiene la expansión de la empresa forestal.

El origen de estas «reducciones» mapuche se remonta a la época de la llamada «Pacificación de la Araucanía», un cruento proceso de colonización del Wallmapu en el que otro integrante de la familia Domeyko estuvo estrechamente involucrado. Jacqueline y Matías Domeyko son tataranietos del naturalista polaco Ignacio Domeyko, un apasionado viajero, admirador del pueblo mapuche y defensor acérrimo de la «civilización» como forma más elevada de la vida humana. Fue contratado por el gobierno del General Manuel Bulnes en 1845 para estudiar una vía para la «reducción» del pueblo mapuche. La tercera parte de su célebre *Araucanía i sus habitantes* se titula: «Causas que se oponen a la civilización de los indios araucanos i medios que parecen ser más oportunos para la reducción de ellos». Si bien Domeyko (1846) fue defensor de una pacificación sin armas «realzando su dignidad moral e intelectual mediante el cristianismo» (p. 79), sus estudios sirvieron para la puesta en marcha de uno de los procesos bélicos más sangrientos de la historia de Chile.

Jacqueline Domeyko Cassel forma parte de una familia que se ha visto fascinada y tremendamente beneficiada por la riqueza del pueblo y el territorio mapuches. Una familia vinculada con el alto poder del Estado y del empresariado chilenos, cuya relación con el Wallmapu refleja siglos de dominación, extractivismo, fetichización y explotación huinca. Esta pequeña figurilla y sus mecánicas de circulación en el mercado encarnan aquella intrincada relación de poderes. Tal como manifiesta una asociación civil de mantenedores/as del mapuche *kimün* en su petición en change.org en contra de la iniciativa de Falabella y Domeyko: «Esta iniciativa empresarial, está siendo financiada por la poderosa y devastadora Forestal Arauco y patrocinada por instituciones del Estado Chileno, tal como, ProChile difundiendo en otros países como muestra de integración empresarial entre el pueblo mapuche y el Estado Chileno».

Más allá del terreno de lo simbólico, la transacción tampoco resulta conveniente para el pueblo mapuche en términos económicos. Según un artesano: «Da vergüenza cuando habla de comercio justo, cuando Jacqueline regatea hasta el último peso. Por ejemplo, ella paga 20 mil pesos y luego lo vende a 140 mil» (Huenchumil, 2020).

La autora de la figurilla de la mujer mapuche que analizamos en este caso es Paola Yancovic Domenech, escultora, representante de la Marca Chile y gerente general de Yancovic, empresa familiar de arte en fundición y forja. Esta empresaria y artista, que no posee ningún vínculo directo con la cultura mapuche, comercializa la misma figurilla en la multitienda de *retail* Ripley a un valor de \$75.700 CLP, de los cuales ninguno va a parar a organizaciones mapuche. En la misma página web se comercializan otras esculturas de la misma autora, como un hombre mapuche y una clava ceremonial, pero también figurillas de símbolos «inspirados» en variadas culturas, como la rapa nui, india, incaica, china y celta.

En esta pequeña y en apariencia inocente estatuilla, podemos ver la forma en la que el valor cultural, ritual y mítico de los atavíos y vestimenta mapuches es fetichizado y apropiado para ser convertido en mero valor de mercancía. Una vez más, la imagen de la mujer mapuche es utilizada para perseguir unos fines que terminan siendo perjudiciales para su propio pueblo.



Figura 8. Fotografía de Paola Yancovic en entrevista de [www. marcachile.cl](http://www.marcachile.cl)

Caso 3: la moneda de cien pesos

De todos los billetes y monedas que componen el cono monetario de Chile, la única divisa que no presenta un personaje histórico plenamente individualizable es la moneda de cien pesos (Figura 9). Esta moneda, acuñada en 2001 bajo la presidencia de Ricardo Lagos, presenta la imagen de una mujer ataviada con un trarilonko y un trapelacucha. El único indicio respecto su identidad corresponde a una palabra escrita en mayúsculas que puede leerse al costado izquierdo de la imagen: «MAPUCHE».



Figura 9. Moneda de \$100 pesos chilenos.

¿A qué se deberá esta falta? ¿Será acaso un error, un olvido? De ser así ¿por qué no ha sido enmendado en veinte años? ¿Es que acaso el nuevo diseño bimetalico no permitía la incorporación de un nombre más largo? Esta explicación parece poco convincente, ya que la moneda de 500 pesos, acuñada el mismo año, presenta claramente la identificación al costado izquierdo de su personaje: «CARDENAL RAÚL SILVA HENRÍQUEZ». Al parecer, en el universo monetario chileno solo hay cabida para el nombre y apellido del blanco. Por otra parte, el anillo dorado de cobre, aluminio y níquel que circunda el núcleo de alpaca de la moneda reza, en su parte superior: «REPÚBLICA DE CHILE»; y en la inferior: «PUEBLOS ORIGINARIOS». Esta leyenda nos hace pensar que esta correspondería la primera de una serie de monedas con representantes de otros pueblos originarios del país. Tras casi dos décadas de su aparición, podemos constatar que este no ha sido el caso.

Es importante recordar que esta moneda formó parte de una de las «16 Medidas Para los Pueblos Indígenas» impulsadas por el gobierno de Ricardo Lagos. Medidas que fueron consideradas como «positivas, pero insuficientes y tardías» (El Mercurio, 2001) por el consejero de la CONADI de aquel entonces, Hilario Huirilef. Según Lagos, «La entrega de esta nueva moneda simboliza el deseo de avanzar en el reencuentro con todas las etnias y sectores».

(Ortega, 2001) Este homenaje simbólico no se condijo con las políticas de estado implementadas por dicho gobierno que, lejos de reconocer y homenajear al pueblo mapuche,

alcanzó una de las cifras más altas de comuneros mapuche asesinados por el Estado desde la vuelta a la democracia.

A diferencia del resto de las monedas y billetes chilenos que se encuentran actualmente en circulación, con personajes históricos con nombre y apellido; lo que esta moneda propone no es un personaje específico, sino un «tipo étnico» (femenino) representante de una identidad grupal, en este caso, del pueblo mapuche. Un ente abstracto, un personaje que, al no tener identidad, carece de lugar de enunciación. Carente de subjetividad y, por ende, de agencia, el Estado utiliza para su nueva moneda a este «sujeto históricamente mudo representado en la mujer subalterna» (Spivak, 1998, p. 29) en lugar de cualquier mujer mapuche de relevancia histórica o cultural para el pueblo. La identidad de la india no es relevante cuando la medida, más que por convicción moral, es implementada como estrategia política.

La moneda de cien pesos presenta la imagen de una mujer ataviada con monedas en su cabeza. El trarilonko, una de las joyas más distintivas de la mujer mapuche, es un cintillo originalmente confeccionado a partir de monedas de plata que fueron sacadas de circulación y resignificadas como joyas por lxs mapuche durante la época de la colonia. El valor monetario de las monedas fue así reemplazado por uno mítico y ritual. «[...] al entrar en la economía política mapuche, las monedas accedían a otra forma de vida, más bien a la vitalidad museográfica de la reliquia o de todo aquello que adquiere valor, justamente, por sustraerse al intercambio económico o simbólico» (Menard, 2018).

Tal como indica Menard (2018), a mediados del siglo XIX Claude Gay señalaba «los indios reciben plata chilena, pero no la intercambian más, guardan esta plata para hacerse espuelas y ornamentos.» (como se citó en Flores, p. 836). Sin embargo, durante la «pacificación de la Araucanía,» el empobrecimiento del pueblo mapuche obligó a las mujeres a empeñar sus preciadas joyas deshaciendo el gesto de resignificación de la moneda extranjera. El valor simbólico y mítico de las monedas del trarilonko vuelve a la lógica monetaria con aún más fuerza en la imagen de la moneda de cien pesos.

La vuelta al símbolo

El 12 de octubre de 2018, el medio digital Aukin difundió en su cuenta de Facebook un video en el que llamaba a rayar las monedas de cien pesos con tres líneas negras. La campaña «Monedas de libertad», inaugurada en el aniversario de la invasión española en el continente americano, es un llamado a «evidenciar la constante represión y persecución que sufre el pueblo Mapuche por parte del Estado chileno» (El Mostrador, 2018). Este video en blanco y negro



Figura 10. Monedas de cien pesos intervenidas con líneas verticales. Twitter @cavicastilloc (2018)

presenta a una joven mujer ataviada con las tradicionales joyas mapuche pronunciando el siguiente discurso en mapuzungun subtitulado al español:

El 14 de diciembre del 2001 el Estado chileno decidió homenajear al pueblo Mapuche poniendo la imagen de una Machi en la moneda de \$100. El mismo Estado que hoy nos persigue y encarcela. Por eso, para que todos conozcan nuestra realidad, la pondremos donde todos la puedan ver. Presentamos Monedas de Libertad. La primera protesta que pasa de mano en mano. Súmate rayando tus monedas de \$100 para que nuestro mensaje llegue a las manos de todos. Porque el mejor homenaje que nos pueden hacer es dejar de vernos como prisioneros. (El Mostrador, 2018)

Con tres o cuatro simples rayas de marcador, la mujer mapuche de la moneda aparece ahora

tras las rejas. La campaña se viralizó rápidamente en las redes sociales, y luego los medios tradicionales de comunicación hicieron su parte en la visibilización de la iniciativa. Es así como, a través de un simple gesto de subversión de la imagen, la moneda vuelve a adquirir un valor simbólico además del monetario, esta vez, uno de protesta. Acompañada de *hashtags* como #NadaQueFestejar, #DíaDeLaRaza y #NoMásRepresión, la moneda es utilizada como medio para visibilizar y problematizar: 1) la persecución de la que las y los mapuche son víctima, 2) el problema de la celebración de una fecha que dio inicio al proceso de dominación que perdura hasta nuestros días y 3) la hipocresía estatal de incluir la imagen de una mujer mapuche que se vuelve vacía al no ser complementada con políticas concretas que reconozcan y respeten a los pueblos originarios.

El dinero es un instrumento con un valor tanto monetario como legal que, al no poder ser reproducido, constituye la producción estatal más original (Menard, 2018). Al pasar inadvertido para la mayoría, este imaginario en miniatura producido en masa por el Estado constituye un mecanismo de transmisión de valores y modelos de construcción de una determinada ciudadanía «El cono monetario de un país conforma un sistema semiótico específico que con valores determinados sirve para usos comerciales; pero también para transmitir mensajes identitarios e ideológicos respecto de la cultura nacional» (Paredes, 2001, p. 1). Sin embargo, gracias a su altísima circulación de mano en mano, sus símbolos pueden ser subvertidos alcanzando una rápida recepción y propagación de mensajes. Con motivo de distintos ejemplos repudiables de violencia Estatal desmedida contra el pueblo mapuche —como el encarcelamiento de la machi Francisca Linconao y el asesinato de Camilo Catrillanca y Alejandro Treuquil— han emergido variadas reinterpretaciones que le otorgan nuevos sentidos y lecturas a la polémica moneda de cien pesos chilena.



Figura 11. Gabriel Holzapfel. *La ley de la jungla* (2020).



Figura 12. Sin título. (Fotomontaje) Twitter @chileokulto (2016).

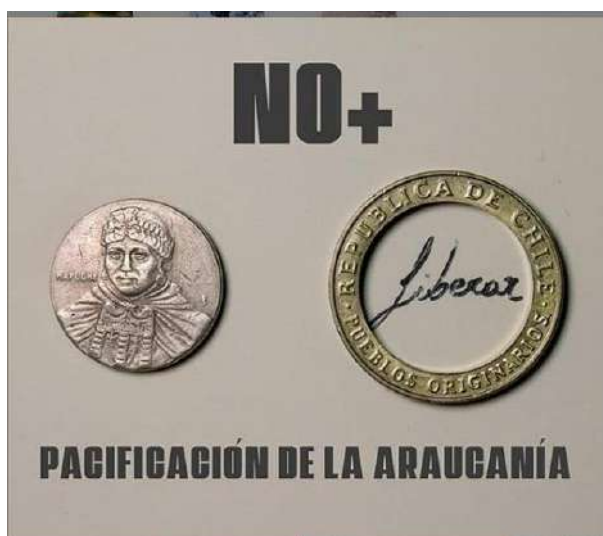


Figura 13. Cristian Inostroza (Fotomontaje) *NO + PACIFICACIÓN DE LA ARAUCANÍA* (2020)

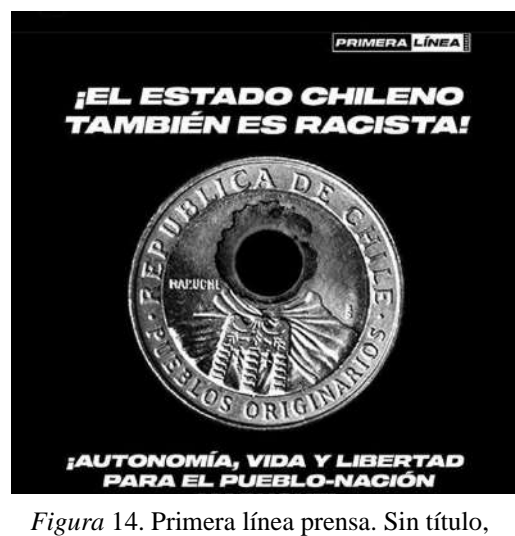


Figura 14. Primera línea prensa. Sin título, Fotomontaje (2020).



Figura 15. P. Albornoz. *Si la moneda de 100 dijera la verdad*, Fotomontaje (2020).



Figura 16. Domodelic 2020 *Libertad al pueblo mapuche!* Fotomontaje (2020).

Reflexiones finales

Desde 1492 se han venido desencadenando múltiples procesos de violencia, aculturación y estigmatización de «lo indio» en nuestro continente. En el caso del pueblo mapuche en Chile, estos han desembocado en su sistemática segregación, criminalización y diáspora, además de la militarización de su territorio, el Wallmapu. Dichos procesos han estado acompañados de una serie de representaciones que han contribuido a la subalternización del sujeto indio. En ese sentido, urge leer de manera crítica aquellas representaciones de lo mapuche contenidas en objetos de circulación cotidiana y masiva que constituyen los discursos hegemónicos en torno a la identidad mapuche. Tal como señala Héctor Nahuelpán (2013), resulta urgente:

[...] analizar y problematizar el lugar que lo cotidiano tiene en la producción, reproducción y las respuestas a la desigualdad, marginalidad, racismo y sufrimiento social, originados en una relación colonial que se configura entre los mapuches a raíz de la incorporación forzada al Estado de Chile y la economía política capitalista desde mediados del siglo XIX y que persiste hasta nuestros días (p. 14).

En los tres casos analizados, la imagen de la mujer mapuche es domesticada, ya sea bajo la forma de una niña, la de un adorno o mediante el deliberado borramiento de su identidad. A través de la observación crítica de estos objetos cotidianos,—sus símbolos y su circulación— es posible develar los mecanismos de apropiación, fetichización y neutralización de la identidad india utilizados por el Estado y el empresariado chileno. Las representaciones de la mujer mapuche contenidas en estos objetos son instrumentales a unas finalidades que, no solo no concuerdan con la mayoría de las mujeres mapuche «de carne y hueso», sino que van en dirección contraria a las reivindicaciones históricas de su pueblo. En los tres casos analizados, la figura de la mujer mapuche es utilizada para apaciguar su presencia en el territorio, para redituarse con ella a través del ejercicio de la apropiación cultural o para proyectar una imagen de Estado progresista e inclusivo de sus «minorías» étnicas.

