ELIXABETE ANSA • MARGARITA ALVARADO / EDITORAS

ESTÉTICAS DEL PODER Y CONTRA-PODER

DE LA IMAGEN EN AMÉRICA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA
INSTITUTO DE ESTÉTICA

Elixabete Ansa Goicoechea

Doctora en Literatura y Estudios Culturales y Magíster en Literatura Hispánica por Indiana University (Bloomington, EE. UU.). Se ha especializado en el análisis de las (neo)vanguardias artísticas prestando atención a los cruces interdisciplinarios entre arte, literatura, cine y diseño. Le interesan también los estudios transatlánticos en la posibilidad de establecer relaciones entre el País Vasco y América Latina. Es autora del monográfico *Mayo del 68 vasco: Oteiza y la cultura política de los sesenta* (Pamiela, 2019) y ha escrito artículos en revistas y libros especializados (*Bulletin of Hispanic Studies*, *Letras Femeninas*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Aisthesis*, etc.). Actualmente es profesora asociada del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Margarita Elena Alvarado Pérez

Doctora en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Licenciada en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile y Diseñadora de Interiores y Muebles, Universidad de Chile. Su trabajo ha estado vinculado con el mundo indígena en el campo de la Etnoestética, especialmente, en cuanto a la cultura material. En el campo de los Estudios Visuales ha participado en la investigación y puesta en valor del patrimonio visual y fotográfico de los pueblos indígenas del sur de América, investigaciones que han sido difundidas en libros y artículos en revistas especializadas. Actualmente es profesora del Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile; Investigadora Centro Interdisciplinario de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR).

Estéticas del poder y contrapoder de la imagen en América

Elixabete Ansa Goicoechea y Margarita Alvarado Pérez
(Editoras)

Manuel Alvarado Cornejo
Didier Aubert
Paula Cardoso Pereira
Gabriel Castillo Fadić
Jaime Cuevas Pérez
Cristián Díaz O'Ryan
Rosa Droguett Abarca
Robin Adèle Greeley
Ronald Harris Diez
Christian Leyssen
Erika Loiácono
Debora Mauas
Andrea Meza Navarro
Maria de Fátima Morethy Couto
Breno Onetto Muñoz
Catalina Rayo
Márcio Seligmann-Silva
Lizel Tornay
Antonio Urrutia Luxoro
Francisco Vega Cornejo
Rodrigo Vera Manríquez
Santiago Vera Cubas
Milencka Vidal Consiglieri
Joaquín Zerené Harcha

Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Filosofía
Instituto de Estética

Santiago, agosto 2019

Estéticas del poder y contrapoder de la imagen en América

Primera edición: agosto de 2019
ISBN: 978-956-14-1468-6

© Instituto de Estética
Pontificia Universidad Católica de Chile
Av. Jaime Guzmán Errázuriz 3300, Providencia

Corrección de estilo: Andrea Torres
Corrección de pruebas: Laura Marinho

Diseño de cubierta e interior: Víctor Jaque / www.enjaque.cl
Para la composición de la cubierta se utilizó *Cobre* en su variante bold, de Joaquín Contreras y *ABC Normal* en su variante neutral, de Miguel Hernández.

Queda prohibida toda reproducción de este libro sin permiso de los editores.

Índice

9 Presentación
Elixabete Ansa Goicoechea

I **ESTÉTICAS DE LA MEMORIA Y LA REPRESENTACIÓN**

15 Memorialización, estética y derechos humanos
Robin Adèle Greeley

37 Antimonumentos y el arte de "desolvidar" en el nuevo arte de la memoria de Brasil
Márcio Seligmann-Silva

75 Márgenes de la memoria: reflexiones en torno al *Taller de poesía e imaginarios urbanos con los internos del E.P Miguel Castro Castro*
Santiago Vera Cubas

89 Políticas de la memoria: Alfredo Jaar y una estética de la sustracción
Debora Mauas

107 Dictadura y espectrografía. Retrato de Rodrigo Rojas De Negri
Francisco Vega Cornejo

127 Entre representaciones y desvíos: Visiones geopolíticas alternativas en el arte sudamericano (1960/1970)
María de Fátima Morethy Couto

145 Revista *Familia*: Mujeres, buen gusto y decoración de interiores en 1910
Manuel Alvarado Cornejo

II ESTÉTICAS DE LA CORPORALIDAD Y LAS IDEOLOGÍAS

165 El cuerpo, su representación y la arquitectura moderna en el proyecto político-económico en la década del treinta en Chile
Rodrigo Vera Manríquez

187 Imágenes pensativas de cosas que no existen. El lugar del cuerpo en la 31ª Bienal de Arte de São Paulo
Rosa Droguett Abarca

215 "Buenos Aires entre las garras del león y la melancolía criolla". La sección de escultura en la Exposición Continental de 1882
Erika Loiácono

231 Definición fotográfica, poder y representación del tiempo histórico en el cine y el documental chileno del siglo xx: Una estética del registro obstruido
Gabriel Castillo Fadić

245 El impacto foto/gráfico americano en el sentido de Ronald Kay y Vilém Flusser
Breno Onetto Muñoz

257 Obra revolucionaria-folclórica-ciudadana: las tres fases del mural *Chile* de Venturelli
Christian Leyssen

281 El edificio de la Piscina Escolar Temperada de Santiago como imagen de los procesos modernizadores del Estado (primera mitad del siglo xx)
Ronald Harris Diez

295 Ideología: repolitización pornográfica de la imagen de Salvador Allende
Antonio Urrutia Luxoro

III ESTÉTICAS MEDIALES Y DE LA ALTERIDAD

317 ¿Cómo debería verse un filme feminista?: Sara Gómez y de cómo la igualdad de género es problemática en la Cuba revolucionaria de los años setenta
Catalina Rayo

337 El poder del mapa en el cine de Patricio Guzmán
Andrea Meza Navarro

347 Representaciones y sensibilidades. Mujeres en cuadro
Lizel Tornay

357 Problematizar la imagen pobre: Hito Steyerl y su aproximación materialista a la imagen digital
Joaquín Zerené Harcha y Paula Cardoso Pereira

373 Un tremendo poder: Frederick Douglass entre archivo y galería
Didier Aubert

395 Incertidumbres en visualidades de indígenas y negros en Chile, siglo xix
Jaime Cuevas Pérez y Milencka Vidal Conciglieri

415 Guitarra y folklore: elaboraciones de una imagen disciplinaria de la chilenidad
Cristián Díaz

Poder y contrapoder de la imagen

Presentación

El presente volumen recoge una selección de textos que se presentaron al VI Simposio Internacional del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en torno al tema *Estéticas del poder y contrapoder de la imagen en América*. El encuentro, realizado del 19 al 21 de octubre del 2016, tuvo como propósito reflexionar sobre la importancia de la imagen y la disputa por la misma en la conformación de la realidad americana pasada y presente, estructural y/o cotidiana, centralizada y/o disidente, y contó con la participación internacional de Robin Greeley (Universidad de Connecticut, Estados Unidos) y Márcio Seligmann (Universidad Estatal de Campinas, Brasil). La selección y el proceso de evaluación de los textos que presentamos a continuación son el resultado de la labor realizada por un Comité Editorial compuesto por las y los profesores Margarita Alvarado, Elixabete Ansa, José Pablo Concha, Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva, y las labores de edición del libro las llevaron a cabo Margarita Alvarado y Elixabete Ansa.

Las contribuciones del volumen *Estéticas del poder y contrapoder de la imagen en América* se han estructurado en torno a tres ejes temáticos: 1) Estéticas de la memoria y la representación, 2) Estéticas de la corporalidad y las ideologías y 3) Estéticas mediales y de la alteridad. **Memoria, cuerpos y medios** constituyen los principales lugares de cuestionamiento en la producción de imagen. Si bien no se agota el tema en dichos ejes, en ellos encontramos importantes posibilidades de reflexión en torno a problemáticas fundamentales que recorren los usos de las imágenes en la actualidad.

En "Estéticas de la memoria y la representación" presentamos varias contribuciones que estudian obras de arte, acciones políticas/sociales y escrituras (poéticas) que ponen en tensión principalmente las políticas de la memoria establecidas tras las dictaduras del Cono Sur y Centroamérica. Las contribuciones de esta sección piensan las imágenes como lugares de reparación (Robin Greeley) o memoria (Márcio Seligmann-Silva,

Miguel Castro Castro y Santiago Vera, Debora Mauas, Francisco Vega, María de Fátima Morethy) que actualizan los discursos críticos en torno a las relaciones entre arte/literatura y política. El artículo que alude a un tiempo anterior al expuesto aquí sería la contribución de Manuel Alvarado, quien se centra en estudiar el poder de la imagen en la elaboración de cierto concepto de gusto dentro del ámbito de las mujeres chilenas en el primer tercio del siglo XX.

La sección "Estéticas de la corporalidad y las ideologías" se centra principalmente, como indica el título, en problematizar el valor de la representación de los cuerpos, así como de espacios públicos, en la producción de imaginarios nacionales y regionales. Hay varias contribuciones que estudian la representación de cuerpos y espacios públicos dentro de los proyectos de modernización estatales. Es el caso de Rodrigo Vera, quien estudia la forma en que se le da imagen al cuerpo a propósito de los proyectos modernizadores chilenos de la década de 1930; el texto de Ronald Harris estudia de manera específica el valor de la Piscina Escolar Temperada de Santiago dentro de los proyectos de modernización estatales; la contribución de Gabriel Castillo se centra en el estudio del registro obstruido en el cine para pensar las formas en que se ha imaginado el espacio nacional chileno *vis-à-vis* Occidente; y la contribución de Erika Loiácono, desde el otro lado de la cordillera, analiza el valor de la escultura argentina en la Exposición Continental de 1882.

En esta misma sección también encontramos textos que estudian las contradicciones implícitas en la representación de cuerpos y paisajes inscritos en los horizontes de transformación sociales y nacionales de izquierda en Chile. La contribución de Christian Leyssen estudia la perdurabilidad del mural *Chile* (1972) de José Venturelli, creada para ser expuesta en una de las salas de conferencias de la UNCTAD III, que paradójicamente sobrevive la destrucción de la mayoría de obras creadas para dicha institución tras el golpe de Estado de 1973. Antonio Urrutia estudia la obra *Ideología* (2011) de Felipe Rivas San Martín poniendo en tensión el cuerpo retratado de Salvador Allende y lo que este representa como dispositivo ideológico de una izquierda nostálgica chilena. En una lógica similar, encontramos la contribución de Breno Onetto, quien estudia el impacto fotográfico de la representación etnográfica nacional chilena y latinoamericana. Rosa María Droguett por su parte, expone la actualidad de la representación de los cuerpos en el estudio de la 31ª Bienal de Arte de São Paulo.

El volumen concluye con una tercera parte que hace referencia a las "Estéticas mediales y de la alteridad". Aquí se abre la discusión al análisis estético de dispositivos que requieren mayor atención y a pensar la alteridad en las representaciones hegemónicas nacionales y regionales. En este segundo aspecto se hace evidente la necesidad de seguir problematizando en la actualidad el lugar de las mujeres y la representación de sus cuerpos en diversas expresiones estéticas. Lo hacen así Catalina Rayo —quien estudia la representación de la mujer en la Cuba revolucionaria de la década de 1970 a través del cine de Sara Gómez— y Lizel Tornay, quien analiza el tema de la violación a mujeres en el contexto de la dictadura militar argentina en el film *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* (2016) de Fernando Álvarez. Siguiendo la discusión en torno a la alteridad, nos encontramos con las contribuciones de aquellos que suman al estudio de la representación de las mujeres la representación de sujetos afrodescendientes e indígenas. Es el caso de los textos de Didier Aubert, quien estudia la fotografía afroamericana a lo largo del siglo XIX, y de Milencka Vidal y Jaime Cuevas, quienes estudian la problematización de las representaciones indígenas y afromestizas en la pintura del siglo XIX en Chile.

En el estudio de los medios, encontramos tres contribuciones. El análisis del lugar del mapa como dispositivo geopolítico importante en la configuración del territorio chileno en los filmes de Patricio Guzmán (Andrea Meza); la imagen digital como lugar de exploración de la "imagen pobre" según Hito Steyerl (Joaquín Zerené y Paula Cardoso), y la guitarra como instrumento central en el análisis de los efectos disciplinatorios de la chilenidad (Cristián Díaz).

Como advertíamos desde el comienzo, estas contribuciones heterogéneas no agotan la importancia que en la actualidad tienen las discusiones en torno a la imagen como lugar de producción de realidad. Sin embargo, aportan múltiples vetas a tener en cuenta y a seguir sometiendo a discusión.

Concluimos esta presentación agradeciendo la labor de los autores de los textos, las editoras, el Comité Editorial, Constanza Robles —encargada de la difusión del Instituto de Estética en las fechas en las que se celebró el Seminario— y Laura Marinho —coordinadora de publicaciones del Instituto de Estética—. Su ayuda fue crucial en la organización y difusión del evento, y en la publicación del libro.

Elixabete Ansa Goicoechea
Miembro del Comité Editorial VI Simposio Internacional de Estética

Estéticas de la memoria y la representación

Memorialización, estética y derechos humanos

Robin Adèle Greeley

En este ensayo quiero dirigir la mirada hacia el rol del arte contemporáneo en contextos de justicia transicional y de construcción de memoria y hacia casos de fallos de cortes respecto a reparaciones a las víctimas de violaciones masivas de los derechos humanos, específicamente. El problema de cómo superar la violencia permanece vigente en Latinoamérica, en la medida en que seguimos luchando con las secuelas de guerras sucias y con una violencia continua, producto de la confluencia de las narcoguerras, el crimen institucionalizado y el neoliberalismo. Sin embargo, en un momento en el que tanto la justicia transicional como el arte contemporáneo han reflexionado acerca de cómo encarar este problema, aún permanece un enorme abismo entre los dos discursos. Mi ensayo aborda este abismo, así como la manera en que podría salvarse. Primero, haré un bosquejo de los desafíos a los que se enfrenta la memorialización en contextos de justicia transicional. Después, presentaré brevemente algunas de las direcciones en las que el arte contemporáneo ha dado respuesta a semejantes desafíos. Finalmente, evaluaré el uso del arte contemporáneo en reparaciones simbólicas amparadas por la ley que han sido dirigidas a las comunidades que han sufrido a causa de la violencia, particularmente en relación con la Corte Interamericana de Derechos Humanos.

Quiero comenzar por recordar un debate público en el año 2016, sostenido por el Centro Internacional para la Justicia Transicional, acerca del tema de verdad, memoria y reconciliación. La discusión se ocupó de temas como la materialización de la memoria colectiva en la forma de monumentos y prácticas de memorialización, así como su manipulación dentro de los complejos contextos políticos de naciones que intentan restablecer una sociedad civil inclusiva en periodos subsiguientes a atro-

cidades masivas. El debate señaló con exactitud un problema: promover la memoria colectiva no necesariamente conduce fácilmente hacia la reconciliación social. Detrás de la formulación del Centro están los más variados problemas acerca de la "memoria" en relación con la "historia" y de la turbulenta relación entre "verdad" y "reconciliación".

Los académicos han luchado largo tiempo con estos problemas. Al comentar sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú, Mabel Moraña sostiene que tales comisiones:

> […] contienen en su propia titulación los extremos polémicos en torno a los cuales gira, en dramática tensión, la problemática de la violencia y la elaboración de la memoria […] Entre los dos términos de la ecuación, entre Verdad y Reconciliación, se extiende, desafiante, el abismo oscuro del duelo y la necesidad inaplazable de justicia, el espacio no regulado del resentimiento y los bio-poderes que han llegado a constituir el "orden" social de la modernidad (Moraña 188).

Aún al suponer que una sociedad logre dejar de lado el problema de las profundamente divididas memorias políticas acerca del pasado y logre llegar a una narrativa que de alguna manera se aproxime a la "verdad", la investigadora pregunta: "¿Cómo pasar de ese conocimiento al restablecimiento de las redes subjetivas, emocionales y racionales, que componen la sociedad civil? ¿Cómo subsumir el trauma en la 'normalidad' de lo cotidiano, cómo integrar la herida abierta en el cuerpo social?" (Moraña 187).

Steve Stern es más directo: ¿Es posible siquiera relatar la verdad? ¿O es solamente una ilusión, una panacea que "simplemente restablece una *apariencia* de normalidad"? (Stern 255).[1] Tanto para Moraña como para Stern, este "aprieto post-atrocidad" no es solo un asunto de preocupación legal y política, una cuestión de justicia o de legitimidad política del Estado. También es profundamente cultural, un asunto de representación (Stern 257). Si la experiencia del "mal radical" nos empuja más allá de nuestra capacidad de describirlo o comprenderlo, entonces ¿cómo llegaremos a convivir con ello? ¿Qué hacemos cuando los niveles de atrocidad sistémica lo hacen completamente irreconciliable con "lo que creemos que podemos saber en la vida normal"? (Stern 258).

1 Las cursivas son de la autora.

Para enmarcar este aprieto, Stern recurre a la famosa máxima de Adorno: "Escribir poesía luego de Auschwitz es bárbaro" (Adorno, *Prisms* 34). La frase de Adorno aún resulta "irresistible" para nosotros, escribe Stern, "porque parece destilar el aprieto contemporáneo —la carga de vivir con el legado de regímenes de violencia organizada tan masiva y extrema, todavía asociada de manera muy cercana con la modernidad, que abruma nuestra capacidad" de relatarlos o comprenderlos (Stern 258). En el periodo subsiguiente a formas de violencia que desafían la comprensión humana, Adorno parece decir que la expresión artística es inadecuada: "Auschwitz pone en claro que la cultura ha fallado en su preciso núcleo" (Adorno, "Lecture Fifteen" 442). Y agrega: "en tal mundo, la cultura y todas las cosas nobles y sublimes en las cuales nos deleitamos son como una tapa sobre los desperdicios" (Adorno, "Lecture Seventeen" 453). Así, como dice Stern, "pretender que la cultura pueda redimir su propio fracaso es absurdo. Considerar posible el arte es caer dentro de una ilusión consoladora pero bárbara" (Stern 258).

La poderosa perspicacia de Adorno continúa generando controversia, a menudo con el riesgo de reducir los matices del texto original a un cliché. Pero cuando escribió esa frase en 1949, el objetivo de Adorno era muy específico históricamente: quebrar el "vacío y frío olvido" de la Alemania de posguerra, para echar por tierra su creencia en un retorno a la normalidad (Adorno en Tiedemann 182). Más que un simple rechazo de la posibilidad del arte, el texto completo original de Adorno establece una dialéctica entre cultura y barbarie que resueltamente rechaza cualquier visión redentora de cultura, mientras mantiene, a pesar de todo, la absoluta necesidad del arte como un espacio intransigente para encarar el sufrimiento. "Incluso cuando relega toda la cultura post-Auschwitz, incluso su crítica, a la basura," escribe Klaus Hoffman, "aún insiste en la urgencia de su crítica. Adorno conserva una dialéctica que estipula la indispensabilidad de eso que se condena" (Adorno en Tiedemann 185).

Claramente, Adorno estaba respondiendo específicamente al Holocausto y al colapso del proyecto ilustrado de la modernidad, mientras Latinoamérica ha seguido una distinta —aunque todavía relacionada— trayectoria histórica, los indicadores de lo cual responden a diferentes claves espaciales y temporales. Pero el punto que quiero enfatizar es este: es en esta dialéctica entre cultura y barbarie, "una dialéctica que demanda la existencia del arte mientras se declara su inadmisibilidad", que Adorno localiza lo que podríamos llamar una ética "post-Auschwitz"

(Hofmann 183). Escribió en *Dialéctica negativa:* "Un nuevo imperativo categórico ha sido impuesto por Hitler sobre la humanidad: organizar nuestros pensamientos y acciones, para que Auschwitz no se repita" (Adorno, *Negative Dialectics* 365).

De este modo, la estética tiene la tarea de destruir cualquier complicidad en regímenes de poder que reducen el sufrimiento humano al mero espectáculo y, correlativamente, la tarea de transformar las condiciones sociales actuales "para que Auschwitz no se repita" En este modelo, el acto estético es necesario precisamente porque este tiene la capacidad singular de trastocar normas codificadas de percepción y de desestabilizar hábitos arraigados de pensamiento, abriendo así nuevos significados y redefiniendo nuestro potencial para la acción transformativa.

El llamado para un arte socialmente transformativo presente en un modelo de responsabilidad ética no es una novedad. Ha estado en el centro del tenso pero productivo enredo de arte y política desde la vanguardia histórica. Pero ha sido un foco de renovada preocupación para el arte de las dos últimas décadas, ya que artistas, curadores y críticos luchan para definir la responsabilidad del arte en una época de un capitalismo global que aniquila implacablemente incluso los más infinitesimales espacios de crítica.

Una respuesta contemporánea ha sido pensar en la producción artística como un tipo de "investigación militante", que combina la larga historia del antagonismo antiarte hacia las instituciones de arte con una manera muy particular de activismo contemporáneo anticapitalista (Creisher y Siekmann). La estética participativa, activista y política producida bajo esta rúbrica parece dejar atrás la categoría de arte, buscando evitar los tentáculos de un mercado del arte completamente cómplice de las actuales formas predadoras de acumulación del capital. Los ejemplos abarcan desde el colectivo Bidayyat, coordinando documentales sobre la guerra en Siria realizados en iPhones, o el activismo artístico de Rexiste en México, hasta el arte del movimiento Occupy o de colectivos como Grupo de Arte Callejero, en Argentina.