La noción de «colonialismo internalizado», entendido como «los modos a través de los cuales el colonialismo se ha transformado en cultura» (Nahuelpán, 2013, p. 14) es clave a la hora de analizar críticamente las representaciones de lo mapuche contenida en los estudios de caso aquí propuestos. Por otra parte y, tal como indica Didi-Huberman en el prólogo de *Desconfiar de las imágenes* de Harun Farocki,

[...] una crítica de las imágenes no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de imágenes críticas. Las imágenes, no importan cuán terrible sea la violencia que las instrumentalice, no están totalmente del lado del enemigo. [...] Harun Farocki construye otras imágenes que, al contrarrestar las imágenes enemigas, pasan a estar destinadas a transformarse en parte del bien común. (2014, p.28)

A pesar del alcance mayúsculo de las tecnologías de producción y distribución de imágenes de las que disponen las instituciones oficiales (el Estado, el empresariado), han surgido una serie de contra-narrativas que, utilizando una cantidad infinitamente menor de recursos, han logrado poner en crisis estos relatos a través del pensamiento crítico y la creatividad. Sus estrategias de resignificación y recontextualización de las imágenes-discursos han logrado permear en la economía visual para devolver, en un acto simbólico, la agencia a una identidad subalternizada utilizando el poder institucional de producción de relatos en su contra.

Bibliografía

- Bajas, M. (2012). Representación del indígena fueguino en dibujos, grabados y fotografías. *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, (4) 10-21. Recuperado de: <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/02/art-Maria-paz-bajas.pdf>
- Belting, H. (2007). «Imagen y muerte. La representación corporal en las culturas tempranas». En *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores
- Cárdenas P. (2017). La colonización de los colonizadores. Breve historia de Lechera del Sur. *Dleche*. (112) 23-30. Recuperado de: https://issuu.com/dleche/docs/10_dleche_112
- Curivil, F. y Huinca, H. (22 de abril de 2020). *Apropiación indebida y extractivismo cultural en el Wallmapu*. El Mostrador. Recuperado de: <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/columnas/2020/04/22/apropiacion-indebida-y-extractivismo-cultural-en-wallmapu/>
- Didi-Huberman, G. (2014). «Cómo abrir los ojos». Prólogo de Farocki, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra
- Domeyko, I. (1846). Araucanía i sus habitantes. Santiago: Imprenta chilena. Recuperado de: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:7855>
- Dussel, E. (1994). *1492*. La Paz: Plural.
- El Mercurio. (2001). *Gobierno anunció 16 Medidas Para los Pueblos Indígenas*. Recuperado de: <http://www.mapuche.info/news01/merc000601.html>
- El Mostrador. (12 de octubre de 2018). *Campaña mapuche llama a marcar monedas de 100 pesos*. Recuperado de: <https://www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2018/10/12/campana-mapuche-llama-a-marcar-monedas-de-100-pesos/>
- Flores, J. (2013), La ocupación de la Araucanía y la pérdida de la platería en manos mapuches. Finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. *Revista de Indias*. 73(259) 825-854.
- Fornero, A. y Artaza, C. (2018) *¿Infantilización o feminización indígena? Reflexiones conceptuales para pensar el mestizaje*. En: *Sujetos políticos indígenas: indigenismos, mestizaje y colonialismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tseo.
- Galindo, M. (2019.). *No se puede desconolizar sin despatriarcalizar*. Santiago: NoPatria.

- Huenchumil, P. (19 de abril de 2020). *El negocio «mapuche» de Falabella que abrió el debate sobre apropiación cultural en el retail*. Interferencia. Recuperado de: <https://interferencia.cl/articulos/el-negocio-mapuche-de-falabella-que-abrio-el-debate-sobre-apropiacion-cultural-en-el>
- Mandoky, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales*. México: Grijalbo.
- Menard, A (2018). Sobre el valor y el archivo: monedas chilenas y platería mapuche. *Revista Aisthesis* (63) 171-182. Santiago. Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S071871812018000100171&script=sci_arttext
- Mitchell, W.J.T. (2003). *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual*. Estudios Visuales. (1) 17 - 40
- Nahuelpán, H. (2013). Las «zonas grises» de las historias Mapuche. Colonialismo internalizado, marginalidad y políticas de la memoria. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*. Vol. 17 (1) 11-33
- Ortega, C. (14 de diciembre de 2001). Presentan nueva moneda de \$100 con imagen de mujer mapuche. *El Mercurio*. Recuperado de: <https://www.emol.com/noticias/economia/2001/12/14/73860/presentan-nueva-moneda-de-100-con-imagen-de-mujer-mapuche.html>
- Paredes, Y. (2001-2002). Lectura semiótica de cuatro monedas chilenas. *Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*. (24-25) Recuperado de <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/291/433>
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo.
- Pross, H. (1980). *Estructura simbólica del poder*. Barcelona: Gustavo Gili
- Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas Chi'ixi desde la historia andina*. Buenos aires: Tinta Limón.
- Rojas Mix, M. (1991) *Los cien nombre de América*, Barcelona: Lumen.
- Rüssen, J. (1994) «¿Qué es la cultura histórica?: Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia». En *Füssmann, K., Grütter, H.T., Rüssen, J. (eds): Historische Faszination. Gechichtskultur heute*, pp. 3-26.
- Silverblatt, I. (1995). *Luna, sol y brujas. Género y clase en los Andes prehispánicos*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.

Spivak, G. C. (1998) ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3 (6), 175-235.

Memoria Académica. Recuperado de:

http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

Todorov, T. (1992). *La conquista de américa; el problema del otro*. Madrid: Siglo XXI.

Iconografía

Figura 1. Recuperado de <https://twitter.com/canalpreto/status/1198325330714476545>

Figura 2. https://www.flickr.com/photos/tomas_krinfokai/12973092894

Figura 3. Recuperado de <https://josegonzalez.cl/leche-condensada-leche-sur-12-x-397gr>

Figura 4. @ruido.visual Recuperado de <https://www.instagram.com/p/BkqxeGMIKVP/>

Figura 5. @hello.camilo Recuperado de www.instagram.com [usuario desactivado]

Figura 6. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/BMDlcQDgBDh/>

Figura 7. Recuperado de <https://www.falabella.com/falabella-cl/product/7407165/Adorno-Escultura/7407169>

Figura 8. www.marcachile.cl

Figura 9. Recuperado de <https://www.billetesymonedas.cl/Monedas/Moneda/100>

Figura 10. Recuperado de <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/pueblos-originarios/mapuche/la-protesta-con-monedas-de-100-pesos-que-toma-fuerza-en-redes-sociales/2018-10-12/125743.html>

Figura 11. Recuperado de www.instagram.com/p/CCte9uRJBuv/?utm_medium=copy_link

Figura 12. Recuperado de www.twitter.com/Chileokulto/status/814856158620110850/photo/1

Figura 13. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/CCE0UYYJfBN/>

Figura 14. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/CBEn-4clz3B/?epik=dj0yJnU9bTffTVlxR1AwRDJGRWNiSDA1M0Fxd1Y4X3JhZHIEeV8mcD0wJm49Q1FmT0RhQ0VyY09mZk5uZFNrYUUt1dyZ0PUFBQUFBR0RNMkNv>

Figura 15. Recuperado de https://www.instagram.com/p/CDcKQsMhbE6/?utm_medium=copy_link

Figura 16. Recuperado de https://www.instagram.com/p/CB3-CLJp0x_IehQNLizNxkcMVE5-djSK5vkjaA0/

Lonko Kilapán en «La parte de Amalfitano» de 2666

Hans Frex

Resumen: La fascinación de Amalfitano por Kilapán radica en la operación que conjuga lo mítico con lo histórico en el plano del lenguaje, enlazando tres genocidios: el mapuche, el de la dictadura militar chilena y el femigenocidio en Santa Teresa. Al hacer de la máscara y la traición un elemento retórico central de su obra, Kilapán no sería sólo un autor al servicio del poder, que postula la ascendencia aria de los mapuches, sino también el autor canónico de la post-dictadura.

Descriptores: Bolaño – Kilapán – nombre – raza – telepatía – canon

Abstract: Amalfitano's fascination for Kilapán relies on the operation which he combines the mythic with the historical on the level of language, linking three genocides: the Mapuche, that of the Chilean dictatorship and the genofemicide in Santa Teresa. By making the mask and betrayal a central rhetorical element of his work, Kilapán would be not just an author at the service of power that asserts the Aryan ascendancy of the Mapuche people, but the canonical author of the post-dictatorship.

Key concepts: Bolaño – Kilapán – name – race– telepathia – canon

Siendo «La parte de Amalfitano» la más breve de 2666, es sin lugar a dudas una de las más problemáticas. En parte ello se debe a que la crítica (Saucedo, 2015; Rodríguez, 2015; Salas, 2016) la ha leído en términos psicológicos, a partir de la locura de su personaje principal, cuya vida se encuentra fracturada por el exilio y el desarraigo, sin atender al hecho que su enajenación es también la consecuencia de una denodada lucidez respecto al violento entorno social que lo rodea. Una excepción, aun cuando omite todo aspecto social de esta parte de la novela, es Zavala, quien ha interpretado la instalación del libro de Dieste en el tendedero como un experimento en que lo simbólico es expuesto ante la esencia de la realidad (2015, p. 166), y la otra es Olivier, quien sí atiende al aspecto político en que está inmerso el personaje (2015, p. 103). En la antípoda de estas lúcidas lecturas se encuentra Saucedo, para quien el personaje está

malogrado, siendo esta la parte más débil de la novela, y si se retirara del conjunto, esta no se resentiría (2015, p. 147).

Por el contrario, considero que uno de los momentos más fascinantes de 2666 corresponde la lectura que realiza Amalfitano de Lonko Kilapán, quien recrea la misteriosa publicación de *O'Higgins es araucano* por la Editorial Universitaria. Su tesis de que los mapuches eran una colonia espartana con sangre aria y facultades telepáticas hacen de Kilapán un autor fascista, completamente periférico al canon nacional, que parece salido de *La literatura nazi en América*. Por eso Salas, apenas menciona el libro, advierte que «es *real* y no ficticio» (2016, p. 154, cursiva del autor). Los libros de Kilapán, que se limitaron a ser reseñados brevemente en un par de medios de prensa regionales, hoy difícilmente se encuentran en el mercado y de estarlo sus precios superan al de las primeras ediciones de escritores como Neruda, Parra o Lihn, haciendo de él un autor de culto que, en caso de no haber aparecido en uno de los libros de Bolaño, quizá no tendría hoy la misma demanda.

Tras Kilapán se encuentra César Navarrete, un profesor de liceo que toma el nombre del último cacique mapuche que organizó la resistencia ante la invasión dirigida por el Estado chileno. Esta apropiación del nombre oculta el genocidio del que fue víctima el pueblo nación mapuche, el cual se habría incorporado a la vida nacional mediante un proceso de mestizaje racial con los criollos chilenos. La publicación del libro *O'Higgins es araucano*, en el bicentenario de su nacimiento, tendría así una función ideológica al justificar la dictadura militar desde un concepto biológico de raza, cuyo carácter guerrero sería inmanente a la historia del Estado nación que fundó el mismo O'Higgins. Esta operación estética sería la mascarada de una ideología fascista que permitió la justificación de un nuevo genocidio durante la dictadura de Pinochet, basado no ya en la categoría de raza, sino en la de enemigo interno. Para Bolaño sería la continuidad de la política económica de la dictadura, que hicieron los gobiernos de la Concertación, aquello que le permite postular a Kilapán como el autor canónico de este período histórico.

La ficción fundacional de Lonko Kilapán: Legitimidad paterna y simulacro de violación

Es posible dividir «La parte de Amalfitano» en tres secciones. La primera narra el viaje que realiza Lola para visitar al poeta loco de Mondragón —referencia al poeta Leopoldo María Panero— por medio de las cartas que le envía a Amalfitano, relato que es intercalado con su instalación en Santa Teresa (Bolaño, 2016, pp. 225-265). La segunda comenzaría con el descubrimiento del libro de Dieste, que pone en tela de juicio las facultades mentales del profesor chileno, dando inicio a la locura que sufre y que se materializa en las figuras geométricas que dibuja y luego en la voz con la que conversa (pp. 265-296). La última sección consiste en un extenso análisis intertextual que realiza el profesor de la obra de Lonko Kilapán *O'Higgins es araucano*, obra que permite vincular irónicamente la locura que padece con la telepatía mapuche (pp. 296-312). Así, la locura que comienza con el poeta homosexual, recorre la diégesis por medio de Rosa y termina en Amalfitano.

En la segunda sección, la locura de Amalfitano se inicia cuando encuentra la obra *Testamento geométrico* de Rafael Dieste entre sus libros, ignorando la procedencia del mismo. Para deshacerse de él, lo cuelga en el tendedero (acción que dialoga con el *ready-made malheureux* que hizo Duchamp como regalo de bodas para su hermana), avergonzando a Rosa y conmocionando a los críticos cuando lo ven. Paralelamente, la paranoia se apodera del personaje, que en el contexto de los feminicidios ocurridos en la ciudad y de los que se entera por la prensa, se siente perseguido, temiendo por la vida de Rosa. La ofuscación y la paranoia inciden en que se desate su locura. Pensando en la voz que se presenta como su padre es que Amalfitano recuerda un libro que le envió un viejo amigo, «humorista de ley», cuando vivía en Europa. El libro es *O'Higgins es araucano. 17 pruebas, tomadas de la Historia Secreta de la Araucanía* de Lonko Kilapán, el cual Amalfitano hojea y Bolaño describe a partir del paratexto:

El tal Kilapán se presentaba a sí mismo con las siguientes credenciales: Historiador de la Raza, Presidente de la Confederación Indígena de Chile y Secretario de la Academia de la Lengua Araucana. El libro se llamaba *O'Higgins es araucano*, y se subtitulaba *17 pruebas, tomadas de la Historia Secreta de la Araucanía*. Entre el título y el subtítulo estaba la siguiente frase: «Texto aprobado por el Consejo Araucano de la Historia» (2016, p. 296).

La descripción que hace Bolaño está tomada de la página de portada de la obra de Kilapán (1978, p. 5) (figura 1), de lo que se sigue que tuvo el libro en su poder al momento de escribir esta sección de la novela. A continuación, Amalfitano lee el prólogo de la obra, el cual viene firmado por José R. Pichiñual, cacique de Puerto Saavedra (Kilapán, 1978, p. 9), el cual es transcrito íntegramente por Bolaño (2016, pp. 296-297). En él, el cacique de Puerto Saavedra establece que O'Higgins no era un hijo ilegítimo del que hablan los historiadores con complacencia, sino que «era el hijo legítimo del Gobernador de Chile y Virrey del Perú, Ambrosio O'Higgins, irlandés y de una mujer araucana, perteneciente a una de las principales tribus de la Araucanía» (1978, p. 9). El cacique añade que el matrimonio fue consumado bajo la ley del Admapu, con el ritual del gapitun, que es una ceremonia de raptó. Además de cierto reparo en el vocabulario, Amalfitano se detiene en dos aspectos: la bastardía de O'Higgins y la ceremonia del raptó, para quien la condescendencia de los historiadores al tratar la condición bastarda del héroe patrio representa la historia de Chile puertas adentro, su secreto íntimo. El casorio llevado a cabo según el rito tradicional del gapitun «le parecía una broma macabra que sólo (sic) remitía a un abuso, a una violación, a una burla extra usada por el gordezuelo Ambrosio para cogerse tranquilo a la india» (2016, pp. 297-288). La primera lectura que hizo el personaje «muriéndose de la risa», ahora le produce además de risa, melancolía.