Este modelo localiza la responsabilidad del arte —su "giro ético"— en la erradicación de la distinción ontológica entre "arte" y "no-arte", que es el fundamento del concepto institucionalizado de arte. En este modelo, afirma Tom Holert, "la responsabilidad del arte es deshacerse de sí mismo" (252). Solo renunciando a la categoría de arte en favor de la acción política directa puede la estéstica evitar ser cooptada por los poderes a los que precisamente busca resistir.

Otros, como Néstor García Canclini y Claire Bishop, se resisten enérgicamente a echar por la borda la categoría de arte. Tanto Canclini como Bishop recurren a Rancière para delinear cómo el potencial político del arte contemporáneo depende de la fricción productiva que las obras de arte establecen entre la necesaria *indeterminación* de la experiencia estética y la necesaria *determinación* de la acción política colectiva.[2] Es decir, cualquier estética dirigida a la política debe mediar entre el individualismo anárquico del acto artístico y el compromiso con la acción colectiva en el centro de políticas organizadas. García Canclini aduce que la capacidad del arte contemporáneo para encarnar críticamente esa indeterminación constitutiva —lo que llama la "inminencia" del arte— es lo que le permite confrontar la desconcertante fragmentación del gran relato de la modernidad en una multitud de narrativas enfrentadas o inconexas (García Canclini 12). Bishop lacera la rigidez conceptual del modelo de responsabilidad del arte del "giro ético". Al recurrir a la crítica de Rancière, no de la ética *per se,* sino de su "instrumentalización" en "ofuscar" el disenso político y estético, Bishop aboga por lo que Rancière llama "el régimen estético del arte", lo que "señaliza una capacidad de pensar la contradicción: la contradicción productiva del arte relacionado con el cambio social, la cual se caracteriza por la paradoja de la creencia en la autonomía del arte *y* su involucración inextricable a la promesa de un mejor mundo por venir" (Bishop 19, 28, 29). "Esta fricción", sostiene Rancière, produce obras de arte "capaces de hablar dos veces: desde su legibilidad y desde su ilegibilidad" (Rancière, en Bishop 29-30).

El Rancière en el cual se basa Bishop es uno en deuda con Adorno, aun cuando el filósofo francés rechaza firmemente el notorio pesimismo del alemán. Pero esa dialéctica inquieta entre la simultánea necesidad y la inadmisibilidad del arte frente a la atrocidad también es central para el uso del arte en contextos de justicia transicional.

En las décadas recientes se ha visto una proliferación de monumentos públicos, museos y proyectos de memoria entendidos como centrales para las luchas por los derechos humanos. En países que han conseguido la paz, el poder de la memorialización estética, tanto para conmemorar un pasado nacional como para incitar a la reflexión acerca del futuro,

2 Para una expansión de esta idea, ver David A. Kaiser, "Introduction," *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism* (Cambridge University Press, 1999).

es ampliamente conocido. Sin embargo, en naciones en el proceso de salir del conflicto, la memorialización como mecanismo para la justicia transicional es poco entendido. Y el rol del arte y la estética lo es incluso menos, lo cual resulta, en algunos casos, no solo en monumentos ineficaces, sino también perjudiciales, así como en fracasos programáticos en integrar prácticas de memoria dentro de estrategias más amplias para la construcción de la democracia.

En ningún lugar son estas complejidades más evidentes que en Colombia, donde la Ley de Víctimas del 2011 es ampliamente considerada como un modelo en el campo de los derechos humanos. Clave para el programa de reparaciones financiadas por el Estado que contempla esta ley ha sido la categoría de "reparación simbólica": formas no pecuniarias de reparación que buscan conservar la memoria histórica, restaurar la dignidad de las víctimas y garantizar la no-repetición de la violencia. Al destacar la reparación simbólica, la ley reconoce que las prácticas estéticas juegan un rol crucial en el camino hacia la reconciliación. De manera similar, la Corte Interamericana de Derechos Humanos reconoce el enorme potencial de la memorialización para ayudar a construir culturas de democracia.

Sin embargo, en el presente, no hay una política consistente para las artes como medios de reparación simbólica ni para los monumentos como medios para promover la transformación social. Ni el Estado colombiano ni la Corte tienen una estrategia clara y autoconsciente. Además, hay poco esfuerzo programático para educar a los jueces acerca de los asuntos pertinentes en relación con la memorialización estética. El resultado es un despliegue de monumentos financiados por el Estado que a menudo causan malestar en la misma gente aparentemente honrada y que fracasan en estimular un compromiso cívico reconciliatorio.

Veamos dos ejemplos que encarnan estos fracasos. Ambos han sido ampliamente interpretados como una legitimación, no de la perspectiva de las víctimas, sino de los victimarios. El primero es una estatua que conmemora a las víctimas de los ataques paramilitares en los Montes de María, una región de Colombia, en el año 2000. El monumento, ordenado por la Corte Suprema colombiana como parte de las reparaciones a las víctimas, representa a un campesino en su mula, cargando sacos de ñame para el mercado. Cuando se desveló el monumento en el 2013, la jueza que presidió el caso elogió el monumento como "un paso más hacia […] el perdón y la reconciliación" (Leyva). Pero la estatua pronto

FIGURA 1



Memorial Campo Algodonero (2012), Ciudad Juárez, México. Fotografía: Rosa-Linda Fregoso.

se convirtió en blanco de intensas críticas: desde su apariencia mimética —¿por qué el campesino lleva mangas cortas y sandalias en vez de mangas largas y botas? ¿Por qué un hombre y no una mujer?— hasta el hecho de que los victimarios, quienes pagaron por el monumento, conservaron mucho control sobre su forma y significado. La crítica fue tan vehemente, que incluso la jueza que ordenó la construcción del monumento reconoció su fracaso.[3]

En México, el monumento del Campo algodonero marca un importante precedente en la intersección entre las leyes internacionales de derechos humanos, las asociaciones entre el Estado y la sociedad civil y la estética en ámbito público [figura 1]. Ordenado por la Corte Interamericana como una reparación simbólica en el caso "González y otras contra México", el monumento supuestamente servía para conmemorar a tres mujeres asesinadas en Ciudad Juárez en el año 2001 y, al mismo

3 Jueza Uldi Jiménez, entrevista con la autora, Bogotá, 4 de agosto de 2016. La jueza Jiménez ordenó una segunda reparación simbólica: una obra de teatro que no solo estaba atenta a las voces de las víctimas, sino también de naturaleza colectiva y participativa.

tiempo, para llamar la atención sobre las violaciones de las leyes internacionales de derechos humanos por parte del Estado al fallar en proteger a las mujeres de la discriminación sistemática. Al hacerlo, el monumento no solamente señala el uso más diligente por la Corte de la perspectiva de género, sino que también señala su creciente activación del inmenso potencial de la memorialización pública en ordenar las reparaciones simbólicas de manera general.

Sin embargo, desde su inauguración en el 2012, el monumento ha sido rechazado vehementemente por las personas a las cuales se dirigía: las familias de las mujeres asesinadas. Para ellas, el monumento existe con el objetivo de desviar la atención del fracaso del Estado mexicano para encarar las condiciones estructurales que causan la violencia contra las mujeres. Pero Campo algodonero es también un fracaso de parte de la misma Corte para prever cómo la estética de la memorialización puede funcionar como un medio efectivo de reparación simbólica.

Estas fallas se dan en tres formas emblemáticas. Primero, la estatua del memorial representa a la mujer por medio de un estereotipo patriarcal —el ideal de belleza, juventud, inocencia e identificación con la naturaleza— que "esencializa" y reduce las identidades sociales de las mujeres a su aspecto físico. De esta forma, la estatua no solo fracasa en promover las garantías de no repetición incorporadas en la decisión de la Corte, sino que también refuerza activamente los estereotipos que constituyen el contexto de violencia contra las mujeres.

Segundo, *Flor de arena,* la escultura en el monumento del Campo algodonero, recurre a la forma convencional de los monumentos —la estatua tradicional del héroe en un pedestal— que relega al observador a una posición de contemplación pasiva de un significado previamente dado, en vez de participar activamente en la generación de significado [figura 2]. Además, el uso que hace *Flor de arena* de esta forma tradicional la convierte subrepticiamente en parte de una larga lista de monumentos financiados por el Estado que, en su reiteración jerárquica de las estructuras existentes de poder, efectivamente obliteran la experiencia y la participación social de las mismas mujeres a las que el memorial está dirigido. Aparentemente realizado con el objetivo de conmemorar a las víctimas de femicidio, el memorial hace exactamente lo contrario. De hecho, el monumento cumple la función de afirmar simbólicamente que el Estado se adhiere —como lo ha hecho antes— a los principios internacionales de derechos humanos.

FIGURA 2



Flor de Arena, memorial Campo algodonero (2012), Verónica Leiton. Ciudad Juárez, México. Fotografía: Rosa-Linda Fregoso.

El estudioso de la memoria del Holocausto, James Young, ha criticado severamente esta forma monumental anacrónica. Muy a menudo, afirma, eso funciona:

> […] para consolar a los espectadores y redimir semejantes eventos trágicos, para permitirse una especie de políticas auto-complacientes y superficiales, o para pretender reparar la memoria de un pueblo asesinado. En lugar de dejar marcada la memoria en la conciencia pública, los monumentos tradicionales evitan un acceso a la memoria y la apartan totalmente de la conciencia (Young 272).

La tercera falla es la invisibilidad. Erigido por el Estado mexicano con poca consulta a las víctimas, Campo algodonero limita por un lado con unas torres de apartamentos y, por el otro, con una autopista. El lugar, me dijo Verónica Leiton, está mal planeado y es poco acogedor: no hay vegetación ni agua. Ella me explicó que el Gobierno había construido un muro y, en consecuencia, el monumento ya no es visible desde la carre-

tera, está aislado y abandonado. Además, hace mucho tiempo dejaron de hacer cualquier tipo de mantenimiento, por lo que el lugar se encuentra en ruinas y resulta peligroso visitarlo (Leiton).

Campo algodonero simboliza lo que Salvador Salazar y Héctor Rivero denominaron un "cinismo del olvido", una política de minimizar la atrocidad de los femicidios, de reducirlos a eventos aislados y fuera de contexto (91). Esto es evidente no solo en la locación aislada del monumento, sino también en las respuestas oficiales ante los femicidios, que activamente han buscado promover una política de olvido de la violencia, de "dejar atrás el pasado" y "seguir adelante". En este modelo, los femicidios de Juárez no son el resultado de una discriminación sistémica contra las mujeres, sino eventos aislados que a menudo son caracterizados como una responsabilidad de la víctima misma.

Estos fracasos hablan sobre tres problemas entrelazados en prácticas actuales de memorialización estética en el marco de las reparaciones simbólicas. Primero, son fracasos de conceptualización política. La memorialización es "a menudo entendida como algo externo al proceso político, relegado a la 'suave' esfera cultural como objetos artísticos, a la esfera privada del duelo personal, o a los márgenes del poder y la política" (Brett et al. 2).

Segundo, fallan en la articulación de la relación entre los dos principales —y a veces contradictorios— objetivos de la reparación simbólica. Como lo ha definido la Corte Interamericana, la reparación simbólica busca proveer a las víctimas de "medidas de satisfacción" y "garantías de no repetición" de la violencia. Mientras lo primero es principalmente *restaurativo,* orientado a la reparación de la dignidad de las víctimas y a preservar la memoria histórica, lo segundo es fundamentalmente *transformativo,* orientado a la creación de las condiciones para la confianza cívica y la solidaridad entre todos los miembros de la sociedad. Las reparaciones simbólicas ordenadas por la Corte tienden, de manera abrumadora, a enfocarse únicamente en las "medidas de satisfacción" y a descuidar el aspecto relacionado con las "garantías de no repetición" y, por consiguiente, a restringir el alcance y el potencial transformativo de los mismos monumentos.

El tercer problema es el fracaso a nivel propiamente estético. Hay una tendencia a concentrarse en los significados manifiestos de cualquier forma dada de memorialización y de ignorar el propósito, los procesos y los contextos mediante los cuales se genera este significado. Esto es

exacerbado por la abrumadora propensión a conceptualizar los monumentos de manera simplista, como monumentos estáticos y miméticos que comunican un mensaje predeterminado. El anacrónico estilo de esta forma tradicional tiende a posicionar de manera perjudicial al observador como un espectador *pasivo* más que como un *activo* cocreador de significado. Esto es agravado por una tendencia a concebir la memorialización estética como la producción de un *objeto* fijo e inanimado, más que como un *proceso* dinámico, generado por medio de las desafiantes provocaciones estéticas que el arte engendra, con el objetivo de transformar las condiciones sociales y políticas que causaron las violaciones a los derechos humanos.

Para encarar estos asuntos, en 2014, un grupo de abogados y académicos especializados en derechos humanos, arte y cultura iniciamos el Proyecto de Investigación de Reparaciones Simbólicas (Symbolic Reparations Research Project).[4] Estamos comprometidos con analizar cómo el arte puede actuar como un medio para desarrollar la eficacia de las reparaciones simbólicas. Hemos publicado un conjunto de directrices acerca de este asunto que hemos presentado a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en el 2017 (Symbolic Reparations Research Project).

Como todos los actos de remembranza, sostenemos, el que un monumento funcione para apoyar o dificultar la reconciliación social depende no solamente de su significado manifiesto, sino también del método mediante el cual se produce, es decir, los procesos y contextos mediante los cuales ese significado es generado y en los que se inserta. Esto depende también de la capacidad del monumento de fomentar una renovación constante de ese significado por medio del compromiso activo de sus espectadores en un diálogo constructivo. En el caso de los monumentos, el "método" es fundamentalmente estético; una categoría raramente considerada en la justicia transicional o en los discursos acerca de los derechos humanos.

En la última sección de esta presentación, por consiguiente, quiero considerar tres ejemplos que toman los discursos del arte contemporáneo para influir en el asunto de las reparaciones simbólicas. Significativamente, ninguno de estos ejemplos fue directamente el resultado de un fallo de las cortes.

4 Ver Symbolic Reparations Research Project, symbolicreparations.org

FIGURA 3



Desplazados del pueblo indígena wayuu con Santiago Escobar Jaramillo, *Instalación de luz, Maicao, Guajira, Colombia*, parte de la serie *Colombia, Tierra de Luz* (2012). Fotografía: Santiago Jaramillo Escobar.

En 2004, los ataques paramilitares desplazaron a varias comunidades indígenas wayuu en Colombia, muchas de las cuales huyeron a Venezuela. En 2012, el fotógrafo Santiago Escobar trabajó con los sobrevivientes por medio de talleres participativos en los que se realizaron diversas actividades: desde hablar acerca de las experiencias de la violencia en el pasado hasta varios actos de creatividad transformadora dirigidos a ayudar a la gente a superar su tragedia. Esto fue parte del proyecto *Colombia, tierra de luz*, una serie de actos simbólicos de reparación en diferentes lugares del país, mediante el uso de la fotografía [figura 3]. Colectivamente, los miembros de la comunidad utilizaron la luz y el juego inventivo para construir un símbolo —portales de luz temporales— que tenía la capacidad de cambiar la atmósfera de un lugar que se había cruzado con la violencia.

Los portales de luz fueron una invitación a las familias desplazadas a retornar, para deshacer las fronteras impuestas por la violencia. Santiago fotografió el proceso creativo y las familias conservaron las fotos resultantes, tratándolas no tanto como objetos estáticos, sino como dispositivos mnemotécnicos para narrar el proceso. El proceso social, integrado con la estética, es fundamental. Como uno de los miembros de la comunidad lo expresó: "Se pueden ver cosas que, antes, estaban ocultas" (Escobar).

FIGURA 4



Memorial 68 (2008), Ciudad de México, México.
Fotografía: Robin Greeley.

El segundo ejemplo, el Memorial del 68 en Ciudad de México, abrió en 2008 sobre el sitio de la masacre de Tlatelolco, en un edificio donado a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por la Secretaría de Relaciones Exteriores.[5] Se trata de un monumento muy popular, que ejerce un atractivo generalizado desde familias hasta estudiantes e intelectuales universitarios [figura 4]. El equipo de diseño decidió que

5 Esta sección se basó en Álvaro Vázquez Mantecón, ed., *Memorial del 68* (Ciudad de México, UNAM/Turner, 2007), especialmente pp. 252-259; Cuauhtémoc Medina, "A Ghost Wanders About Mexico: Tlatelolco 1968-2008," unpublished lecture, Harvard University, 2009; Robin Adèle Greeley, "'The Space of Appearance': Performativity and Aesthetics in the Politicization of Mexico's Public Sphere," in Sophie Halart and Mara Polgovsky, eds., *Sabotage Art: Politics and Iconoclasm in Contemporary Latin America* (Londres, I.B. Taurus, 2016), 188-233.

FIGURA 5



Memorial 68 (2008), Ciudad de México, México. Fotografía: Robin Greeley.

el memorial tenía que fundamentarse en el uso de nuevos medios. Ellos colaboraron junto con los sobrevivientes de Tlatelolco para crear un museo multimedia que, en vez de construir una narrativa linear, usara el video y el sonido para crear una cacofonía de voces.

El memorial se basó en cientos de entrevistas de líderes, estudiantes, políticos, intelectuales y testigos [figura 5]. Estas fueron editadas para producir una confrontación constante de voces que presentan aspectos del año 1968 desde diferentes, a veces opuestos, puntos de vista. El resultado, como Cuauhtémoc Medina afirma, es una experiencia que aspira a transmitir momentos emocionales de agencia, más que hechos narrados de manera inmaculada. Desde su aproximación multimedia, el Memorial activa la condición de testigos y actores. Se trata de "historias vivas inscritas en gente viva" (Medina).

Los curadores incorporaron una amplia variedad de obras de arte contemporáneo que abordan el conflicto social, como la instalación de Víctor Muñoz, en la que se recuerdan los desechos dejados por las multitudes llenas de pánico durante la masacre, y la video-*performance* de Francis Alÿs

en la que se recuerda el incidente de 1968, en el cual unos funcionarios del Estado comenzaron a balar como ovejas de manera inesperada en una concentración convocada por el Estado. El arte contemporáneo también influenció las estrategias de exposición, desde materiales como el filme documental, presentados como video-instalaciones de dos o tres canales, hasta fotografías de retrato, usadas para crear instalaciones similares a las de Christian Boltanski.

Los curadores también comisionaron nuevos trabajos conmemorativos a artistas contemporáneos. La totalidad de ellos reaccionaron al incisivo modelo de dialécticas estéticas de Adorno. Estas no funcionan ni como duelo ni como investigaciones del pasado, sino como una dialéctica entre pasado y presente, expresada en los lenguajes del arte contemporáneo. Por ejemplo, en la alegoría antiarquitectura del colectivo Tercerunquinto de una historia política traumática: *Desmantelamiento y reinstalación del escudo nacional* (2008). O la obra en la cual, por 72 horas continuas, Santiago Sierra hizo leer a dos personas una lista de todas las víctimas de la represión estatal, en una *performance* posminimalista que equiparaba la reiteración sistemática de la música minimalista con la naturaleza asesina serial del Estado (Medina).

O *Voz alta*, una instalación-*performance* en la Plaza de Tlatelolco. Por 10 noches, la obra de Rafael Lozano-Hemmer transformó la no censurada voz del público en potentes rayos de luz que brillaban a través de la Ciudad de México. El proyecto interactivo de luz y sonido invitaba a cualquier persona a hablar en un micrófono sobre cualquier tema, completamente libre de control o censura. Miles de personas de todos los rangos de la sociedad participaron comentando acerca de todo: desde sus recuerdos de la masacre y llamadas a la acción política, hasta propuestas de matrimonio. Muy de la mano con el modelo de disenso estético de Rancière, *Voz alta* buscó claramente reapropiarse de Tlatelolco, convirtiéndolo de un sitio dominado por una sola voz autoritaria —la del Estado mexicano— a un espacio público vigorizado por una multitud de voces ciudadanas activando la memoria histórica en el presente en toda su complejidad.

Voz alta ofreció un modelo igualitario de asociación cívica, estructurada mediante el improvisado compromiso colectivo en el espacio público, que articuló las condiciones de compromiso cívico contemporáneo en la esfera pública, sin monumentalizarlos. Eso nos recuerda la teoría de Hannah Arendt de la memoria social como el resultado de la acción política que exige lo que ella llama el "espacio de aparición" (Arendt 199).

En este modelo es la interacción colectiva de los cuerpos lo que define el espacio de la ciudadanía política. Este es un poderoso planteamiento acerca de la acción colectiva creando su propio, autodeterminado, espacio de prácticas políticas. Sin embargo, como Judith Butler ha señalado, la visión de Arendt descuida la manera en la cual semejantes acciones siempre están sustentadas materialmente, siempre entrelazadas con la materialidad del espacio en el cual ocurren físicamente (Butler 117). *Voz alta* reúne la atención de Butler a la materialidad del espacio público con el modelo de Arendt del "espacio de aparición" para redefinir la naturaleza de lo político.

Así, *Voz alta* utilizó la "memoria corporal performativa" para vincular la transformación material del espacio físico a la transformación política del espacio social. Al abrir el micrófono a cualquiera, *Voz alta* planteó una promulgación antijerárquica de la comunidad política en la esfera pública, no simplemente como una condición previa de la acción en la esfera pública, sino como un producto de esa acción (Taylor 280). Aunque enmarcada solo tangencialmente en relación con las reparaciones simbólicas financiadas por el Estado, *Voz alta* reunió los dos aspectos principales de las reparaciones simbólicas: medidas de satisfacción para las víctimas y garantías de no repetición. Las memorias privadas de la masacre que han sido reprimidas por parte del Estado fueron restituidas en la memoria popular colectiva y en la esfera pública en una nueva forma politizada.