Lo singular de esta reivindicación de su legitimidad paterna, es que se complementa con el matrimonio mapuche que realiza la pareja, según las tradiciones de la madre, donde representan una violación. La legitimidad paterna, daría pie a una violación simulada. Según Coppola Palacios, este recurso permitiría inscribir el libro dentro de lo que ella llama «la situación literaria de la memoria» (2010, p. 78) por medio de la ficción familiar en la línea en que Doris Sommer (2007) propone a la novela latinoamericana como un artefacto ideológico fundamental en el modelamiento del Estado nación durante los siglos XIX y XX. Ahora bien, resulta peculiar el juego de velos y artificios que tiende Kilapán en su libro pues, según él, al enterarse don Ambrosio O'Higgins que doña Isabel Riquelme tenía ascendencia mapuche, hizo la vista gorda aduciendo que él tampoco era español, sino irlandés (1978, p. 17), situación pintoresca si se considera que ella pertenecía a la oligarquía chillaneja.

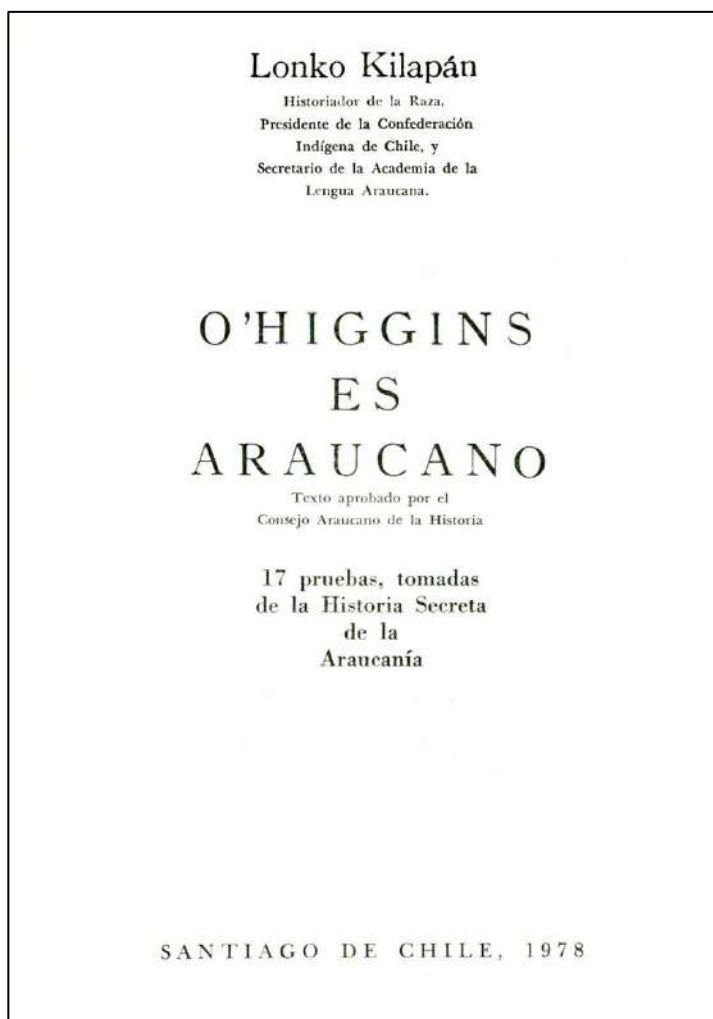


Figura 1. *O'Higgins es araucano*, página de portada.
Editorial Universitaria 1978.

Estos aspectos del prólogo del supuesto José R. Pichiñual al libro de Kilapán pueden ser relacionados con dos hechos de la novela de Bolaño: por una parte está la paternidad de Oscar Amalfitano, que cría a Rosa en ausencia de su madre, siendo la contracara del padre ausente, figura medular de la cultura chilena (Salazar, 2006) y que a su vez encarnó Ambrosio O'Higgins, quien al no haber estado casado con Isabel Riquelme, negó el reconocimiento legal a su hijo. Por otra parte, está el simulacro de violación dentro del que habría sido concebido el padre de la patria, paradoja naíf que remite al genocidio de mujeres de Santa Teresa y se conecta también a la genealogía de Lalo Cura, cuyo linaje proviene exclusivamente de violaciones. El simulacro de la violación, por último, se complementa con el simulacro de legitimidad paterna,

pues Ambrosio O'Higgins tampoco era español, creando un juego refractario entre legitimidad y violencia que se encontraría en la base de su ficción fundacional del Estado.

Lonko Kilapán. El autor y el nombre

Hay dos formas en que Bolaño recurre a otros autores en sus ficciones. A los escritores reales, los glosa y los cita si viene el caso, e incluso llega a realizar profusos análisis intertextuales, que en el caso del *Testamento geométrico* de Dieste se basa exclusivamente en el paratexto del libro. A los autores ficticios, por el contrario, nunca los cita. Puede hablar extensamente sobre sus biografías, las condiciones en que sus obras fueron escritas, su recepción en lectores y críticos, pero todo el contenido de ellas queda substraído elípticamente. Alan Pauls, refiriéndose a Ulises Lima y Arturo Belano, dice que Bolaño «hace brillar la Obra por su ausencia» (2008, p. 347); fórmula que también puede ser extendida a Benno von Archimboldi, personaje central de *2666*. Lo que haría Bolaño sería presentar estas obras ficticias por medio de una metarrepresentación, que es «la representación de un texto o de un trabajo de arte dentro de otro» (Andrews, 2018, p. 84), y que se limita, en el caso de Archimboldi, a una breve reseña de sus libros.

Bioy Casares cuenta la anécdota de un conocido suyo que luego de leer «El acercamiento a Almotásim» de Borges fue a una librería a preguntar por *The approach to Al-Mútasim*, libro ficticio en que se basaba el cuento de Borges, presentándose bajo la forma de una reseña literaria (Cfr. Fernández Ferrer, 2009, p. 42). Bolaño hace parecer a Lonko Kilapán como un personaje de ficción, típico de su universo literario, invirtiendo el procedimiento de Borges de inventar autores cuyos libros reseña. La eficacia de la estrategia de Bolaño, en el caso específico del Lonko Kilapán, reside en darle apariencia de metarrepresentación a un análisis intertextual, el que es enriquecido con inducciones sobre las condiciones de producción del libro que Bolaño realiza a partir de su paratexto. Ahora bien, esta apariencia de ficcionalización germina en condiciones específicas que vienen dadas por el autor en cuestión, cuyo nombre es tan estrafalario como las teorías que promueve sumado a la absoluta marginalidad de su obra en el circuito literario chileno, que paradójicamente fue publicada por una de las editoriales más connotadas del país.

César Navarrete Barriga nació en Huaraculén, en la provincia de Linares en 1909 (Rafide, 1984, p. 261) y falleció en enero de 2003. Fue profesor de artes e inspector en el Liceo Abate Molina de Linares. Una vez jubilado se trasladó a vivir a Santiago, cuya casa, según señala Álvaro Bisama (2013), era un pequeño museo. Estos son los únicos datos biográficos disponibles y contrastables del escritor maulino. La lacónica obra de Navarrete consta de un poemario titulado *Grito en el bosque*, publicado por la imprenta Mejía de Talca en 1937 y cuatro libros de ensayo: *El origen griego de los araucanos* publicado en 1974, *O'Higgins es araucano* en 1978, el *Sistema numeral araucano* en 1987 y *El origen araucano de la cueca* en 1996. Los tres primeros fueron impresos por los Talleres de la prestigiosa Editorial Universitaria, casa editora dependiente de la Universidad de Chile, y el último fue publicado de manera independiente. Sus tres libros publicados por la Editorial Universitaria (1974, 1978 y 1987) coinciden con el período de la dictadura militar (1973-1990).

En algún momento de su vida César Navarrete cambió su nombre por Lonko Kilapán en el Registro Civil. Lonko Kilapán proviene de José Santos Kilapán, el último cacique que organizó la resistencia ante la guerra de frontera que dirigió el Estado chileno para apropiarse del territorio mapuche. José Santos fue uno de los hijos de Mañilwenu, quien al morir en 1860 lo dejó como legítimo heredero del mando.

El arribo de Orélie Antoine de Tounens a Valparaíso en 1858, con la finalidad de fundar un protectorado galo en territorio mapuche, fue bien recibido por sus jefes, que el 17 de noviembre de 1860 lo proclamaron rey de la Araucanía, de quien José Santos pasó a ser su Ministro de Guerra. Este pronunciamiento seguramente precipitó el plan de invasión diseñado por Cornelio Saavedra ante el temor de las autoridades por la intromisión francesa en el territorio fronterizo en disputa. Un antecedente de este temor fue la segunda invasión francesa a México, ocurrida por las mismas fechas, entre finales de 1861 y 1867, luego que el presidente Benito Juárez desconociera la deuda externa, guerra sobre la cual ficcionaliza Bolaño en la novela póstuma *Los sinsabores del verdadero policía* (2018, pp. 177-181). El adelanto de la frontera llevado a cabo por Saavedra en 1860 fue un antecedente de la guerra de ocupación del territorio ocurrida entre 1867 y 1881 sobre la base del genocidio de la población y la destrucción de su sistema económico (Bengoa, 2008, p. 151). Kilapán, que falleció en 1875, en el pseudónimo de

Navarrete, connotaría el proceso de usurpación que llevó a cabo el Estado chileno, pero a su vez, esta usurpación daría pie a una nueva apropiación que hace Navarrete de su nombre.

Distintos personajes cambian sus nombres en 2666 con la finalidad de encubrir su identidad. Luz María Rivera, que trabajaba para el narco, se cambió su nombre a Kelly. Según su amiga, la diputada del PRI Azucena Esquivel Plaza: «Hay gente que cree que el nombre es el destino. Yo no creo que sea verdad» (2016, p. 820). Idéntica función cumple el pseudónimo de Hans Reiter, quien es perseguido por las autoridades aliadas tras haber asesinado al criminal de guerra Sammer, quien cambió su nombre a su vez por Zeller. Sin estar nunca muy consciente de la razón, Reiter cambia su nombre a Benno von Archimboldi. El nombre resulta problemático por diversas razones. Para Bubis, su editor, Benno alude a Benito Mussolini, elección que resultaría errónea si lo que quería Reiter era no llamar la atención. Argumento ante el cual Archimboldi responde que Benno proviene de Benito Juárez, ocasión que le permite a Bubis explayarse en una enumeración erudita sobre tres Benitos, todos ellos santos de la iglesia. La baronesa von Zumpe, por su parte, encuentra que es «un nombre muy elegante» (p. 1102). Según Norton, la procedencia italiana del apellido no es coherente con el título nobiliario indicado en el *von*, además que los nombres masculinos en alemán terminan en consonante y no en vocal. La peculiaridad del nombre de Archimboldi es la antítesis de la idea de Azucena, según la cual: «Todos los nombres son comunes y corrientes, todos son vulgares. Llamarse Kelly o Llamarse Luz María en el fondo es lo mismo. Todos los nombres se desvanecen» (p. 820).

La fijación que tiene Bolaño por el nazismo puede sopesarse con la interpretación judía que realiza Roberto Brodsky, quien plantea que: «Bolaño es el judío, o el criptojudío si se quiere, de la literatura iberoamericana» (2019, p. 62). En efecto, fue en el diario del escritor judío Borís Ansky donde Reiter leyó por primera vez sobre el pintor milanés: «Giuseppe o Joseph o Josepho o Josephus Arcimboldo o Arcimboldi o Arcimboldus» (Bolaño, 2016, p. 989). Siguiendo la huella abierta por Brodsky, podría traerse a colación la distinción planteada por Benjamin entre la concepción burguesa del lenguaje que hace del nombre un «instrumento de la comunicación», que corresponde a la visión propuesta por Azucena, y otra espiritual en la que «el nombre es la esencia más interior del lenguaje» (2007, p. 148). En esta visión espiritual del lenguaje, el nombre es una huella de la divinidad, el destino de la persona. El poeta, el

escritor, al nombrarse a sí mismo, ejerce esta función espiritual, en la que su destino estaría condicionado dialécticamente por su obra creada. En su calidad de periodista, esta función cumple el pseudónimo de Oscar Fate que utiliza Quincy Williams (cfr. Zavala, p. 172).

Tanto Reiter como Navarrete utilizan en sus pseudónimos nombres de indígenas: en el caso de Archiboldi, Benito Juárez —de donde viene Benno—, fue hijo de indígenas zapotecas y su nombre sirvió para renombrar en 1888 a Ciudad de Juárez, en la que se basó Bolaño para la creación de Santa Teresa. El hecho de que Archiboldi viaje a Santa Teresa y allí se le pierda el rastro permite plantear que su nombre, el cual refiere a Benito Juárez y que a su vez nombra a la ciudad de los crímenes, se inscribe en la esfera espiritual del lenguaje. Ahora bien, si en el caso de Kilapán esta apropiación es trivial o refleja una identidad subjetiva, es algo que quedaría condicionado por las ideas estéticas que promueve su obra.

El fundamento racial del Estado nación chileno

Kilapán publicó *El origen griego de los araucanos* por los Talleres de la Editorial Universitaria en 1974. Tal como lo indica su título, allí postula que los mapuches fueron una colonia espartana con sangre aria que llegó a América entre los siglos VIII y VI a. C., que fundó Licurgo, y por eso eran altos, rubios y de ojos claros. Los elementos culturales oceánicos que poseen las culturas amerindias es aprovechado por Kilapán para establecer que los griegos fueron los primeros en descubrir el continente, quienes se instalaron a vivir en la Araucanía, entre los mismos grados de latitud de su lugar de origen, a saber entre los paralelos 36 y 40 de latitud norte y sur respectivamente. La colonización que provino de España a fines del siglo XV era en cualquier caso de ascendencia goda, al igual que la reina Isabel de Castilla, que aprobó el viaje de Colón. Finalmente, Kilapán realiza un ejercicio pseudo-filológico al derivar el mapudungún de raíces griegas, que representaría un 20% del total de la lengua. La ascendencia indogermana de los griegos que colonizaron la Araucanía y que enfrentaron a otro ejército proveniente de los godos —gestando una guerra que se extendió por más de tres siglos—, le permite a Kilapán justificar las virtudes políticas y guerreras de los mapuches debido al componente ario de su raza.

En lo que respecta a la categoría de raza —concepto criticado radicalmente por autores como Aimé Césaire, Frantz Fanon o Albert Memmi, quienes lo vinculan a la condición colonial—, Kilapán sería un epígono tardío de Pablo Palacios, quien en su libro *La raza chilena* de 1904, influido por el darwinismo social de Herbert Spencer, y autores como Taine, Gobineau y Le Bonn, proponía al roto como la unidad racial y fenotípica del chileno, nacida del mestizaje de dos razas patriarcales y guerreras: los godos y los araucanos. La base racial de la identidad nacional fue un problema ampliamente discutido a inicios del siglo XX, sumándose a Palacios otros autores como Julio Saavedra, Tancredo Pinochet y Roberto Hernández, todos proclives a buscar una síntesis virtuosa entre la cultura guerrera de los mapuches y la génesis goda de la colonización americana, a diferencia de los teóricos europeos, que veían el mestizaje como una corrupción y decadencia de la raza. Según Jorge Larraín, estas teorías biológicas tuvieron un resurgimiento durante la época de la dictadura militar, donde trabajos como la *Historia del Ejército de Chile* del Estado Mayor General del Ejército rescataron el rasgo guerrero de la composición racial chilena (2017, p. 145). En este contexto habría que situar la publicación de la tercera edición de *La raza chilena* de Palacios el año 1986 por la editorial Antival (la segunda fue en 1918) y la publicación de los libros de Kilapán por la Editorial Universitaria.