El último ejemplo, el *Ojo que llora*, provee una comprensión de uno de los problemas más difíciles con los que se enfrenta la Corte a propósito de las reparaciones simbólicas: cuando la víctima también es un victimario. En el 2005, la artista Lika Mutal creó *Ojo que llora,* un monumento inspirado por el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación [figura 6]. La pieza, financiada de manera privada en Lima, conmemora a las setenta mil víctimas de la violencia política en el Perú y consiste en un laberinto de piedras, las cuales están fijadas por un obelisco de piedra natural sin tallar, que recuerda una huaca andina. En el obelisco está insertada una pequeña piedra desde la cual el agua se filtra hasta la alberca abajo. Como muchos monumentos contemporáneos, este presenta una colocación colectiva de nombres —aquí inscritos en orden alfabético sobre las pequeñas piedras— con el objetivo de evocar el impacto masivo del conflicto. Eso también singulariza, en tanto que la gente atraviesa el monumento, busca un nombre y corporalmente representa un proceso de remembranza [figura 7].

FIGURA 6



El Ojo que Llora (2005), Lika Mutal, Lima, Perú. Fotografía: Robin Greeley.

En el 2006, la Corte Interamericana declaró a 41 miembros de Sendero Luminoso, masacrados por las fuerzas militares peruanas en 1992 mientras estaban en la prisión Castro Castro, como víctimas del conflicto armado del Perú. Pese a ser ampliamente considerados como perpetradores de atrocidades, sus nombres fueron añadidos al *Ojo que llora* por orden de la Corte. Este colapso de las categorías de "víctima" y "victimario" alteraba abruptamente la fijeza de esas categorías como una oposición binaria en el imaginario público. Esto dio lugar a un intenso debate público. En el incidente más dramático, los simpatizantes del régimen de Fujimori vandalizaron el monumento destrozando piedras y pintarrajeando el obelisco central.

De esta forma, *Ojo que llora* revela un acertijo para las reparaciones simbólicas: cómo afrontar el asunto de la memorialización estética en situaciones en las que no hay una clara distinción entre "víctima" y "victimario". Por lo general, las reparaciones simbólicas y los derechos humanos están marcados por una separación moral entre las dos categorías. Y los grupos activistas, desde las Madres de la Plaza de Mayo hasta

FIGURA 7



El Ojo que Llora, Lika Mutal, Lima, Perú. Fotografía cortesía de The Advocacy Project.

los muchos grupos aquí en Chile, han reconocido la necesidad de una sólida categoría de "víctima" en sus luchas para conseguir una tracción social y política hacia la justicia.

Pero las cortes de derechos humanos enfrentan situaciones como los conflictos en Perú y Colombia, que confunden divisiones tan claras, donde el mismo individuo o entidad social puede ser ambos, víctima *y* victimario. Lo que estos ataques revelaron fue la transformación de una categoría unificada e idealizada de víctima en una que era considerada como históricamente diversa. Como Katherine Hite señala: "Hasta el fallo de la Corte, el término de víctima en relación con el *Ojo que llora* transmite una calidad genérica, un remoto, pasivo, despolitizado carácter" (111).

Esa calidad genérica está estéticamente encarnada en la forma abstracta del monumento. *Ojo que llora* rechaza la imagen mimética estándar de la muerte: al desvanecer cualquier figuración manifiesta, devuelve el proceso de promulgación corpórea al espectador, haciendo al público parte de la misma escultura, provocando en los visitantes un compromiso performativo. Su abstracción tiene en cuenta múltiples formas de interactividad: la gente se mueve dentro del laberinto, busca nombres, está atraída hacia abajo, hacia las piedras colocadas al nivel del suelo.

Sin embargo, el fallo de la Corte desencadenó un repentino reconocimiento de las víctimas como actores diversos con intrincados roles en el conflicto: Sendero, fuerzas del Estado, simpatizantes, circunstantes, soldados reclutados, jóvenes indígenas de tan solo 9 o 10 años de edad que se unieron o fueron reclutados a la fuerza por Sendero (Hite 113). Las víctimas también incluyeron esos asesinados en ejecuciones extrajudiciales mientras estaban bajo arresto, esos a quienes formalmente se les imputó el cargo de terrorismo. Este reconocimiento cargó la abstracción genérica del *Ojo que llora* con una serie de problemas que no estaban previstos. ¿Qué hacemos, por ejemplo, cuando restaurar la dignidad y conservar la memoria suponen enfrentar un conjunto de víctimas contra otro, como ocurre en el *Ojo que llora*? O más polémico: ¿qué hacemos cuando la justicia transicional exige la reintegración de los victimarios dentro de la sociedad civil, cuando las víctimas son confrontadas diariamente con sus perpetradores? Esta es la situación que Colombia está encarando en este momento.

Se ha argumentado que, pragmáticamente, deberíamos aspirar menos a un consenso y más a una "muy discutida coexistencia", en la cual los conflictos sean expresados por medio del discurso político más que por la violencia directa (Payne 3). Esto concuerda con lo señalado por James Young, acerca de que la memorialización debería estar centrada no en el consenso sobre el pasado, sino en las luchas continuas por la memoria:

> El compromiso más certero con la memoria yace en su perpetua irresolución. De hecho, el mejor memorial a las víctimas puede no ser ningún único monumento, sino simplemente el debate nunca-a-ser-resuelto acerca de qué tipo de memoria conservar, cómo hacerlo, en nombre de quién, y hacia qué fin. En vez de figuras fijas para la memoria, el debate en sí, perpetuamente irresuelto en medio de las siempre cambiantes condiciones, podría ser conservado (Young 270).

Quiero terminar con algunos pensamientos acerca de lo que estos procesos de memorialización pueden enseñarnos. Por una parte, la buena voluntad de la Corte Interamericana y la Ley de Víctimas en Colombia para movilizar el arte en casos de reparación es un gran paso hacia adelante. El Tribunal Europeo de Derechos Humanos, por ejemplo, no tiene la categoría de reparaciones simbólicas. Sin embargo, las cortes se encuentran muy rezagadas del arte contemporáneo en la comprensión de la capacidad de la estética para abordar asuntos difíciles. Debemos preguntarnos cómo los monumentos podrían no solo representar, sino, de hecho, encarnar el proceso de construcción de cohesión social y de democracia en su misma producción y forma estética. Cómo los monumentos pueden generar no solo objetos o representaciones, sino nuevas prácticas sociales capaces de generar nuevos modelos del arte de gobernar, de la responsabilidad cívica, de la justicia y la ciudadanía.

Referencias

Adorno, Theodor. *Prisms*. Trad. Samuel y Shierry Weber (London: Spearman, 1967), 34.

---. "Lecture Fifteen, 'Metaphysics and Materialism' (20 July 1965)," en *Can One Live after Auschwitz? A Philosophical Reader,* coord. Rolf Tiedemann (Stanford University Press, 2003), 442.

---. "Lecture Seventeen, 'Dying Today' (27 July 1965)," *Can One Live after Auschwitz? A Philosophical Reader,* coord. Rolf Tiedemann (Stanford University Press, 2003), 453.

---. Coord. Rolf Tiedemann. *Can One Live After Auschwitz?* p. XII. Sobre la fuente de la frase, ver: Klaus Hofmann, "Poetry After Auschwitz – Adorno's Dictum," *German Life and Letters* 58:2 (abril 2005): 182.

---. *Negative Dialectics*, trad. E. B. Ashton (London: Routledge and Kegan Paul, 1973), 365.

Arendt, Hannah. *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958), 199.

Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), 19, 28, 29.

Butler. "Bodies in Alliance and the Politics of the Street", en *Sensible Politics. The Visual Culture of Nongovernmental Activism*, coord. MegMcLagan y Yates McKee (New York: Zone Books, 2012), 117.

Brett, Sebastian, Bickford, Louis, Sevcenko, Liz y Rios, Marcela. *Memorialization and Democracy: State Policy and Civic Action* (New York: International Center for Transitional Justice, 2007), 2.

Calhoun, Craig. "Civil Society and the Public Sphere," *Public Culture* 5 (1993): 280.

Creisher, Alice y Siekmann, Andreas. "Steps for Fleeing from Work to Action. Can artistic work be a militant research? A field report on the project 'ExArgentina.'" http://eipcp.net/transversal/0406/crs/en (accedido 25 de septiembre 2016).

Escobar Jaramillo, Santiago. Entrevista con Michael R. Orwicz (julio 2015).

García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* (Buenos Aires: Katz Editores, 2010).

Greeley, Robin Adèle. "'The Space of Appearance': Performativity and Aesthetics in the Politicization of Mexico's Public Sphere", en Sophie Halart and Mara Polgovsky, coord., *Sabotage Art: Politics and Iconoclasm in Contemporary Latin America,* (London: I.B. Taurus, 2016), 188-233.

Hite, Katherine. "'The Eye that Cries': The Politics of Representing Victims in Contemporary Peru", *A Contra corriente,* 5:1 (otoño 2007): 113.

Hofmann, Klaus. "Poetry After Auschwitz – Adorno's Dictum," *German Life and Letters* 58:2 (abril 2005): 183.

Holert, Tom. "Burden of Proof," *Artforum* 51:7 (marzo 2013): 250-259, 298.

Kaiser, David A. "Introduction," *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

Leiton, Verónica. Entrevista con la autora, 2015.

Leyva Villareal, Lila. "Víctimas en San Juan Nepomuceno son reparadas," *El Universal* (Colombia, 29 octubre 2013). http://www.eluniversal.com.co/regional/bolivar/victimas-en-san-juan-nepomuceno-son-reparadas-140031 (accedido 2 octubre 2016).

Medina, Cuauhtémoc. "A Ghost Wanders About Mexico: Tlatelolco 1968-2008," conferencia inédita, Harvard University, 2009.

Moraña, Mabel. "El *ojo que llora*: biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy", *LatinoAmérica* 54 (México: enero 2012): 187-88.

Olmos, José Gil. "La guerra negra", *Proceso* (21 septiembre 2016) http://www.proceso.com.mx/455716/la-guerra-negra. (accedido 25 septiembre 2016).

Payne, Leigh. *Unsettling Accounts: Neither Truth Nor Reconciliation in Confessions of State Violence* (Durham: Duke University Press, 2008), 3.

Salazar Gutiérrez, Salvador y Rivero Peña, Héctor. "Ciudad dramatizada: la erosión de la memoria y el dominio de la eventualidad en el escenario de Ciudad Juárez, México", *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, 20:59 (enero-abril 2014): 91.

Stern, Steve. "The Artist's Truth, in *Art From a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in post Shining Path Peru.* Ed. Cynthia Milton (Durham: Duke University Press, 2014), 255; 258.

Symbolic Reparations Research Project, "Lineamientos para el uso del arte en las reparaciones simbólicas" (febrero 2017). http://symbolicreparations.org/projects-publications-/588/

Vázquez Mantecón, Álvaro, ed. *Memorial del 68* (Ciudad de México: UNAM/Turner, 2007).

Young, James E. "The Counter-Monument: Memory against Itself", *Critical Inquiry* 18:2 (invierno, 1992).

---. "The German Counter-Monument", *Critical Inquiry* (Winter 1992): 272.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003).

Antimonumentos y el arte de "desolvidar" en el nuevo arte de la memoria de Brasil

Márcio Seligmann-Silva

En la era de los archivos

A lo largo del siglo XX la humanidad fue sometida a una especie de desdoblamiento paroxístico del iluminismo (*Aufklärung*) y de su terrible dialéctica: en vez del prometido triunfo de una vida civilizada, racional y libre de las trabas de la incivilización, el proceso civilizatorio se mostró violento, genocida, amigo de la guerra y de la destrucción. Nunca un número tan grande de seres humanos fue ejecutado en guerras o por medios tan terribles y viles como los campos de concentración y de exterminio, como ocurrió en el siglo XX. La razón occidental, ese constructo que llevaba en sí un archivo que constantemente era rediseñado y cuyos orígenes también fueron proyectados desde el renacimiento, en la Grecia antigua, fue derretida bajo el calor de esas catástrofes. El estremecimiento en el archivo central del iluminismo llevó a una diseminación de los saberes. Se trata del conocido "fin de las grandes narrativas", no solo en el sentido benjaminiano de la muerte del narrador, sino también de la muerte de los grandes discursos que buscaban dar sentido (un sentido nomológico) a la humanidad y a su historia y devenir. En lugar de la fe ciega en la razón y en su capacidad de revelar la verdad, a lo largo de la modernidad surge, cada vez más, otro modo de pensar y de actuar que desconfía de los archivos.

Ese contramovimiento no es nada más que aquello que convencionalmente denominamos como romanticismo; o sea, que este ya estaba siendo gestado desde el inicio del siglo XIX, como respuesta a los archivos y excesos de la razón iluminista (colonialista, explotadora de la mano de obra esclava u operaria, homofóbica, feminicida y con sed de sangre). En el interior del romanticismo, los artistas se sublevaron contra la acción de

la norma y su tendencia a reducirlo todo a los archivos del poder. Ellos se tornan cada vez más anarchivadores, anarquistas del archivo. Así, por ejemplo, Goya, con *Los desastres de la guerra* (1810-1815), hace una inscripción a contrapelo de lo que fue la guerra de Independencia española, revelando su cruda violencia. Baudelaire y otros escritores van a pensar la nueva subjetividad moderna, las pasiones, la sexualidad, las nuevas experiencias táctiles y los miedos de ese nuevo ser citadino que surge entonces, marcado por la necesidad de venderse al mercado para sobrevivir.

Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo xx desarchivaron toda la historia del arte y procuraron abrir el archivo de las artes a nuevas formas de percepción y configuración. Poco a poco, también fueron abriendo el archivo occidental a un diálogo (a veces neocolonialista, pero no siempre) con otras tradiciones de África y del oriente. Se hacen nuevos trazados, se borran fronteras (y otras son establecidas). El estremecimiento de la Segunda Guerra Mundial pulveriza las propias vanguardias. Microarchivos y microarchivonomías van a ser ensayadas. En 1953 se hizo un descubrimiento que coronó un siglo de darwinismo, en el cual los científicos no lograban aclarar el misterio de la hereditariedad de las informaciones genéticas. La estructura del ADN fue descrita y la descripción de esas piezas primarias, componentes iniciales de la escritura del ser y de su historia, también sirvió para generalizar la conciencia de que la vida, como la cultura, es la historia de archivos, de sus reescrituras y de sus metamorfosis.

Arte contra el archivo

A partir de ese momento, las artes van a adoptar cada vez más la figura del archivo para sí. Sin embargo, siguiendo la tendencia romántica de anarchivamiento antes mencionada, los artistas van a desordenar los archivos, van a poner en cuestión las fronteras, van a intentar desestabilizar poderes, revelar secretos y revertir dicotomías para explotarlas. La consigna es anarchivar para *recoleccionar* las ruinas de los archivos y reconstruirlas de forma crítica. El artista se asume como demiurgo, pero no más como participante sumiso, como querían los fascismos y totalitarismos del siglo xx, que intentaron someter las artes a proyectos megalomaníacos de archivamiento de la sociedad y de sus individuos. Esos movimientos fallaron justamente porque cerraban los archivos y la

archivonomía de modo dictatorial. Ellos culminaron en archivos muertos, literalmente, como en Auschwitz, en el Gulag, en Camboya bajo el Jemer Rojo, etcétera.

El artista quiere destruir esos archivos que funcionan como máquinas identitarias de destrucción (pues eliminan los que son diferentes del "tipo"). De ahí que, en Brasil, por ejemplo, hayamos reconocido en la obra de Bispo do Rosário una potente representante del arte contemporáneo. Bispo disloca los archivos. Como alguien que proviene de una triple exclusión: negro, pobre y "loco" (además de ser del "tercer mundo"), él representa de modo radical la figura del artista como anarchivador y puede ser entendido en la tradición de aquel trapero, descrito por Baudelaire. La descripción que él hizo del trapero debe ser puesta al lado de la figura urbana moderna del trabajo del propio poeta y del artista.

> Aquí tenemos un hombre —él tiene que recoger en la capital la basura del día que pasó. Todo lo que la gran ciudad botó afuera, todo lo que ella perdió, todo lo que despreció, todo lo que destruyó, es reunido y registrado por él. El Cafarnaúm de la escoria, compila los anales del libertinaje; separa las cosas, hace una selección inteligente, procede como un avaro con su tesoro y se detiene en los escombros que, entre los maxilares de la diosa industria, van a adoptar la forma de objetos útiles o agradables[1] (Benjamin, *Obras escolhidas* 78).

El propio Benjamin, que cita esas palabras de Baudelaire, no fue simplemente un teórico de la colección y del coleccionismo (recordemos su conocido ensayo sobre Eduard Fuchs, uno de los mayores coleccionadores de ilustraciones eróticas y de caricaturas de la modernidad), sino que él mismo coleccionó libros infantiles y de "enfermos mentales", así como juguetes, como leemos en sus diarios de Moscú. Su texto de 1931 *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln* (*Desempacando mi biblioteca.*

1 Con relación a las semejanzas de este procedimiento del recolector como trabajo del propio Benjamin, *cf.* este fragmento de su libro sobre los pasajes de París: "Método de este trabajo: Montaje literario. Yo no tengo nada para decir. Apenas para mostrar. Yo no voy a robar nada de valioso o apropiarme de fórmulas espirituales. Pero sí de los trapos, la basura: a ellos no los quiero inventariar, sino, antes, hacerles justicia del único modo posible: utilizándolos" (Benjamin, *Das Passagen-Werk* 574). En el libro de Benjamin sobre el drama barroco alemán, los conceptos de alegoría y de melancolía son articulados al deseo barroco de almacenamiento de las cosas y ruinas del mundo (*cf.* Seligmann-Silva, "Walter Benjamin" 123-140). Con relación a la dialéctica entre el alegórico y el coleccionador, *cf.* también Benjamin (*Das Passagen-Werk* 279).

Un discurso sobre el coleccionar) reúne muchas de sus reflexiones sobre esta práctica (*Rua de mão única*, 227-235). Él ve en el acto de coleccionar libros antiguos —marcado por la pulsión "infantil" del coleccionar que renueva el mundo mediante una pequeña intervención en los objetos— una especie de renacimiento de las obras.[2] Estas ideas pueden ayudarnos a pensar el universo de Bispo como autor de una colección donde el mundo se renueva, renace, bajo la batuta del coleccionismo. Una de las ideas seminales de Benjamin sobre la colección puede ser leída en su texto *Lob der Puppe* (*Kritiken und Rezensionen*, 216) ("Elogio de la muñeca"), que trata justamente de un punto vital del gesto del coleccionador: la relación entre el individuo (que selecciona, arranca del contexto y colecciona) y el mundo objetivo de las "cosas": "El verdadero hecho, normalmente despreciado, del coleccionador es siempre *anarquista, destructivo*. Pues esta es su dialéctica: él *conecta la fidelidad hacia las cosas, con lo único, por él asegurado,* la protesta obstinada y subversiva contra lo típico y clasificable" (Benjamin, *Kritiken und Rezensionen* 216) [yo resalto]. Bispo, el "loco", clasificado con una serie de etiquetas psiquiátricas que lo descalificaron de la vida extra-muros, reconstruye el mundo con su coleccionismo, organiza su universo bajo el signo de una topología que extraña el mundo que lo extraña. Él guarda el momento individual de cada cosa, rompiendo con los falsos contextos y subsunciones a los conceptos abstractos. Su atracción por el universo de los concursos de belleza (que la clasifican según potentes *tipos*, normalmente opuestos a su biotipo y al de sus compañeros de internado), puede ser leída como un deseo de confrontarse con la terrible ontotipología que lo excluía del *glamour* de una sociedad "limpia" de negros y de "locos". Su deseo de anarchivar y recoleccionar objetos puede ser interpretada como un fruto de su fidelidad visceral a los restos del mundo que se le presentaban como única realidad, única posibilidad de construcción de una "casa" donde vivir. Su arqueología es resultado de su anarchivación del mundo. Él *disloca* los archivos y los recrea en su arte.

2 *Cf.* también un aforismo de su *Einbahnstrasse* (*Calle de sentido único*): "NIÑO DESORDENADO. Cada piedra que encuentra, cada flor recogida y cada mariposa capturada ya es para él principio de una colección única. En él esta pasión muestra su verdadera cara, la severa expresión india, que, en los anticuarios, investigadores, bibliómanos, solo continúa ardiendo con un resplandor tenue y maníaco. Apenas entra en la vida, él es cazador. Caza los espíritus cuyo rastro olfatea en las cosas; entre espíritus y cosas gasta años, en los cuales su campo de visión permanece libre de seres humanos" (Benjamin, *Rua de mão única* 39). Recordemos a Bispo, que cada vez más se aisló entre los objetos de su colección del mundo.

Anarchivando la historia de Brasil

En los dos primeros meses de 2016, dos exposiciones llamaron la atención del público frecuentador del ciclo de las artes en São Paulo. Por un lado, teníamos la exposición *Empresa Colonial*, con curaduría de Tomás Toledo, que ocupó el espacio principal de la Caixa Cultural (de 12/12/2015 a 28/02/2016). Del otro, en el barrio paulista Butantã, pudimos ver en la galería Leme la exposición *Totemonumento,* con curaduría de Isabela Rjeille (de 19/01/2016 a 05/03/2016). En común, en las dos curadurías, la búsqueda de artistas, la mayoría jóvenes, dirigidos a pensar críticamente nuestra historia y nuestro presente. Ellos son parte de nuestra nueva generación de artistas anarchivadores. No por casualidad, entre los seis artistas representados en la *Empresa Colonial* y los ocho artistas en la *Totemonumento,* dos estaban presentes en ambas curadurías: Clara Ianni y Jaime Lauriano.