En *O'Higgins es araucano*, Kilapán propone implícitamente que el mestizaje racial godo y mapuche del héroe patrio es el fundamento del Estado nación chileno, encontrando en su figura un símbolo mítico de su fundación. El rasgo guerrero de la raza chilena es así una constante inmanente de la cultura nacional y el Estado, en donde criollos y mapuches se unieron en una misma causa contra el enemigo común venido de España y una vez conseguida la independencia nacional, los mapuches se integraron a la vida nacional en un proceso de mestizaje cuyas raíces se encontraban entrelazadas ya desde la colonia. Este trasfondo histórico respaldaría el lema de la armada chilena «vencedora y nunca vencida». Como consecuencia de esta interpretación, la hibridación entre las culturas criolla y mapuche habría sido un proceso natural de integración social que se aceleró con la independencia de Chile y se consolidó con la denominada «pacificación de la Araucanía», visión promovida por autores de prestigio dentro de la historiografía nacional, como el premio nacional de historia Sergio Villalobos (1995). La falta de correspondencia de los mapuches con los rasgos fenotípicos arios, negaría

la existencia de su pueblo, revelando el colonialismo de la teoría de Kilapán que los mitifica para clausurar su presente histórico.

El colonialismo interno, que es el proceso de colonización de los pueblos originarios llevado a cabo por los estados nacionales una vez que se independizaron del imperio español (González Casanueva, 2016), utiliza distintos mecanismos para validar la usurpación del territorio a los pueblos originarios. En el pasado fue la distinción entre civilización y barbarie, bajo el pretexto de la amenaza que significaba esta última para el progreso irrefrenable de la civilización. El discurso historiográfico conservador, por su parte, oculta el genocidio y la ocupación militar de la Araucanía, bajo la excusa que la cultura mapuche, en la versión de Villalobos, habría sido asimilada a la incipiente cultura nacional como resultado del progreso civilizatorio. En la versión de Kilapán, que supone esta asimilación, la raza chilena y su Estado son herederos de su tradición guerrera que se manifestaría históricamente con el golpe de Estado de 1973, que estableció en el poder a un régimen militar de facto que adquirió legalidad con la constitución de 1980, dos años después de publicado su libro sobre O'Higgins. El supuesto componente ario de la raza chilena, postulado por Kilapán, debe ser interpretado como un influjo nazi, pues si en el siglo XIX fue el concepto de raza articulado por la oposición entre civilización y barbarie aquel que permitió justificar el exterminio de los pueblos originarios, en el siglo XX fue el mismo concepto de raza el que utilizó el régimen totalitario de Hitler para clasificar a la población según su jerarquía biológica y dar inicio al holocausto tras la Conferencia de Wannsee el 10 de enero de 1942. Sin embargo, para la dictadura chilena no fue la raza sino la categoría de enemigo interno aquella que justificó el genocidio por medio de una guerra irregular donde la Armada sirvió a los intereses de clase de la oligarquía nacional. Aquí la raza tuvo una funcionalidad ad hoc a las diversas coyunturas políticas, como la instauración de un nacionalismo conservador basado en la religión católica y la familia tradicional, de rasgos blancos y de ascendencia europea. A esta compleja operación ideológica debe sumarse, por último, que el libro de Kilapán fue publicado en 1978, año en que la Junta Militar inauguró el Altar de la Patria en conmemoración del segundo centenario del natalicio de O'Higgins, ubicado en la Plaza Bulnes —hoy Plaza de la Ciudadanía—, trasladando allí sus restos y reivindicando su figura, quien había sido patrimonio histórico de la izquierda (Cfr. Guerrero y

Cárcamo). Así como O'Higgins liberó a Chile del colonialismo español, Pinochet, en su discurso, liberó a Chile del socialismo soviético.

Dicho esto, y volviendo a la cuestión del nombre, Lonko Kilapán no cumpliría solamente la función de encubrir a César Navarrete, sino que su operación creativa rebasaría los bordes de la dualidad arriba presentada entre la banalidad burguesa y el destino espiritual. La historiografía revela su elasticidad cuando los nombres son apropiados sin ninguna ética con la finalidad de hacer de la historia una novela fundacional basada en el romance privado que trastoca y confunde maliciosamente los hechos. Una tercera concepción del nombre sería, en esta línea, la del disfraz y la parodia que opera mediante su apropiación cultural. Sin embargo, el carácter siempre subversivo del carnaval —figura que consume Nicanor Parra en *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* de 1977, por ejemplo— queda en Kilapán ensombrecido por el contexto dictatorial en que se fragua, haciendo de él una broma siniestra. De ahí que Amalfitano en su segunda lectura del libro, en el contexto de los feminicidios de Santa Teresa, le produzca risa, pero a su vez melancolía.

La telepatía mapuche

Luego de haber analizado el «Prólogo» de José R. Pichuñual, Bolaño analiza las dos primeras pruebas del libro de Kilapán. La «Prueba 1. Nació en el Estado araucano» (Kilapán, 1978, pp. 10-14), que transcribe de manera fragmentaria (Bolaño, 2016, pp. 298-299), incluyendo algunas notas al pie, comienza situando una analogía geográfica entre el Estado griego y el «Estado mapuche»: «El Yekmonchi llamado Chile, geográfica y políticamente era igual al Estado griego y, como él, formando un delta entre los paralelos 35 al 42, latitud respectiva» (Kilapán, 1978, p. 10) (Figura 2). De ella concluye Amalfitano inmediatamente su «disposición militar» que sorprende al lector con «un recto al mentón o la descarga de toda la artillería sobre el centro de la línea enemiga» (Bolaño, 2016, p. 298). De la exposición resalta el lenguaje vernáculo, la mala conjugación de un verbo y la puntuación nerviosa, por medio de la adición innecesaria de comas que reproduce la cadencia del habla propia del chileno. Raúl Ruiz realiza un análisis similar donde resalta el carácter fracturado del habla basado en su sintaxis asombrosa (cfr. Villalobos-Ruminott, 2013, pp. 260-261).

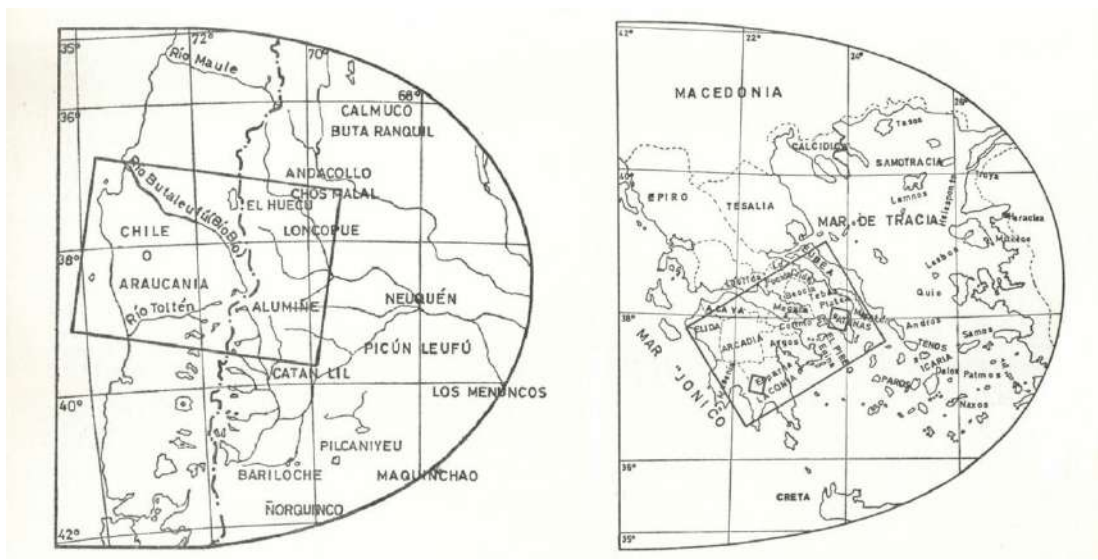


Figura 2. *O'Higgins es araucano*, pág. 22 - 23.

La «Prueba 2», titulada «Era hijo de mujer araucana» (Kilapán, 1978, pp. 15-16) era «la que más le interesaba a Amalfitano» (Bolaño, 2016, p. 303), que Bolaño transcribe íntegramente (pp. 303-304). Los primeros en emplear la parapsicología al servicio de la guerra —que según Kilapán fue usada durante la guerra fría entre los Estados Unidos y la URSS— fueron los mapuches (1974, p. 13). En esta prueba Kilapán postula que los mapuches establecieron dos vías de comunicación a la llegada de los españoles: la telepatía y el adkintuwe, que es la comunicación por medio del movimiento de las ramas de los árboles. Por el año 1700 los españoles recién descubrieron este sistema, aunque nunca pudieron traducirlo; por el contrario, nunca descubrieron la telepatía. Lautaro, por ejemplo, fue entregado a los españoles siendo niño, por sus excepcionales dotes telepáticas, permitiendo la derrota de Valdivia. En este contexto elabora Kilapán su teoría de la telepatía mapuche:

El hombre primitivo desconocía el lenguaje; se comunicaba por emisiones de la mente, como lo hacen los animales y las plantas. Cuando recurrió a los sonidos y a los gestos y a los movimientos de las manos para comunicarse, empezó a perder el don de la telepatía, lo que se acentuó al encerrarse en las ciudades alejándose de la naturaleza. Aunque los araucanos tenían dos clases de escritura, el Prom, con nudos hechos en cuerdas, y el Adentunemul, escritura en triángulos, jamás descuidaron la telecomunicación; muy al contrario, especializaron algunos Kugas cuyas familias fueron repartidas por toda la América, islas del Pacífico y extremo sur, para que jamás un enemigo los cogiera de sorpresa. Por medio de la telepatía se mantuvieron siempre

en contacto con los emigrantes de Chile que primero se establecieron al norte de la India, donde fueron llamados arios, de ahí se dirigieron a los campos de la primitiva Germania para bajar después al Peloponeso, de donde viajaban hacia Chile, por el camino tradicional hacia la India y a través del océano Pacífico» (1978, pp. 15-16).

En el resto del capítulo citado Kilapán explica que la madre de Bernardo O'Higgins fue hija de una machi que tuvo que decidir entre sucederla en su cargo o bien convertirse en espía. Decidida por la segunda opción, le dio un hijo a Ambrosio O'Higgins, para que él, al igual que Lautaro, liberara al país de la corona española. Así fue como «en la primavera de año 1777» dio a luz a su hijo, soportando «de pie los dolores del parto, porque la tradición decía que no puede nacer un hijo fuerte de una mujer débil» (p. 16). A partir de este capítulo, Amalfitano deduce nueve ideas que cuestionan la verosimilitud del relato expuesto. Omito su enumeración, pues varias de ellas ya han sido abordadas arriba. La que me interesa es la última: «9: ¿se debía deducir de todo esto que Bernardo O'Higgins también era telépata? ¿Se debía deducir que el propio autor, Lonko Kilapán, era telépata? Pues sí, se debía deducir» (2016, pp. 305-306). La madre telépata de O'Higgins, doña Isabel Riquelme, comparte el mismo apellido con la madre de Amalfitano, Eugenia Riquelme, coincidencia que al notarla le dio un sobresalto y le puso los pelos de punta. La razón del sobresalto es clara: insinuar irónicamente que la locura de Amalfitano sería en verdad una facultad telepática. Bolaño, sin embargo, pasa por alto el error grosero de Kilapán al situar el nacimiento de O'Higgins en 1777 en vez de 1778, hecho que denota la ignorancia supina del biógrafo o bien unos dotes humorísticos difíciles de entender. Además, está la operación subrepticia de Kilapán que refracta las causas de los hechos históricos, pues la independencia de Chile que lideró O'Higgins no implicó la liberación del pueblo nación mapuche; al contrario, sentó las bases para la posterior invasión militar de su territorio y esa fue la razón por la que distintos jefes mapuches formaron alianzas con los realistas durante la guerra de independencia (1812-1826).

En la novela de Bolaño, la visión y la audición más allá de los sentidos es uno de los rasgos que enlaza su trama con el misterio. Así como el enigma de los crímenes carece de solución, hay una serie de fenómenos irracionales, como la misma locura de Amalfitano, que buscan producir una atmósfera de irrealidad en torno a ellos. En primer lugar —y el caso emblemático— sería el trance que tiene Florita Almada en el programa *Una hora con Reinaldo*, que parece evocar al programa radial *La voz del Sinchi en Pantaleón y las visitadoras*. Allí, antes de caer en trance

y denunciar los asesinatos que están ocurriendo en Santa Teresa, Florita dice que: «Veía cosas que nadie más veía. Oía cosas que nadie más oía» (2016, p. 577). El suceso tiene la peculiaridad de estar mediado por el televisor en el cual está siendo transmitido el programa, como bien ha destacado Olivier (2015, p. 98), escena que tiene reminiscencias del cine de Lynch o Cronenberg y que desacraliza la videncia preconizada anteriormente por Rimbaud (p. 99). Esta facultad de la vidente es descartada de plano por el periodista Sergio González, a quien le parece «una charlatana de buen corazón» (Bolaño, 2016, p. 775). Otro es el caso de la diputada Azucena Esquivel, que en medio de la desesperación empezó a oír voces que venían del desierto. La ceguera es otro elemento que se relaciona a la videncia, pues la madre de Florita era ciega y la madre de Reiter era tuerta. El propio Archimboldi tenía, según el Cerdo, «los ojos de un ciego» (p. 180) y una de sus novelas, *La ciega*, anuda ceguera y videncia, ya que «trataba sobre una ciega que no sabía que era ciega y sobre unos detectives videntes que no sabían que eran videntes» (p. 1152). Por último, está la imagen infantil de Lotte, que veía a su hermano mayor como un gigante, y luego el delirio que tiene Haals tras ser detenido en 1995, donde alucina con un gigante que viene en su rescate, como una premonición del viaje de Archimboldi a Santa Teresa para ayudarlo en su proceso judicial seis años después. Esta premonición de Haals puede ser complementada con el sueño que tiene Pelletier hacia el final de *La parte de los críticos*, donde vacaciona en unas islas griegas y allí conoce a un niño que bucea todo el día. Sueño que coincide con dos hechos biográficos de Archimboldi: su pasión por el buceo cuando era niño; y su estancia en Icaria, isla en la que escribió cinco novelas.

La palabra «telepatía» está compuesta por un oxímoron, que significa sentir a la distancia, pero en la práctica refiere a la comunicación extrasensorial. Teniendo como antecedentes el mesmerismo y el espiritismo, la telepatía nació en el seno del X Club, fundado en 1864 en Londres, por seis ingenieros, que comulgaban con el naturalismo científico. La profusa discusión que produjo su cuestionada validez terminó bajo el umbral requerido para considerarla un objeto de estudio científico. Sin embargo, otra era la realidad que ocurría fuera de la metrópolis, en los márgenes del imperio, donde según Roger Luckhurst (2007) sí se aceptó la existencia de fenómenos psíquicos como la clarividencia, atribuidos a las tradiciones ocultas de los pueblos primitivos y que fueron incorporados al imaginario imperial por autores como Rudyard Kipling y Brad Stoker. Charles Bray, por ejemplo, atribuyó al uso de la telegrafía

mental la antelación de las acciones subversivas durante el motín de 1857 en la India (Cfr. Luckhurst, 2007, p. 158).