En cada nueva exposición, las curadurías trazan nuevos mapas y perfiles del "estado del arte". Esos diseños son movedizos y se transforman todo el tiempo. Pero no como nubes en un cielo azul. Con más recorrido, ellos van construyendo y revelando nuestro hábitat artístico. Van abriendo caminos sobre un piso no siempre tan estable. Para iniciar esta reflexión sobre esas dos curadurías, hago referencia a una obra presentada en una exposición reciente. Recuerdo aquí la impresionante obra de Lucas Simões, *Recalque diferencial* (2015), presentada en la exposición *Jogo de Forças*, con curaduría de Philipe Augusto, muestra que también sirvió para cerrar las actividades del Paço das Artes en el edificio de la Universidad de São Paulo (USP). En esa obra de Lucas, pisamos sobre un suelo que revienta bajo nuestro peso y al mismo tiempo nos amortigua. La propuesta de Philipe (en una curaduría que, sin sorpresas ahora, también tenía obras de Clara Ianni y de Jaime Lauriano) era la de juntar obras que sirviesen como dispositivos para reflexionar sobre nuestro mundo y su red de poderes. Pues bien, esa obra de Lucas nos hace pensar en el suelo que pisamos. Nuestro andar se torna errante, pues el pisar —del cual rara vez nos ocupamos, así como no pensamos en nuestra respiración— toma toda nuestra atención cuando caminamos tanteando la obra con los pies. Andamos como errantes. Y es tal vez esa imagen del "errar reflexionado" que nos puede servir para pensar acerca del *acierto* de los curadores Tomás Toledo e Isabela Rjeille.

Acierto del reloj de las artes, acompasado con algunos curadores como el propio Philipe Augusto, Priscila Arantes,[3] Giselle Beiguelman (con su exposición *Memória da Amnésia*, de 2015) o Moacir dos Anjos, que con su exposición *Cães sem Plumas*, en la galería Nara Roesler en 2013, ya diera también poderosas indicaciones en cuanto a esa necesaria errancia de las obras y curadurías por el campo de lo "político". Tampoco nos sorprende ver en aquella curaduría de Moacir la presencia de Regina Parra y de Cildo Meireles (también representados en *Totemonumento*). Cuando se trata de pensar el arte *de inscribir el olvido y la violencia,* Moacir pone lado a lado diferentes generaciones de artistas de peso, además de los ya mencionados, como Antonio Dias, Claudia Andujar, Rosângela Rennó, Paulo Bruscky, José Rufino, Armando Queiroz, Paulo Nazareth, João Castilho, Marcos Chaves, Thiago Martins de Melo, Paula Trope y Virginia de Medeiros.[4]

¿Qué acontece en las exposiciones *Totemonumento* y *Empresa Colonial*? Apoyándome aún en la mencionada obra de Lucas Simões, me pregunto cómo el cuidadoso y reflexionado "pisar" de los dos curadores los llevó a un recorrido original e incluso a un encuentro involuntario, como si una exposición continuase en la otra. Imposible pensar en ellas sin reflexionar sobre el momento político por el cual pasan Brasil y el mundo. Me refiero a la llamada gran política y su "repetida" crisis de la representación, tan comentada, sobre todo en Brasil, desde junio de 2013. Esa crisis ganó nuevos contornos con el avance de las investigaciones de la policía federal y de los jueces de la operación Lava Jato. Al mismo tiempo, vivimos desde 2015 una crisis mundial migratoria sin precedentes, con millones de personas expulsadas de sus casas y países, creando una población de millones de desplazados errantes, siendo algunos impedidos, rechazados y lanzados al mar. A comienzos de 2016 iniciaron las operaciones de la megahidroeléctrica Belo Monte que, con la violencia que ejerció y ejerce sobre la población local, provocó millares de expulsiones y, nuevamente, de errancias involuntarias, sin

3 Me remito aquí a las curadurías realizadas por Arantes frente al Paço das Artes, que pueden ser vistas también en el bello libro de Priscila Arantes *Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. Recuerdo específicamente la exposición *Crossing [Travessias]* (2010), que también contaba con la impactante obra de Alice Miceli, el video *88 de 14.000* (2004), sobre la masacre promovida por el Jemer Rojo en la prisión S-21 de Camboya en los años setenta.

4 Con relación a esa exposición me refiero al ensayo de Moacir dos Anjos, "Cães sem plumas: os despossuídos na arte contemporânea brasileira" (ver Referencias).

contar uno de los mayores ataques sufridos por la selva amazónica y sus poblaciones indígenas. No hay que olvidar tampoco los atentados terroristas en Francia (2015) y la respuesta nacionalista y xenofóbica europea… Nuevos muros son erigidos cada día, creando megaarchivos biopolíticos y "descartando" los que ahí son considerados "resto". Lo político parece reducido a ese arte de engañar y separar de modo violento. En fin, la gran política estaba en verdadero colapso cuando esas exposiciones acontecieron.

Curiosamente, desde sus títulos, ambas exposiciones indican de modo elocuente los parámetros curatoriales y se dirigen a un pensamiento histórico. Ellas colocan el tiempo y la historia en el centro de sus atenciones, buscando reformar los archivos de la autoimagen de los brasileños. Toledo buscó apuntar hacia las continuidades entre el pasado colonial brasileño y sus violencias actuales (incluyendo las de la última dictadura cívico-militar). Rjeille retomó la fuerte imagen de los monumentos (que ella, inspirada en Cildo Meireles, asocia a la de tótem) para pensar las transformaciones de nuestros parámetros acerca de "lo que" debemos recordar y cómo hacerlo. Desde la Antigüedad, las artes siempre fueron tomadas como dispositivos mnemónicos. Un tótem —recordemos con Freud, en "Tótem y tabú" ("Totem und Tabu" 1974)— es una figura sustituta de una imagen paterna (reprimida, porque fue originariamente vencida, asesinada y devorada). El tótem es la memoria del olvido, pero que guía, como en el caso de lo reprimido, nuestras acciones presentes. Ya el monumento —cuya raíz proviene del latín *monere*, que significa advertir, exhortar, recordar— sirvió desde hace mucho a aquella modalidad artística equivalente al discurso panegírico: a la eternización de los "grandes héroes" y de sus "grandes hechos". Todo es grandioso, épico, en la escena del monumento. Y fue esa estética del monumento (hermana de la política del archivamiento burocrático-nacional) que se impuso también en la modernidad industrial, cuando en el siglo XIX Europa quedó bañada en sangre por las batallas de unificación nacionalistas. Y monumentos (y archivos) continúan siendo elevados en nuestra era de catástrofes.

¿Cómo artistas y curadores intervienen en un panorama como ese, marcado por la radicalización, por el sectarismo, el fundamentalismo, en una palabra, por la violencia? Ellos van a activar en las artes su momento de inscripción crítica de lo real. El arte dispone tanto de su capacidad de "duplicar" lo real, para apropiarse de él, como también de un momento

lúdico-crítico.[5] Desde su lado de "juego" el arte permite tanto un movimiento de aproximación de lo real como de distanciamiento. Él amplia aquello que Benjamin llamó de *Spielraum*, o sea, campo de "juego", espacio de acción: campo de fuerzas lúdico. Con eso permite también, como Freud ya lo notara al describir el juego del bebé que juega a lanzar su juguete para después tomarlo, un apoderamiento del trauma. Aquel que juega con el dolor, cava el lecho para que escurra. El artista que nos enseña a ver la realidad de otro modo, dislocándola, crea ese espacio de acción. Él nos torna pasibles de lidiar con el dolor y sus causas. En ese sentido, es importante recordar el parentesco entre el juego y una figura del lenguaje, la ironía. Con Thomas Mann, Anatol Rosenfeld afirmó que la "ironía es distancia" y remató: "Distancia es la situación de lo extraño y marginal" (Rosenfeld 17). Ese extraño vive sin casa. Y ya otro inmigrante en Brasil, Vilém Flusser, formuló en un texto a comienzos de 1960, *Für eine Philosophie der Emigration* (*Para una filosofía de la emigración)*: "Cuando el hombre se coloca en la ironía, él puede observar lo que lo determina" (31). Es la rebelión lo que nos lleva a la ironía. El irónico aleja las cosas para poder reaproximarlas e iluminarlas de modo crítico. A partir de su juego, revela otro mundo. El arte es agente revelador (fotográfico) del mundo, que al mostrarlo en desvío de paralaje nos abre a otras posibilidades de construcción de lo real. Sus heterotopías nos liberan de nuestro espacio de sumisión. Así, cuanto mayor sea la crisis y más violencia tengamos, hay mayor necesidad tanto de la ironía (juego), como del arte, de esa inmersión en lo virtual-real que las artes consiguen crear. Observemos, entonces, más de cerca las obras de esas dos exposiciones.

Empresa Colonial: el presente del pasado

Al entrar en la exposición en la Caixa Cultural de São Paulo, el visitante pronto se paraba a su izquierda, con la obra de Jaime Lauriano: *Quem*

5 *Cf.* Walter Benjamin: "Apariencia y juego forman una polaridad estética. Es sabido que Schiller dio un lugar privilegiado al juego en su estética, en cuanto la estética de Goethe es determinada por un interés pasional por la apariencia. Esa polaridad debe encontrar lugar en la definición del arte. El arte, podría formularse, es una sugerencia de perfeccionamiento de la naturaleza: una imitación cuyo interior oculto es una demostración. El arte es, en otras palabras, mimesis perfeccionadora. En la mimesis dormitan, plegadas estrechamente una sobre la otra, como los cotiledones de un retoño, los dos lados del arte: apariencia y juego" (*A obra de arte* 141). Ese texto hace parte de un fragmento del espolio de Benjamin.

não reagiu está vivo (2015). Se trata de una serie de 10 planchas con hojas encuadradas bajo material transparente, cada cual con una imagen en la parte superior, un título en el medio y un texto en portugués e inglés en la mitad inferior. Esa forma recuerda, no por casualidad, la forma barroca del emblema, que era caracterizada por el juego entre un título, un texto en forma de poema o de prosa y una imagen. El título portaba la "moral" del emblema. Aquí, en esa obra de Lauriano, los títulos asumen mensajes que tratan de rever la historia de Brasil, orientándola ahora desde el punto de vista de los vencidos y pisoteados. Él concretiza la necesidad de "cepillar la historia a contrapelo" (Benjamin, *Sobre o conceito* 245), en la expresión de Walter Benjamin, contraarchivando la historia. Como Benjamin nota en la misma tesis "Sobre el concepto de historia", el historiador crítico, el materialista histórico, debe retroceder (distanciarse) críticamente de la noción de historia tradicional, podríamos decir con Nietzsche, monumentalista, que ve en la historia un cortejo de vencedores y se identifica con él. Benjamin escribe:

> […] los que en un momento dado dominan son los herederos de todos los que vencieron antes. La empatía con el vencedor beneficia siempre, por lo tanto, a esos dominadores. Eso lo dice todo para el materialista histórico. Todos los que hasta hoy vencieron participan del cortejo triunfal, en que los dominadores de hoy pisotean los cuerpos de los que están postrados en el suelo. Los despojos, son cargados en el cortejo como de costumbre. Esos despojos, son lo que llamamos bienes culturales. El materialista histórico los contempla con distanciamiento. Pues todos los bienes culturales que él ve tienen un origen sobre el cual él no puede reflexionar sin horror. Deben su existencia, no solamente al esfuerzo de los grandes genios que los crearon, sino también al trabajo duro, anónimo de sus contemporáneos. Nunca hubo un monumento de cultura que no fuese también un monumento de barbarie (Benjamin, *Sobre o conceito* 244-245).