Estando la investigación de Luckhurst sobre la telepatía ceñida a la época victoriana, Kilapán trasladaría, anacrónicamente, la misma proyección colonialista inglesa al pueblo mapuche para explicar su resistencia durante tres siglos por medio de un recurso literario perteneciente a la ciencia ficción, dándole a este género una versión étnica. Ambiguamente, Bolaño echa mano al mismo recurso en *2666*, cuyo subtítulo en la portada de la libreta granate del Archivador nº 10 es —*a non science fiction novel*— (2666, p. 1224), con la finalidad de crear una atmósfera de misterio e irrealidad en la frontera sur de los Estados Unidos, que se materializa en los crímenes de Santa Teresa.

Kilapán, autor canónico de la post-dictadura

Una vez que Amalfitano realiza las nueve deducciones del capítulo referido, en base a la información de la página de créditos, que contiene el nombre del autor, la inscripción legal y el lugar de impresión (figura 3), elucubra el contexto en que fue publicado: «Se podía ver, por ejemplo, la fecha de edición del libro, 1978, es decir, en plena dictadura militar, y deducir la atmósfera de triunfo, de soledad y de miedo en que se editó» (Bolaño, 2016, p. 306). Entonces imagina a un señor de rasgos aindiados, «medio loco, pero discreto», que concurre al taller de impresión de la Editorial Universitaria «sita en San Francisco, número 454, en Santiago» para solicitar la impresión del libro, quien se presenta con todas sus credenciales, pero tras conocer el precio pide una «rebajita», que no pueden rechazar pues el negocio tampoco anda muy bien. Entonces Kilapán se compromete a traer dos libros más «totalmente terminados y corregidos» (p. 306). Estos libros serían *Leyendas araucanas y leyendas griegas* y *Origen del hombre americano y parentesco entre araucanos, arios, germanos primitivos y griegos*, que Bolaño extrajo del paratexto correspondiente a la última página del libro, donde se enumeran las «obras del mismo autor» (Kilapán, 1978, p. 61) (Figura 4), que nunca llegaron a publicarse, y omitiendo la publicación anterior de Kilapán en la editorial (*El origen griego de los araucanos* de 1974). Esta escena ha sido interpretada por Felipe Ríos como consecuencia del «apagón cultural» que sufrió el país (2013, p. 69), careciendo esta recreación, según él, de verosimilitud.

Sin querer juzgar su apego a la realidad, resulta significativo considerar la forma en que Bolaño ficcionaliza una situación prosaica a partir del paratexto de la obra, en la que utiliza incluso la dirección del taller de impresión de la editorial —estrategia a la que recurre profusamente en «La parte de los crímenes»— con el propósito de inscribir la trama en la estética del archivo, pero también para cartografiar minuciosamente su territorio. Esta escena, que tiene a la dictadura de telón de fondo, viene a llenar también, aunque imaginariamente, el misterio de cómo se gestó la publicación de *Kilapán* por la Editorial Universitaria.

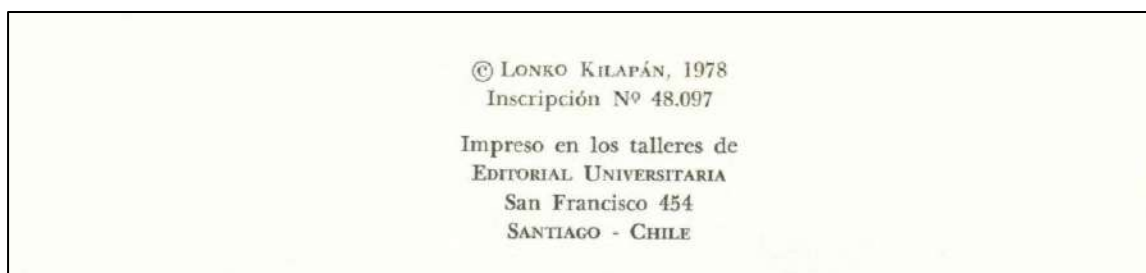


Figura 3. *O'Higgins es araucano*, copywrite y créditos edición 1978.

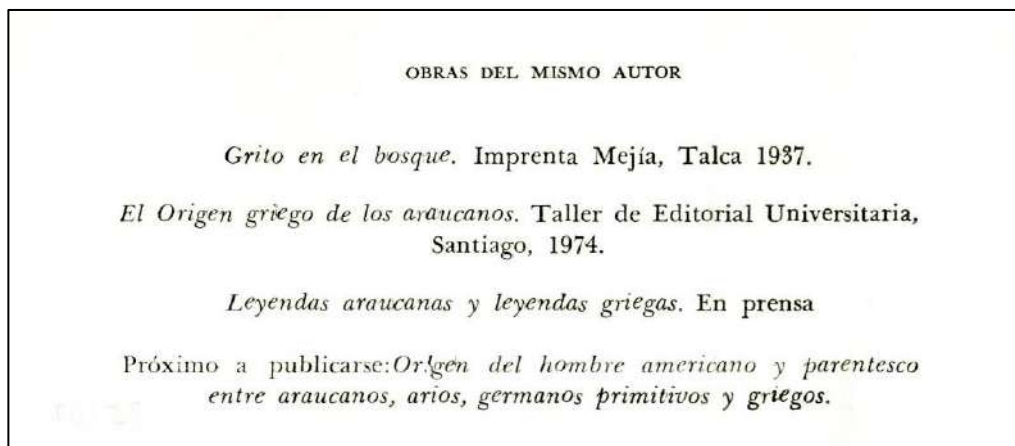
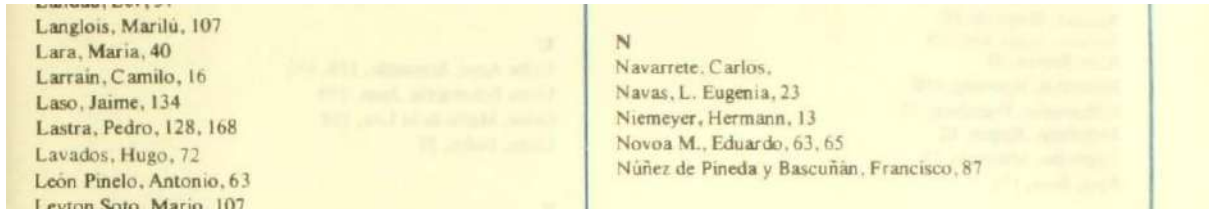


Figura 4. *O'Higgins es araucano*, obras del mismo autor.

En efecto, considerando que el primer libro que publicó Kilapán con la Editorial Universitaria fue en 1974, en el *Catálogo General 1974-1975* no hay ninguna referencia a Kilapán en el índice de autores; tampoco aparece como Quilapán, Lonko o Navarrete. Aparece, no obstante, en el índice de autores del *Catálogo General* de 1980, pero como «Navarrete, Carlos» (Editorial Universitaria, 1980, p. 191) (Figura 5), en vez de César. Ahora bien, esta es la única entrada

que carece de página, por lo que se reconoce como autor publicado por la editorial, pero sus libros parecen fantasmas condenados al limbo del catálogo, sobre todo si se considera que para esa fecha Kilapán tenía a su haber dos libros publicados por la casa editora.



| | |
|--------------------------|---|
| Langlois, Marilú, 107 | N |
| Lara, María, 40 | Navarrete, Carlos, |
| Larrain, Camilo, 16 | Navas, L. Eugenia, 23 |
| Laso, Jaime, 134 | Niemeyer, Hermann, 13 |
| Lastra, Pedro, 128, 168 | Novoa M., Eduardo, 63, 65 |
| Lavados, Hugo, 72 | Núñez de Pineda y Bascañán, Francisco, 87 |
| León Pinelo, Antonio, 63 | |
| Levton Soto, Mario, 107 | |

Figura 5. Editorial Universitaria Catálogo general 1980, pág. 191.

Hacia el final del análisis de Amalfitano, se encuentra la que sería su tesis: que Kilapán es el autor canónico de la post-dictadura. A esta conclusión llega por medio de una lectura crítica que desmonta la operación literaria e ideológica propuesta por el autor:

Y así como el libro empezaba con un recto a la mandíbula (el Yekmonchi llamado Chile, geográfica y políticamente era igual al Estado griego), el lector activo preconizado por Cortázar podía empezar la lectura con una patada en los testículos del autor y ver de inmediato en éste a un hombre de paja, un factótum al servicio de algún coronel de Inteligencia, o tal vez de algún general con ínfulas de intelectual, lo que tampoco, tratándose de Chile, era muy raro, más bien lo raro hubiera sido lo contrario... (Bolaño, 2016, p. 307)

Lo relevante del análisis consiste en que la interpretación agonística que hace Kilapán de la raza y el Estado chileno es trasladada al plano de la lectura. Es decir, habría una violencia que ejerce el libro, no en su contenido, sino en la operación que articula lo mítico y lo histórico en el plano lingüístico, por el que la novela cumpliría su rol de ocultar su condición de tal, descubriendo de esta forma su carácter ideológico puesto al servicio del poder de facto. Esta servidumbre de la literatura al poder político, que ilustra por medio de «un gancho al mentón», Amalfitano resuelve responderla por medio de «una patada a los testículos del autor», que lo lleva cuestionar su identidad y ver en él «un hombre de paja, un factótum», que seguramente esconde a un oficial de la Armada, al dictador Pinochet o un presidente de la república:

Todo falso. Todo inexistente. Kilapán, bajo este prisma, pensó Amalfitano [...], bien podía ser un *nom de plume* de Pinochet, de los largos insomnios de Pinochet o de sus fructuosas madrugadas, cuando se levantaba a las seis de la mañana o a las cinco y media y tras ducharse y hacer un poco de ejercicio se encerraba en su biblioteca a repasar las injurias internacionales, a meditar en la mala fama de que gozaba Chile en el extranjero. Pero no había que hacerse demasiadas ilusiones. La prosa de Kilapán, sin duda, podía ser la de Pinochet. Pero también podía ser la de Aylwin o la de Lagos. La prosa de Kilapán podía ser la de Frei (lo que ya era mucho decir) o la de cualquier neofascista de la derecha. En la prosa de Lonko Kilapán no sólo cabían todos los estilos de Chile sino también todas las tendencias políticas, desde los conservadores hasta los comunistas, desde los nuevos liberales hasta los viejos sobrevivientes del MIR. Kilapán era el lujo del castellano hablado y escrito en Chile, en sus fraseos aparecía no sólo la nariz apergaminada del abate Molina, sino las carnicerías de Patricio Lynch, los interminables naufragios de la Esmeralda, el desierto de Atacama y las vacas pastando, las becas Guggenheim, los políticos socialistas alabando la política económica de la dictadura militar, las esquinas donde se vendían sopaipillas fritas, el mote con huesillos, el fantasma del muro de Berlín que ondeaba en las inmóviles banderas rojas, los maltratos familiares, las putas de buen corazón, las casas baratas, lo que en Chile llamaban resentimiento y que Amalfitano llamaba locura (pp. 307-308).

La operación ideológica de Kilapán de justificar la dictadura de Pinochet sería la base que le permite a Bolaño postularlo como el verdadero autor tras su pseudónimo. La hipótesis se basa en el complejo intelectual que acompañó toda la carrera militar del dictador, sus problemas de dicción, su afición por la historia y su producción académica, marcada por el plagio y su bajo rigor científico (Peña, 2015). Todos estos elementos los utilizó Bolaño para el retrato del dictador hecho en *Nocturno de Chile*. Sin embargo, la prosa de Kilapán puede encubrir también a cualquiera de los tres primeros presidentes de la post-dictadura: Aylwin, Frei o Lagos. En el caso de Lagos, su autoría no sería tan descabellada considerando su carrera académica. Pero estas hipótesis no son más que un trampolín para postular que: 1) la transición pactada significó una democracia restringida que continuó la doctrina económica neoliberal impuesta por la constitución de 1980: «los políticos socialistas alabando la política económica de la dictadura militar». Y 2) que la mascarada de Kilapán es una metáfora de la democracia restringida, y la impunidad consolidada por Aylwin, convirtiéndolo en su autor canónico, en cuyos fraseos reverberan la idiosincrasia, el paisaje y la historia nacional, con sus carnicerías y derrotas.

Felipe Ríos propone una lectura anticanónica de Bolaño a partir de todos los elementos marginales con los que construye su literatura, tanto desde las estrategias anti-institucionales,

como los géneros con los que trabaja, «construyéndose como un puro *margen*, sin *centro* alguno» (2013, p. 243). Esta tesis resulta problemática, pues toda «La parte de los críticos» puede ser leída como la alegoría de la canonización institucional de Archimboldi, en donde el valor articulador del centro canónico queda omitido, dada la elipsis de su obra, por lo que aparece el andamiaje institucional y editorial que lo soporta. Dicho esto, se podría afirmar que para Bolaño no hay canon sino canonización. Sin desconocer la reivindicación que hace Bolaño de autores nacionales que admira —como Parra, Lihn o Lemebel— es factible reconocer en esta canonización de un autor marginal la apuesta por darle una representación estética a la traición política y al simulacro democrático de los gobiernos de la post-dictadura.

Conclusión

Dada la nula recepción académica que ha tenido Lonko Kilapán, resulta complejo saber cómo fue que se fraguó su publicación por la Editorial Universitaria. Aunque sus tres libros publicados entre 1974 y 1987 abarcan prácticamente la extensión de la dictadura, no creo que haya sido una mera marioneta, ya que Kilapán trabajaba en su teoría racial y telepática desde los años sesenta, mucho antes del golpe de Estado. Tampoco se podría decir que la recreación que hace Bolaño de su publicación carezca de apego a lo verosímil o que era César Navarrete y no Pinochet quien se ocultaba tras su *nom de plume*, puesto que lo que él hace es una interpretación literaria de un fenómeno editorial que le permite poner en correspondencia intertextualmente tres genocidios: el mapuche y el de la dictadura militar, ambos por medio de una elipsis, con el de las mujeres en Ciudad Juárez, modulado cada uno de ellos por las categorías de raza, clase y género que los definen correspondientemente. Lo que sí se podría columbrar sobre su publicación es que su teoría probablemente fue vista con buenos ojos por algún funcionario de la dictadura y simplemente Kilapán fue útil en cuanto reivindicó el golpe de Estado desde una perspectiva racial, sin tampoco haber recibido un respaldo oficial de ningún tipo, ni habiendo caído tampoco en la mera propaganda, ya que no hay en su obra una sola mención a la situación política de su época. Su operación estética, por lo tanto, si bien está llena de inexactitudes y tergiversaciones, cuando no mentiras y anacronismos, reviste una complejidad que resulta atractiva al análisis crítico.

Es probable que sea la interpretación subjetivista de la locura de Amalfitano aquello que solapa la importancia de Kilapán en esta parte de la novela, dado que su canonización es deliberada y cuenta con otro antecedente, esta vez expuesto por Bolaño en su crónica «Un pasillo sin salida aparente» recogido en *Entre Paréntesis*, donde narra la infortunada cena que compartió con Diamela Eltit y su esposo Jorge Arrate, entonces ministro del gobierno de Frei en 1999. Al final del texto, como un epílogo sobre el matrimonio entre el poder y la literatura que se hacía manifiesto en la pareja, Bolaño relata la historia de Mariana Callejas y las tertulias literarias que se celebraban en su casa de Lo Curro con lo más selecto de la intelectualidad chilena, en noches de toque de queda y mientras se torturaban personas en el sótano de la casa (2006, pp. 77-78); escena que luego Bolaño amplió en *Nocturno de Chile*. Esta situación sería para Bolaño el precedente histórico de la alianza entre literatura y política durante los gobiernos de la post-dictadura con la pareja Eltit-Arrate. Este maridaje, entre política y literatura se remonta en cualquier caso al poema escrito por Neruda a Stalin, tradición que se extiende hasta Zurita, que escribió un poema dedicado a Lagos.

La continuación y profundización del modelo económico de Pinochet por los gobiernos de la Concertación en los 90 —sobre la base de la impunidad de los crímenes de lesa humanidad— le permite a Amalfitano proponer a Kilapán como el autor canónico de la literatura chilena reciente, al hacer del fiasco, la trampa y la mascarada elementos esenciales de su literatura, de la misma forma que lo fueron de la democracia restringida. Esta lectura, a más de veinticinco años de la publicación póstuma de *2666*, vista en retrospectiva y a la luz de la insurgencia popular de octubre de 2019, resulta lúcida y actual.

Bibliografía

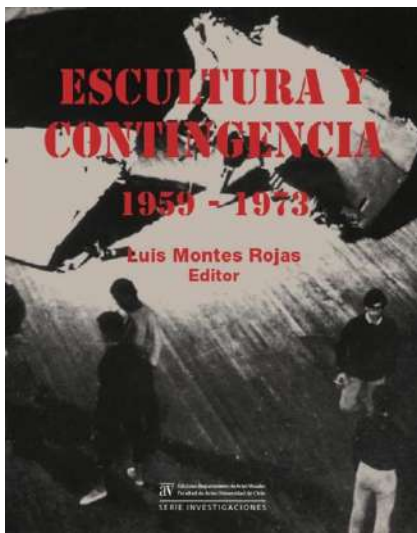
- Andrews, C. (2018). Roberto Bolaño. Un universo en expansión. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Bengoa, J. (2008). Historia del pueblo mapuche. Siglos XIX y XX. Santiago de Chile: Lom.
- Benjamin, W. (2007). «Sobre el lenguaje en cuanto tal y el lenguaje humano». En Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada. 144-62.
- Bisama, Á. (2013). El libro de los hechos condenados. Página 12. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/9048-2022-2013-08-11.html>
- Bolaño, R. (2006). Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003). Barcelona: Anagrama. Compactos.
- (2016). 2666. Navarra: Alfaguara.
- (2018). Los sinsabores del verdadero policía. Barcelona: Debolsillo.
- Brodsky, R. (2019). Adiós a Bolaño. Santiago de Querétaro: Rialta.
- Coppola Palacios, P. (2010). La memoria como situación literaria, a propósito del personaje Óscar Amalfitano en la novela 2666 de Roberto Bolaño. Castalia, (17). 77-83. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/2927/77-83.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Editorial Universitaria. (1980) Catálogo General 1980. Recuperado de: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:56133>
- Fernández Ferrer, A. (2009). Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto. Madrid: Cátedra.
- González Casanueva, P. (2016). «Colonialismo interno». En De la sociología del poder a la sociología de la explotación. Pensar América Latina en el siglo XXI. Buenos Aires: Siglo XXI. Pp. 129-56.
- Guerrero, C. y Cárcamo. (2013). Bernardo O'Higgins entre izquierda y derecha. Su figura y legado en Chile: 1970-2008. Cuadernos de Historia (39). 113-146.
- Kilapán, L. (1974). El origen griego de los araucanos. Santiago de Chile. Editorial Universitaria. (1978). O'Higgins es araucano. 17 pruebas, tomadas de la Historia Secreta de la Araucanía. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.
- Larraín, J. (2017). Identidad chilena. Santiago de Chile. Lom.

- Luckhurst, R. (2007). *The invention of telepathia. 1870-1901*. Oxford: Oxford University Press.
- Olivier, F. (2015). *Poesía + novela = Poesía. La apuesta de Roberto Bolaño*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Pauls, A. (2008). «La solución Bolaño» en Paz Soldán, E. y Faverón (Eds.). *Bolaño salvaje*. (pp. 338-51). Barcelona: Candaya.
- Peña, J. C. (2015). *La secreta vida literaria de Augusto Pinochet*. Santiago de Chile: Debolsillo.
- Rafide, M. (1984). *Diccionario de autores de la región del Maule*. Talca: Delta.
- Ríos Baeza, F. (2013). *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen*. Valencia: Tirant humanidades.
- Rodríguez, F. (2015). *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*. Madrid: Verbum.
- Salas Camus, P. (2016). *2666: en busca de la totalidad perdida* (Tesis doctoral). University of Pittsburgh: Pittsburgh.
- Salazar, G. (2006). *Ser niño «huacho» en la historia de Chile (Siglo XIX)*. Santiago de Chile: Lom.
- Saucedo, F. (2015). *México en la obra de Roberto Bolaño. Memoria y territorio*. Madrid: Iberoamericana.
- Sommer, D. (2007). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Villalobos, S. (1995). *Vida fronteriza en la Araucanía. El mito de la guerra de Arauco*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Villalobos-Ruminott, S. (2013). *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina*. La Cebra. Buenos Aires.
- Zavala, O. (2015). *Una modernidad insufrible. Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea*. University of North Carolina.

Escultura y contingencia 1959 – 1973

Luis Montes Rojas (editor). Santiago de Chile: Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2020.

Soledad Novoa



Esta nueva publicación del Núcleo Escultura y Contemporaneidad del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile no solo da cuenta del importante trabajo de investigación que lleva adelante el Núcleo, sino también de la actualidad de la discusión que estas investigaciones plantean, interpelando muy especialmente a la escritura historiográfica dedicada a la producción artística en nuestro país.

Por una extraña regla general, la historia del arte en Chile ha estado supeditada al relato del desenvolvimiento de la pintura, dejando en suspenso una reflexión sostenida en el tiempo respecto a otros modos de concebir y materializar *lo artístico*, lo que ha ido en especial desmedro de la práctica escultórica y sus derivas. Esto se ha traducido en una ausencia de producción teórico-reflexiva que aborde sistemáticamente no solo su rendimiento material, sino también el modo en que lo escultórico se ha vinculado con sus contextos de emergencia y realización, es decir, con lo histórico y sus implicancias. Sin duda el trabajo del Núcleo Escultura y Contemporaneidad —y esta publicación en particular— aborda y evidencia la necesidad y pertinencia de investigar, reflexionar y hablar de la escultura, y desde allí de la historia y la historia del arte.

En este caso, a partir de la investigación publicada bajo el título *Escultura y Contingencia 1959 – 1973* (2017), se presenta la importante revisión a un período que marca el desarrollo del arte y su relación con las transformaciones sociales acontecidas en América Latina y, en especial, en nuestro país. Transformaciones que, en su relación con el arte, han sido principalmente abordadas desde el canon de la pintura y sus propios desplazamientos hacia el objeto y hacia el espacio, descuidando lo que la vertiente objetual derivada del campo escultórico ha aportado de manera significativa en este contexto.

En cuatro apartados, a cargo de Luis Montes Rojas —quien opera como editor de la publicación— Magdalena Guajardo Matta y Verónica Figueroa Aránguiz, Mauricio Bravo Carreño, y Sergio Rojas, se instala la pregunta por la historia, que, a poco de avanzar la lectura, se transforma más bien en una interpelación a la construcción del relato historiográfico respecto al devenir de las prácticas artísticas en Chile.

En este marco general, el contenido del libro opera en una doble dirección: los textos desarrollan no solo un relato posible respecto a una obliteración, sino también instalan una serie de hipótesis de lectura de un período aparentemente clausurado —y por lo mismo, diríamos poco abordado, poco interrogado y poco «trabajado» más allá de las ideas estatuidas respecto a su desarrollo y ocurrencia—, así como una serie de interrogantes respecto a sus posibles incidencias, entregando o abriendo también claves posibles para abordarlo de un modo más complejo, más enriquecido y —tal como sus autores y autoras realizan— a partir de una interrogación a los documentos y fuentes primarias que aún es posible levantar y analizar.

En su introducción, Luis Montes señala residuos y fragmentos como únicos indicios de un período que bien podríamos calificar como «de alta experimentalidad». Residuos y restos fragmentarios de las obras y sus relatos, pero también de una historia, una que no termina de cuajar ni de articularse, entre otras razones, debido a un «fuera de foco», es decir, debido —entre otros factores sin duda, pero tal vez como factor fundamental— a que la experimentalidad en la práctica y operatoria artística en nuestro país ha sido insistentemente leída desde la heroicidad pictórica y su narración. La experimentalidad, entonces, sería consecuencia de los llamados «desplazamientos de la pintura» como vector fundamental, al que a partir de fines de los ochenta y entrados los noventa se suma el tópico —sin duda altamente productivo— del «desplazamiento del grabado»¹.

Partiendo de esta afirmación, que de algún modo enuncia la orientación metodológica e investigativa que guía el trabajo del Núcleo puesto en visibilidad en este libro, hay varios aspectos que me interesa comentar.

Uno de estos, central a mi juicio y que me parece fundamental de problematizar, radica en una idea que casi apenas se desliza de los textos, pero que no por ello deja de ser menos contundente: la posibilidad

¹ Planteado desde una vertiente derivada del taller de Eduardo Vilches en la Escuela de Arte PUC, y dejando aún sin abordar el campo de investigación y sistematización derivado de la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, de la mano del taller de Eduardo Martínez Bonati, Virginia Errázuriz y otras/otros de por medio.

de comprender parte importante de las operaciones artísticas desplegadas desde la década de los noventa a la luz de las prácticas, obras y autores/as trabajados a lo largo de los capítulos que componen el libro.

Para una historia del arte y una reflexión crítica permanentemente escindida entre un antes y después de 1973, y que durante algún tiempo tendió a comprender lo experimental únicamente a partir del trauma que habría obligado a redefinir los marcos de producción simbólica, su significación y lectura —un corte que impedía trazar cualquier indicio de permanencia desde lo pre a lo post golpe— los planteamientos de estas investigaciones obligan a abordar una vez más el período y su relación de continuidad con la producción posterior, especialmente aquella generada en la década de los noventa. Sin duda se abre aquí una rica fuente de análisis, discusión y revisión, sin embargo, cabe preguntarse si en la investigación se detecta efectivamente algo así como un «hilo conductor» que permitiera avizorar estas relaciones posibles: cuáles serían los «referentes» de estas jóvenes generaciones si —como bien queda de manifiesto en el texto— estas obras y autoras/es no han tenido visibilidad ni algún tipo de «continuidad académica».

Otro punto que me interesaría relevar y discutir dice relación con la ausencia de «cotejo» tanto con la producción de obra como con la producción teórica latinoamericana. Esto da cuenta de un problema mayor, generalizado, que sin duda supera la voluntad y los alcances de esta publicación, y que podría ser descrito como la persistente dependencia del modelo o del canon euronorteamericano, tanto a nivel teórico (nuestras lecturas críticas) como a nivel de revisión de obras y proyección de diálogos o influencias.

Digo «problema mayor» entendiéndolo que, si ha habido un puente cortado con los procesos experimentales pre 73 en nuestro país, esta situación también se ha vivido con fuerza respecto a la circulación de obras y producción crítica en la región Latinoamericana². Sin embargo, y dadas las singulares características del período estudiado —entre ellas, la necesidad de construir una mirada propia, sustentada en la propia experiencia regional en el marco de la guerra fría—, se echa en falta la referencia a algunas teorías y análisis de cuño local.

² Es importante mencionar aquí la persistente labor de subversión a esta falta llevada adelante por algunas instituciones y acciones colectivas, entre las cuales la Red Conceptualismos del Sur sin duda constituye uno de los referentes de mayor potencia.

Marta Traba sin duda está presente en los textos, pero se hace difícil no preguntarse por una lectura de Juan Acha y su teoría del *no objetualismo*, o una lectura del objeto performático de artistas como Lygia Clark o Helio Oiticica, que, aunque desarrollados desde la pintura, fueron calificados por sus autores desde la propia escultura. Se extraña asimismo alguna referencia al llamado *arte destructivo* encabezado por Kenneth Kemble al otro lado de la cordillera (en torno a 1966); o el posible impacto de una Lea Lublin, exhibiendo su *Cultura: dentro y fuera del Museo* del año 1971 en el MNBA. Otros ejemplos que sin duda enriquecerían una lectura del período situada contextualmente podrían ser la *Cabeza de Lleras* presentada por Antonio Caro al XXI Salón Nacional de Artistas de Colombia en 1970; *La menesunda* de Marta Minujín y Rubén Santantonín 1965; o la muestra *Papel y más Papel. 14 manipulaciones con papel periódico*, organizada en Lima el año 1969 por Juan Acha, en la que el crítico convoca a artistas de la escena emergente peruana para realizar una ambientación colectiva. Aunque ausentes en los textos, todas ellas responden de manera cabal a lo señalado por Luis Montes respecto a sus pares locales: «Obras que vienen a expresar un contexto, un ambiente general, no radicado en una disciplina artística en particular sino expandida a una sociedad completa» (p.31).

En este mismo sentido, llama la atención que el referente de análisis aún siga siendo Rosalind Krauss y su ineludible *La escultura en el campo expandido*. Si ha llegado el tiempo de revisar «los fallos epistémicos» de nuestra escritura historiográfica, que ha entendido las problemáticas de la práctica y producción artística en clave «historia del arte = historia de la pintura», situando en un fuera de lugar, como consecuencia, a la experimentalidad que sin ninguna duda caracterizó buena parte de la producción de obra escultórica del período analizado, cabría esperar también el ejercicio, tan productivo como necesario, de analizar esta «época»—para citar a Sergio Rojas— desde el contexto propio de este país pobre y subdesarrollado, como lo calificara en su momento Hugo Marín en el catálogo de la exposición *Imagen del Hombre*.

La disyuntiva entre Historia y memoria atraviesa, asimismo, buena parte del texto y subtexto de la publicación. Un ejemplo patente de ello es referido, a propósito de la exposición de Félix Maruenda el año 1969 en el Instituto Chileno-Británico de Cultura, al señalarse que «entre sus contemporáneos son obras recordadas como las más extraordinarias, impactantes y contundentes del período» (p. 24); sin embargo, a pesar de este impacto *epocal*, ellas no se conocían hasta hace muy poco, ni habían sido analizadas en un marco académico ni divulgativo, aun cuando obras como las de Maruenda sitúan ya las nociones de *happening*, *instalación*, *intervención en el espacio público* o *acción de arte*. Por otro lado, también, se trata de propuestas que, en su mayoría, insertan la discursividad artística como respuesta al contexto político y social del momento, tanto en el ámbito local como el internacional.

Como señala Montes, «las búsquedas individuales vienen a expresar un contexto, un ambiente, general, no radicado en una disciplina artística en particular, sino expandido a una sociedad completa» (p. 31)

Apelar a *la memoria* aún se muestra como un campo fecundo y necesario —urgente, en algunos casos— que nos obliga a profundizar desde la investigación historiográfica el corte o la producción de una escisión con el golpe del 73. Evidentemente se produce allí un golpe traumático a las ideas circulantes en el campo artístico, particularmente a este más experimental, a lo que se suma la exoneración que afecta al cuerpo académico, etc., pero a mi juicio cabe preguntarse por la pervivencia en la memoria —si no colectiva, al menos individual— de las obras, exposiciones, afirmaciones y problemáticas planteadas por las/os artistas que aborda la investigación, y desde allí posibilitar una relectura no solo de aquel período sino también de la producción más inmediatamente post golpe la que, a mi juicio, hasta ahora se la ha desvinculado de esta *escena* precedente. En este marco, se hace imprescindible resituar nombres como los de Valentina Cruz, Carlos Peters, Víctor Hugo Núñez, María Cristina Matta, Ximena Sotomayor, o releer otros como el propio Félix Maruenda.

Como muy acertadamente señala Víctor Hugo Bravo, los planteamientos plasmados en acción de estos escultores y escultoras son producidos «bajo la tutela y vigilancia estética del americanismo escultórico» (p.83) —Colvin, Román, Garafulic—, el que a mediados de la década del sesenta había logrado una consagración mediante el Primer Premio de Escultura otorgado justamente a Colvin en la VIII Bienal de São Paulo. Sin embargo, desde el hoy, cabe relevar que, en relación a esta, la generación de los sesentas y setentas habría trastocado el «americanismo telúrico» y material por una concepción político-cartográfica del continente, mutando a su vez verticalidad y monumentalidad por caída, desplome y derrumbe, y aparejando en ello un nuevo espacio discursivo, material y temporal para la obra: «amontonar, tirar, botar, hacer caer, apoyar, dejar, abandonar, arruinar» (p. 93).

Al fondo, una imagen: cuatro plaquettes de Cuadro de Tiza

Deysha Poyser

*El fondo se desvela sólo a aquel
que logra rehacerse en plena caída
transformándola en vuelo
Por él se eleva el fondo con magnificencia a la luz.
A aquel que no logra el vuelo
la tierra le abre abismos en toda su amplitud
retomándolo en su seno.*

Hannah Arendt

La filósofa alemana Hannah Arendt escribió poesía a lo largo de toda su vida. Su poesía, aunque menos conocida, sugiere lo que leemos en otras partes de su obra filosófica: que filosofar y poetizar obedecen a la actividad fundamental de comprender. Si comprender es rehacer los fenómenos. Rehacerlos en uno.

En un estudio sobre esta poesía, Irmela von der Lühe enfatiza esto como la salida de la «cárcel de la mera conciencia, es decir, de un yo que solo se siente a sí mismo, a la vastedad del mundo» (Arendt, 2017, p.102). Esta salida al mundo comporta imágenes. Imágenes transformadoras, inquietantes. Se ha dicho sobre ellas fulgurantes, submarinas por perlas. Pero todo eso también tiene que ver con truenos, digamos con apneas, con fragmentos demasiado elocuentes. Con libros, cuadros, poemas, piezas, fotos. Ya se percibe una terrible paradoja. Ya sea viviéndolas, dándolas a luz o simplemente sospechándolas, estas imágenes nos poseen más de lo que retenemos o logramos decir de ellas. Por esto es que parece que insistimos en ellas: algo se rehace en nosotros.

Cuatro *plaquettes* publicadas por Cuadro de Tiza a finales del 2020 están escritas mediante imágenes. Imágenes sobre la vida y la muerte. Las traducciones de dos cartas y una sátira de dos figuras marginales europeas de finales del siglo XVIII, respectivamente, y dos ensayos contemporáneos de autoras chilenas. Aunque pertenecen a colecciones diferentes (*ensayo* y *angular*) parecen anidarse entre ellas de no pocas maneras.

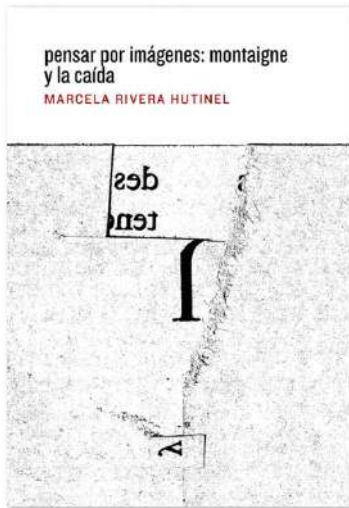
La vida y la muerte suelen resistirse a ser tematizadas porque son ideas límite para la experiencia y el pensamiento, pero cuando nos esforzamos en ellas, las imágenes que evocan parecen haberse colado con anterioridad en nuestro pensamiento con notable eficacia cognoscitiva: siembran un espacio, hinchan un tiempo, obran un movimiento en el horizonte del mundo, multiplican nuestro cuerpo. Nuestra propia salida al mundo nos aúlla en la cara. Es este justamente un aspecto común y destacable en este conjunto de escritos: lidiar con imágenes a través de ellas mismas.



1. Mishka Henner. *Coronado Feeders, Dalhart, Texas*.
Impresión con pigmentos de archivo sobre barita, sin marco (2012).

Pensar por imágenes: Montaigne y la caída.

Marcela Rivera. Santiago de Chile: Cuadro de tiza, 2020.



Marcela Rivera (1975) arroja una pregunta a un abismo: *¿podemos pensar sin imágenes?*. Michel de Montaigne inauguró el género de ensayo; la forma escrita de un pensamiento que explora un objeto. Rivera muestra el lugar de donde provienen las palabras que hacen nuestros pensamientos. De repente surgen, se traman y dicen. Una imagen. Al fondo, una imagen. Las palabras ensayadas provenientes de un pensamiento responden «por lo que despunta en esas figuras que, tanto desde la filosofía como desde la literatura, nos ofrecen una experiencia del pensamiento» (Rivera, 2020, p. 13). De pronto y más

precisamente, captan lo que designan en un esfuerzo de alcance, más bien en arrojó. O tal vez ambas cosas.

Rivera muestra el lugar de donde provienen las palabras que hacen nuestros pensamientos, una arquitectura primordial: la experiencia de vivir. Es natural decir lugar y no tiempo, aunque la autora se encargue de mostrar que parte del valor filosófico y vital de Montaigne sea justamente develar el tiempo en la escritura: «prestando oídos a la fluctuación rítmica de la existencia, a su ir y venir, su alzarse y caer, incorpora la duración y la travesía en el espacio de la página» (p. 16).

No es cualquier imagen, por cierto. Mientras una larga tradición que comienza con Platón insiste en una desconfianza acérrima del valor cognoscitivo de la imagen, de su sabiduría y poder regulador por temor a su trato con la baja vida sensible, al cuerpo y sus negociaciones, Montaigne incorpora lo bajo a lo alto, podríamos decir, infunde realidad a toda jerarquía (una de las leyes del mundo manifestado). Es así como penetra el pensamiento en lo insospechado y hace surgir lo nuevo del accidente o del tropiezo: «es capaz de portar lo imprevisible, si la materia singular con que ella se fabrica disputa a la razón su potencia pensativa» (p. 9). La caída. La experiencia de un límite a través del propio cuerpo y que espolea a la propia mente. La caída. No como forma de truncamiento, como a tantos nos da por pensar. No. Como todo límite, condición de posibilidad:

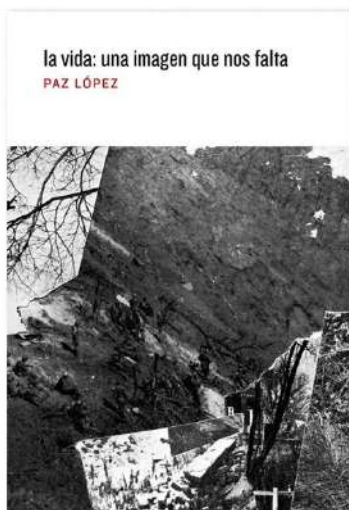
La experiencia de la caída, en cuanto ella implica siempre una vacilación de nuestras certezas, un temblor del suelo firme que asumíamos inmóvil bajo nuestros pies, nos enseña

a movernos entre lo alto y lo bajo, a componernos con la experiencia de la fragilidad y la variación. En Montaigne, la experiencia es indisociable de la caída, de lo que en nosotros mismos se deja caer. (p. 16)

La imagen delata una relación orgánica entre palabra ensayada y su pensamiento. No hay nada, no puede haber nada artificial en un ensayo puesto que la naturaleza de este no fabrica: descubre. Hay allí algo indómito. Un abismo se abre en nosotros y enseña. «Los que caen, los que escriben cayendo, ya no se dejan domesticar. Ocurre así con Montaigne. En él, vida y escritura confluyen en esta imagen del cuerpo desobediente» (p.8).

La vida: una imagen que nos falta.

Paz López. Santiago de Chile: Cuadro de tiza, 2020.



Se dice de ciertos sonidos de ritmo regular, como los fisiológicos, que por constantes, se vuelven invisibles, sí, inaudibles; que por fundamentales, son innecesarios para el halo de la mente. Puede ser que con las imágenes suceda algo similar. La literalidad con que equivocadamente se les trata a menudo puede hacer creer que estas son fijas, que no tengan su propia eficiencia y dinamismo. La superficie que exhiben las imágenes puede hacer creer que estas son planas y no profundas. Sin embargo, tenemos imágenes de los objetos más variados en nuestro interior: banales y valiosos, concretos y abstractos, que han sido y ya no son, etcétera. Suponemos sus

imágenes para pensarlos, sentirlos y actuar en relación a ellos. Si se toma solo una imagen con la concentración, veremos con la percepción infinitas configuraciones en el mundo exterior que satisfacen nuestra imagen. Y, sorprendentemente, esto también puede suceder al revés. Existen clases de objetos por supuesto, que se dan o resisten de diferente manera a nuestro ejercicio. Entre ellos destacan los objetos que podemos reconocer como límites:

Que hacerse una imagen de la vida nos parezca más difícil que hacernos una de la muerte encuentra una explicación en el modo en que se ha emparentado la vida al movimiento ¿Cómo se hace una imagen de su movimiento sin interrumpirlo? ¿Existen técnicas mnemónicas performáticas que puedan preservar el pulso de la vida?. (López, 2020, p.14)

Hacerse de una imagen así, es introducir algo impropio a la vida y a las imágenes. La preservación como fijación. Paz Lopez (1981) nos presenta la paradoja de un aparente «territorio sin imagen»

y de un espacio dotado de ellas aunque eriaz; el de la vida y la muerte, respectivamente. Dibuja un problema impropio a sus términos mediante imágenes moribundas que se alojan en diferentes esquinas de un paisaje inconexo: «Los humanos toleran mal parecerse demasiado al animal como para aceptar reducir su vida a carne, fluido y sangre» (p.8). Sin embargo, a medida que avanza desliza el hato de imágenes húmedas que habita en nuestra propia retina: «[...] aquello que se abre ante nosotros como *un paño amplio y desconocido y sembrado de hilos húmedos que nos rozan la cara como babas de un pequeño animal que nadie ha logrado nombrar todavía*» (pp. 8-9).

Avanza mediante aproximaciones variadas, como si cavilara con nuestras propias cabezas, porque hay algo despersonalizado en su estilo que evoca pluralidad. Tal vez «la inevitable *descompensación que hay entre el corazón y el mundo*» (p.13). Lopez alterna pensamientos e imágenes. Escribe imágenes que paradójicamente discuten su queja: nos faltaría una imagen para la vida. Es deliberado, creemos: no habría otro modo de dar con un problema como este que mediante imágenes. Tal vez la tengamos demasiado cerca para imponer la distancia original de la palabra. Demasiado subterránea para organizar el peso de nuestros pasos: «Una imagen que sale a luz cuando se la busca y no cuando se la presenta. Una imagen que llamamos nuestro mundo, pueda alterar el registro de lo visible, y romper el espejo de la semejanza. Más que una imagen, entonces, un cuerpo» (p. 17).

Cartas sobre la muerte.

Karoline von Günderrode. Santiago de Chile: Cuadro de tiza, 2020.



Cartas sobre la muerte de la poeta romántica alemana Karoline von Günderrode (1780-1806) contiene dos cartas traducidas de forma inédita al español por Víctor Ibarra. Forman parte de *Melete* (1906), obra póstuma que permaneció oculta por más de cien años por los esfuerzos de su destinatario y amante Georg Friedrich Creuzer.

Escribir pensamientos a alguien amado es más que un gesto de intimidad, decimos: es más que uno privado, dedicado y singular. Es un pensamiento transfigurado por la presencia del otro. Es uno amoroso. No es un diálogo, sin embargo lo contempla como si lo fuera. Supone, ansía una presencia vital. Escribir de esta manera

ofrece al otro objetos de la vida del pensamiento, siendo el otro uno más entre ellos: extraño gesto entonces. Hay algo incalculable, inasible, sin embargo propio. Un reflejo en una piscina vieja. Mientras grietas y sedimentos permanecen: transparente y brillante.

Escribiendo sobre la muerte, Tian (pseudónimo de Karoline) piensa de manera expansiva sobre la vida:

[...] ¿qué es, pues, la vida? Este bien ya abandonado y de nuevo conseguido. Así me pregunto frecuentemente qué significa que una esencia se desate con tal conciencia del todo de la naturaleza y se sienta arrancada de ella. ¿Por qué pende el humano con tal fuerza de pensamientos y opiniones, como si *fuesen* lo eterno? ¿Por qué puede morir por *ellos* si para él justamente estos pensamientos se pierden con su muerte? [...] Eusebio, me fue evidente que quieren los grandes pensamientos de verdad, justicia, virtud, amor y belleza que germinan del suelo de la personalidad y que pronto se levantan de allí, cubriendo su superficie, hacia el cielo libre, una planta inmortal que no se hunde con el suelo en el que se gestó sino que siempre se engendra otra vez en individuos nuevos, pues es lo que permanece, eterno, aunque el individuo es la vasija quebrantable para el líquido de la inmortalidad. (von Günderrode, 2020, p. 12)

Expande sus ideas mediante bellas imágenes y por bellas, ella quiere verdaderas. Convince sin autoridad. Resulta que la carta de papel, frágil medio, la carta de amor, evoca a Eusebio como a la virtud (al amor), exhibe así desarrollos centrípetos. Puede ser una imagen del pensamiento vivo: que sufre accidentes, que es testigo de trastornos y trascendencias. Digámoslo con ella y mejor: la forma, una «expansión desahogada». Podemos observar en su prosa y su medio el eco de una recta en el espacio, decimos, siguiendo a Simone Weil: percibimos nuestra fragilidad, nuestra finitud, nuestra impermanencia; solo luego tenemos imágenes de la fuerza, de lo infinito, y lo eterno. Solo existen imágenes a nuestra medida¹. Pero algo más es posible de reconsiderar luego de leer estas cartas, que solo existan imágenes a nuestra medida no quiere decir que no exista desajuste. Ciertas formas, ciertas imágenes, por limítrofes, tensan, provocan, y desahogan. Tal vez que no pertenezcan totalmente a lo desconocido sea obra exclusiva de nuestra intuición de la medida de ellas.

¹ «El hombre sería incapaz de pensar concretamente el equilibrio, por consiguiente el límite y por consiguiente lo ilimitado, y por consiguiente de pensar en general, si no le fueran dadas imágenes del equilibrio a su medida. Lo que no es una necesidad, sino una gracia; una gracia que se confunde con aquella por la cual el hombre existe» (Weil, 2006, p. 243).

La aniquilación. Una visión.

Jean Paul. Santiago de Chile: Cuadro de tiza, 2020.



Existe una imagen del abismo, el espanto de Blaise Pascal de ese espacio infinito. Solo la mirada de un Dios podría abarcarla. Probablemente Dios fuera nuestra primera imagen, la primera figura. Toda figura, señala Pascal, «comporta ausencia y presencia, placer y desagrado. Cifra de doble sentido. Uno claro y en el que se dice que el sentido está oculto» (Pascal, 1996, p. 93). La «Figura» es también un personaje que atormenta al protagonista de esta sátira, Ottomar, del escritor alemán Jean Paul (1763-1825): «"Blanca Figura, ¿quién eres?"», preguntó, finalmente, el hombre. "Si me nombrara, dejarías de existir", dijo ella sin abrir los labios y sin que su rostro marmóreo expresara ni gravedad, ni alegría, ni amor, ni cólera: una eternidad la atravesaba sin modificarla» (Paul, 2020, p.10).

La historia de Ottomar es increíblemente profusa en imágenes, sin embargo hay algo extrañamente convergente en su estilo, algo orgánico que parece trabajarse y emerger mediante el exceso. Pese a esto, el tema central es transparente: consiste en las visiones de una fiebre mortal, raptadas por la experiencia de la aniquilación.

Federico Rodriguez, el traductor de esta particular pieza, comenta la relación entre el sentido irónico de las figuras románticas del descenso como formas de elevación y este estilo que podríamos captar como uno metastásico por proliferativo y vivo. En un espacio cada vez más infinito para el lector, Ottomar se vuelve un enérgico manotazo de moribundo por la acción de una «Figura» tan implacable como omnipotente:

A medida que los tentáculos se estiraban y sus puntas negras llegaban más y más alto en el cielo, un pequeño resquicio de luz se abrió entre las nubes; y al romperse al fin la mortaja, nuestra zigzagueante Tierra bajó a través de la humareda como hacia las fauces, profundas y anhelantes, de una serpiente de cascabel. Mientras se acercaba la esfera envuelta en nubes, llovía sangre y caían lágrimas sobre un mar rojo; arriba no había sino batallas y martirios. (p.13)

Es probable que la virtud de este estilo sea propia de imágenes o visiones límites. Sin embargo, no por eso resulta artificioso. Por el contrario, se aprecia como una extraña y ventajosa imagen

del descontrol. Nuevamente Pascal: el §200 de los *Pensamientos*, justo anterior al famoso espanto cósmico mencionado anteriormente, el filósofo francés describe una hermosa imagen: «El hombre no es más que una caña, la más frágil de la naturaleza, pero es una caña pensante. No hace falta que el universo entero se arme para destruirla; un vapor, una gota de agua es suficiente para matarlo. Pero, aun cuando el universo le aplastase, el hombre sería todavía más noble que lo que le mata, puesto que él sabe que muere y la ventaja que el universo tiene sobre él. El universo no sabe nada» (p.81).

Bibliografía

Arendt, H. (2017). *Poemas* (A. Ciria, Trad). Barcelona: Herder.

Henner, Mishka. (2012). *Coronado Feeders, Dalhart, Texas*.

Recuperado de <https://mishkahenner.com/Coronado-Feeders-Dalhart-Texas>Lopez, P. (2020).

La vida: una imagen que nos falta. Santiago: Cuadro de tiza.9

Pascal, B. (1996). *Pensamientos* (J. Llansó, Trad). Madrid: Alianza.

Paul, J. (2020). *La aniquilación. Una visión*. (F. Rodríguez, Trad). Santiago: Cuadro de tiza.

Rivera, M. (2020). *Pensar por imágenes: Montaigne y la caída*. Santiago: Cuadro de tiza.

von Günderrode, K. (2020). *Cartas sobre la muerte*. (V. Ibarra, Trad). Santiago: Cuadro de tiza.

Weil, S. (2006). *Sobre la ciencia* (S. Mattoni, Trad). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

La reconfiguración de la historia del arte en el horizonte ampliado de la cultura popular y de masas¹

María Elena Muñoz (editora). Santiago de Chile: Departamento de Teoría de las Artes. Escuela de Posgrado. Magíster en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2021.

Paulina Faba



El libro *La reconfiguración de la historia del arte en el horizonte ampliado de la cultura popular y de masas*, constituye un aporte al desarrollo de la historia del arte en Chile y Latinoamérica, porque renueva la mirada de la disciplina al abordar tópicos nuevos y contingentes a la realidad del continente.

Desde la influencia de las redes sociales y las nuevas tecnologías a las formas de ver y experimentar el arte, hasta los límites difusos entre cultura popular y arte, pasando por el desarrollo del «activismo» feminista en las calles de Santiago durante el estallido social, el libro nos sumerge en distintas problemáticas, que al ampliar el campo de estudio de la historia del arte, la ponen en inevitable relación con otras disciplinas, como la antropología, la sociología, los estudios sobre el diseño y los nuevos medios.

Como lo destaca María Elena Muñoz, la editora del libro, esta renovación de la mirada plantea diversos desafíos con respecto a los elementos teórico-metodológicos de análisis de un material heterogéneo, dinámico y complejo, que la historia del arte debe confrontar. No obstante, más allá de la constatación de este problema, lo que queda claro es que el libro profundiza en objetos, fenómenos y eventos que permiten complejizar la mirada de la disciplina hacia rincones que no pueden más que enriquecerla. Si los textos nos hablan del estatuto de las imágenes masivas, del arte popular y de su relación con el arte legitimado por las instituciones culturales, de la relación entre arte y medios, así como de la mediación del arte a través de la televisión, es porque remiten a una suerte de sintomatología cultural.

¹ Actas del VIII Encuentro de Historia del arte. María Elena Muñoz, Editora. Departamento de Teoría de las Artes. Escuela de Posgrado. Magíster en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Es decir, muestran fenómenos que señalan un cambio de paradigma en las formas de entender el arte, las imágenes y los nuevos medios.

Entre las dimensiones que los distintos trabajos del libro tocan, me gustaría remarcar algunas que me parecen importantes con respecto a las preguntas que ellos suscitan. Casi todos los textos del libro permiten de una u otra manera, observar que el problema del campo expandido de la historia del arte, es en primera instancia un problema que concierne ciertas categorías que, finalmente nos llevan a considerar aquello que el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein definió como los «juegos del lenguaje» (1958), asociados a las nociones de arte, cultura de masas y cultura popular. No hay un uso exacto de estas nociones, sino más bien una serie de prácticas, un entramado de usos que pueden constituir «aires de familia». El problema es que estas categorías son móviles y dinámicas y nos instan a atender a cada una de ellas en su puesta en relación histórica. En este sentido, me parece interesante observar el paralelo de dos personajes abordados en el libro: Julio Aciares, examinado en el texto de Amalia Cross y Melquíades Herrera analizado por Roselin Rodríguez.

En el caso del personaje de Julio Aciares, estudiado por Cross, resulta significativa la categorización de su trabajo como «pintura instintiva» y la relación de esta forma de definición de su arte con una cierta idea de lo popular, que se desprende de los temas que toca su pintura y de la formación autodidacta que tuvo. Dado el fracaso del reconocimiento de su obra producto del advenimiento de la represión en Chile en 1973, la obra de Aciares, o más bien su destino, nos muestran cómo, a pesar del interés que pudo suscitar su obra entre algunos artistas e intelectuales de su época, esta quedó relegada a un cierto espacio que guardaba un aire de familia con la idea de lo popular. Es decir, la obra de Aciares, constituyó una forma de expresión que dialogaba con el arte, justamente porque encarnaba la cara opuesta a dicha noción, es decir, se encontraba en un lugar de acción restringido a lo popular, en cuanto lugar liberado de todo «canon» y, a la vez, no legitimado por las instituciones culturales de la época.

En el caso de Melquíades Herrera, citado en el texto de Roselín Rodríguez, también observamos una puesta en relación interesante entre el arte y la cultura popular, esta vez ligada a la vida en las grandes urbes mexicanas. Como la propia autora lo resalta, con la incorporación de objetos reutilizados en el arte mexicano de fines de los años 70 y comienzos de los 80, lo popular encontró un camino distinto al de Aciares, al ser redefinido en función de desarticular la visión oficialista de este, normalmente asociada a los contextos rurales e indígenas.

Estos dos ejemplos nos muestran las tensiones entre las categorías implicadas en los trabajos que recopila el libro. La porosidad de los cruces entre el arte y la cultura popular y de masas, conlleva la

puesta en desarrollo y despliegue de formas de legitimación y circulación de criterios culturales, políticos y sociales, que pueden tanto reconocer como rechazar la promiscuidad entre el arte y aquellas manifestaciones «otras» con las cuales convivimos cotidianamente.

Ahora bien, otro elemento que me gustaría destacar respecto a las puertas que abre este libro, es aquel de los conceptos analíticos que invita a repensar. En su convivencia intensificada en las últimas décadas, entre la historia del arte y la antropología, diversos autores han convenido que la noción de representación debe ser problematizada. A través de la pregunta por la agencia, el poder o lo que quieren las imágenes, sean estas consideradas como arte o no, especialistas como W.T. Mitchell, Gottfried Boehm, Hans Belting, Horst Bredekamp y Alfred Gell, por mencionar algunos, han intentado entender el lugar de las imágenes en nuestra vida contemporánea. En este sentido, los textos de Diego Maureira y Adrián Alvarado son significativos para pensar acerca de las formas de circulación, puesta en relación y apropiación de imágenes que se reproducen en los medios de comunicación masiva.

De forma inversa, el capítulo de María Iris Flores explora las condiciones de posibilidad del arte en la televisión, que van desde una visión pedagógica rol del arte en la sociedad a una visión más reflexiva en torno al propio medio de la televisión y las mutuas formas de dilución entre el arte y dicho medio.

Otra dimensión de problematización que abre el libro son las formas de puesta en escena y exhibición del arte chileno en el extranjero, temática tratada por el escrito de Diego Parra. Este autor se focaliza en el análisis del envío «no oficial» de obras de arte de la «escena de avanzada» a la XII Bienal de París de 1982 y los fundamentos teóricos que sustentaron la curaduría, desarrollada por Nelly Richard. Más allá de la complejidad que implica la deconstrucción misma de la planificación de la exhibición, me parece interesante notar la crítica que realiza Parra a la sacralización de la idea del hallazgo en la disciplina y la posibilidad de pensar cómo la propia crítica e historia del arte pueden generar imágenes que definen trayectorias de sentido y valores culturales, no exentos, por supuesto, de formas de politización y conflicto. En este marco, las preguntas acerca de ¿Cómo trabajar con documentos cuidadosamente escenificados y seleccionados? Así como la problematización de la anticipación histórica que plantean las exposiciones de arte me parecen más que pertinentes.

En el caso de los dos textos que tratan sobre el diseño, el de Joaquín Zerené y el de Guillerhme Paranos y Mirtis Cristina Marins, una de las dimensiones que emergen como elementos importantes de análisis, es la imposibilidad de establecer una distinción entre lo humano y lo no-humano. Tal como lo plantea Zerené, el diseño puede ser pensado como una forma de subjetivación que participa en la constitución

de los sujetos contemporáneos de forma activa. Desde otra perspectiva y en un contexto notablemente distinto, el capítulo de Marla Freire hace hincapié en algo que extrañamente se acerca a lo que presenta el texto de Zerené sobre el diseño.

Mientras que Zerené profundiza en las formas en que el diseño y los elementos con que nos relacionamos en lo cotidiano, intervienen en el desmantelamiento de ciertas dicotomías normalizadas, como aquella de lo humano-no humano, o lo humano-animal. Freire observa cómo las acciones de la Yeguada Latinoamericana construyen cuerpos múltiples y líquidos, que desafían el antropocentrismo y las determinaciones socioculturales asociadas a cuerpos, géneros y especies. Junto con plantear el desafío metodológico que implica estudiar este tipo de manifestaciones, la autora muestra la potencia de la circulación de las imágenes por las redes sociales y las maneras en que las acciones vinculadas a esta idea del «acuerpar» en las calles de Santiago están mediadas por múltiples dispositivos, tanto de reproducción de las imágenes como de vigilancia de las acciones.

Finalmente, el artículo de Kurt Petausnisch destaca el problema de la multiplicidad y lo heterogéneo — también presente en el texto de Marla Freire— como forma de superar las dicotomías en Latinoamérica. A partir del análisis del Barroco como estrategia visual, el texto de Petausnisch permite profundizar en el problema de las formas de apropiación, las transposiciones y la confrontación de los valores coloniales con el advenimiento de la fotografía y el cine.

A través del análisis de la obra de Glaubert Rocha, del grupo Ukamau liderado por Jorge Sanjinés y de la obra de Octavio Guettino y Fernando Solanas, el autor da cuenta de las posibilidades de la imagen como praxis política, por medio del despliegue de las estrategias que buscan deconstruir esta herencia colonial para alcanzar algo nuevo, desplazando así el lugar de la propia enunciación como una forma de desvío de las narrativas canónicas.

Esta idea del desvío del canon, planteada en el trabajo de Petausnisch, constituye, en efecto, un excelente final para describir el aporte central de este libro. Si nos imaginamos que en cien años más alguien encuentra este trabajo y se da a la tarea de ubicarlo en el desarrollo histórico de la historia del arte, imagino que muy probablemente se encontrará tentado a clasificarlo como el testimonio de una deriva. Es decir, como el reflejo de una estrategia de evasión de ciertos marcos de comprensión del arte, en función de afrontar la inextricable relación histórica de la disciplina con lo popular y lo masivo.

Bibliografía

Wittgenstein, L. (1958). *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell.

De los autores

Hans Frex

Profesor de Filosofía, titulado por la Universidad de Valparaíso. Magíster en Artes, Mención en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Aceptado en la University of Texas at Austin para el estudio doctoral en Iberian and Latin American Languages and Cultures. Cuenta con cerca de diez publicaciones en revistas académicas y varias participaciones en congresos y coloquios nacionales e internacionales. Sus intereses son la literatura, la filosofía contemporánea y la estética.

María de la Luz Ruiz Miranda

Estudiante mexicana de octavo semestre de la Licenciatura en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Constanza Hermosilla

Licenciada de Artes Visuales y Gestión Cultural de la Universidad de Concepción. Se ha especializado en antropología visual, cursando el seminario de antropología de la cultura visual en la Universidad de Buenos Aires y en sociología de la imagen, con la Dra. Silvia Rivera Cusicanqui en La Paz. Actualmente cursa el magíster en Arte, pensamiento y cultura latinoamericanos de la Universidad de Santiago de Chile y se dedica a la pedagogía en paralelo a su producción artística personal. A través de su obra investiga el fenómeno de la ciudad neoliberal latinoamericana haciendo un cruce entre el arte, la arquitectura y el urbanismo. Ha exhibido su trabajo en galerías de arte de Concepción, Santiago, Buenos Aires, Praga y Bruselas.

Natalia Toledo Jofré

Licenciada en Letras, con mención en Lingüística y Literatura Hispánicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Licenciada en Estética de la misma universidad. Magíster en Estudios de Género y Cultura, mención Humanidades de la Universidad de Chile y Magíster en Filología por el CSIC de Madrid, España. Estudiante del Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Sus intereses transitan entre la crítica literaria y la cultura visual, principalmente desde el punto de vista situado de los estudios de género y de los estudios culturales.

DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES

Facultad de Artes Universidad de Chile

Directora: María Elena Muñoz

Subdirector: Gonzalo Arqueros

Jefa de Carrera: María Laura Lattanzi

REVISTA DE TEORÍA DEL ARTE

Directora

María Elena Muñoz

Secretaria de redacción

María Laura Lattanzi

Comité editorial

Constanza Acuña

Gonzalo Arqueros

Paula Arrieta

María Laura Lattanzi

Rodrigo Zúñiga

Diseño

Rodrigo Arqueros

Fotografía de la portada

Gregorio Brugnoli

Fotografía en la portada del Dossier

Jorge Brantmayer – *Muchedumbre* 2015

Agradecemos a

Manuel Torres Zagal