Así, en las planchas de Lauriano encontramos una reescritura de una historia que parecía familiar y conocida, pero que es transformada y revelada en su fondo de violencia reprimida. La primera plancha recuerda la resistencia de la población africana esclavizada en Brasil que construyó el Quilombo de los Palmares. La ilustración, imagen muy reproducida de Manuel Vítor de 1955, *Guerra de los Palmares*, retrata la represión al quilombo y el texto enfatiza que esa masacre significó

FIGURA 1



Quem não reagiu está vivo [Those who didn't React are Alive] (2015), Jaime Laurian. Impresión de inyección de tinta sobre papel de alta valla, 48 × 35 cm. Cortesía de Jaime Lauriano y Galería Leme. Fotografía: Juliana Brito y Juliana Farinha.

la perpetuación "del derecho del hombre sobre el hombre". La segunda plancha reproduce el conocido mapa *Terra Brasilis* (1519) cuyas imágenes conmemoran la conquista lusitana, en el estilo de la empatía con los vencedores que leemos críticamente con Benjamin. En este caso, el título de la plancha ("explotación esclava de la mano de obra de los pueblos nativos") y el texto deconstruyen la imagen del mapa (y una determinada imagen triunfalista de la historia). Si la primera plancha lleva a una empatía con las poblaciones africanas esclavizadas y masacradas, en esta plancha la mirada se orienta al sufrimiento de las poblaciones autóctonas:

> El famoso mapa *Terra Brasilis* —encomendado por Don Manuel I, y realizado por los cartógrafos Lopo Homem, Pedro Reinel y Jorge Reinel e ilustrado por Antonio de Holanda— glorifica la invasión portuguesa al "nuevo mundo". En este ejemplar podemos notar como los autores

> describen, e ilustran, el nuevo continente exaltando la explotación del suelo "brasileño", a partir de la colonización y esclavización de los cuerpos de decenas de pueblos indígenas.

La tercera plancha enfoca el "exterminio y disolución de comunidades auto organizadas". En este caso, la foto es de los seguidores de Antônio Conselheiro en Belo Monte (Canudos). El texto enfatiza que esa población que resistía a la "lógica latifundista que estructuraba el suelo y la sociedad brasileña" fue masacrada, con un saldo de más de veinticinco mil muertos. La cuarta plancha también se dirige hacia el conflicto en el campo, pero enfatiza en la "concesión de la explotación territorial para empresas extranjeras". Es como si el siglo xx diese continuidad al tipo de explotación ya presentada en el mapa *Terra Brasilis*. La quinta plancha estampa el retrato de una placa erigida el 9 de octubre de 1970, en Altamira, o sea, en plena Amazonía y en la dictadura cívico-militar, que sirvió de marco para el inicio de la construcción de la vía Transamazónica. El lema enfatiza en la "devastación de florestas y exterminio de pueblos indígenas" y la explicación conecta las "obras faraónicas" de la época de la dictadura al deseo de eternización de los presidentes militares, que acarreó la muerte de "millares de pueblos indígenas"[6]. La sexta plancha retoma el tema actual de la "represión policial como táctica de genocidio" que en la explicación es ejemplificada por la matanza de la Candelária, de 1933, en Río de Janeiro: "el episodio reveló la política, genocida, de limpieza social". La siguiente plancha, desdoblando también ideas de la tercera y sexta plancha, enfoca la "masacre como táctica de dispersión de manifestaciones sociales". El texto recuerda otra masacre de resistentes, en este caso, los campesinos de Eldorado dos Carajás, asesinados bárbaramente por la policía militar del estado de Pará en 1996. La octava plancha es dedicada al lema "devastación de comunidades para asegurar el progreso de la nación". Esta se refiere a la construcción de una de las megahidroeléctricas del norte del país, que genera destrucción socioambiental y destruye comunidades locales, todo eso bajo la batuta de un conglomerado violento compuesto por

6 Sería interesante comparar esa lectura de Lauriano de las grandes obras con las acciones eternizadoras de los faraones y sus pirámides. Pero precisaríamos de más tiempo y espacio para tanto. Queda la sugerencia. Para esa investigación los trabajos del egiptólogo Jan Assmann serían indispensables. *Cf.*, por ejemplo, su libro *Religión y memoria cultural: diez estudios*.

FIGURA 2



Quem não reagiu está vivo [Those who didn't React are Alive] (2015), Jaime Lauriano. Impresión de inyección de tinta sobre papel de alta valla, 48 × 35 cm. Cortesía de Jaime Lauriano y Galería Leme. Fotografía: Juliana Brito y Juliana Farinha.

el Estado brasileño y sus aliados empresariales nacionales e internacionales. La novena plancha nuevamente destaca la resistencia contra la alianza del capital con el Estado. El lema es una cita de las palabras del gobernador del estado de São Paulo en la época de la masacre de la comunidad de Pinheirinho, en São Paulo, durante un acto bárbaro más de retomada de posesión: "quien no reaccionó está vivo". Lema cínico de un gobierno que de modo abierto asume su política de exterminio de los que se resisten a las imposiciones del Estado-capital. La política de vivienda se revela aquí también como limpieza social. La última plancha destaca: "segregación y racismo institucional transfigurados en medidas de seguridad social", o sea, ella quiere desvelar la política hipócrita racista de la policía, en este caso de Río de Janeiro. Las fotos de los emblemas empleadas por Lauriano destacan las imágenes de los resistentes: la población de Canudos, el entierro después de la matanza de la Candelária, los miembros del Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST) de Eldorado dos Carajás, la comunidad indígena víctima de las represas de las hidroeléctricas, la población armada de Pinheirinho lista para enfrentar el batallón de la policía militar (PM) paulista. Con ese enfoque en las luchas de resistencia y en la violencia de

la represión, él trabaja en el sentido de construir una nueva imagen para la historia de un país que aún acostumbra rendir culto a sus "héroes" venidos de sus élites.[7]

Lais Myrrha estaba representada en *Empresa Colonial* con una obra intrigante llamada *O tempo corre para o norte* (de la serie *Insólitos-estables*). Se trata de un reloj de arena en el cual, de modo desconcertante y antinatural, el lado lleno está en la parte de arriba y no escurre para la mitad de abajo, a pesar de que el canal entre las dos mitades del reloj de arena está desobstruido. Leyendo la descripción de la obra, entendemos su física: está hecho con polvo de hierro e imanes. Pero la imagen desconcertante desafía nuestra mirada. Se trata de un "insólito estable", tal como es la continuidad de la violencia en este sur vaciado de tiempo… ¿Por qué el tiempo corre para el norte? Podríamos responder, porque la plusvalía (el tiempo-trabajo) también corre para el "norte", para los detentores del capital… O incluso la temporalidad del ocio, el tener tiempo para no tener falta de tiempo es cada vez más una cualidad del "norte", para la cual la mayor parte de las poblaciones del "sur" no puede darse el lujo. También, como vimos, el tiempo histórico es robado, apropiado e inscrito por el "norte", quedándole al sur la lucha por la contrainscripción de su "tiempo perdido". La propia ley de la gravedad es puesta en suspenso por esta obra, o sea: en el "sur" los derechos más básicos son negados y suspendidos para la mayor parte de sus poblaciones. De modo sutil, Lais muestra una sobreposición entre violencia y modernidad en sus obras. Su reciente exposición individual en la galería

7 Esa obra de Lauriano podría ser puesta al lado del trabajo del artista chileno Alfredo Jaar, *Untitled (Newsweek)*, de 1994, año del genocidio de la población tutsi en Ruanda. También esa obra de Jaar es un trabajo casi psicoanalítico de inscripción de una memoria reprimida. Jaar monta en esa obra 17 planchas compuestas por las 17 portadas de la revista *Newsweek* publicadas durante el periodo en el cual se daba la masacre en África. La obra destacaba, como en la segunda plancha de Lauriano, el contraste entre la realidad y su representación "oficial". La supuesta revista de noticias e información pasó 100 días sin noticiar lo que sucedía en aquel momento, uno de los genocidios más sangrientos del siglo. Sus revistas destacaban las fotos de estrellas del fútbol y de la música, recordaban el día del desembarque aliado en Francia en 1944, tematizaban el mercado de acciones, especulaban sobre la posibilidad de vida en Marte, etcétera. Abajo de cada imagen que reproducía esas 17 portadas, el artista escribió lo que acontecía en Ruanda en cada uno de aquellos momentos. Nuevamente el arte trabaja ahí como escritura a contrapelo, como revelador de imágenes que están siendo todo el tiempo reprimidas, tachadas, o incluso censuradas de ser inscritas. El artista se dirige hacia el sufrimiento que la sociedad rechaza ver —a no ser bajo el signo de la espectacularización o de la manipulación nacionalista—, como en el caso de los atentados terroristas y de su cobertura. Ese tipo de imagen espectacular ciega, en vez de abrir nuestros ojos a lo real. La imagen del artista, por el contrario, puede servir de puente y acceso para el "otro" y para lo real.

FIGURA 3



O tempo corre para o norte (da série Insólitos-estáveis) [The time runs to the north (from the series Odds-stables)] (2008), Lais Myrrha. Inox, vidrio, polvo de hierro, imanes, 32 × 15 × 15 cm. Colección de Rodrigo Mitre. Fotografía: Márcio Seligmann-Silva.

Jacqueline Martins, *O Instante Interminável* (2015), también confirma eso. Ella tenía como centro una obra que consistía en un disco de vinilo en el cual se podía oír tanto el texto "El carácter destructivo" (1931), de Walter Benjamin, como el texto de Lina Bo Bardi "En Europa, la casa del

hombre desplomó" (1947). Ambos textos tratan de la destrucción y de la violencia como marcas de la modernidad. Ese mismo aspecto, de resto, también sustentó su fuerte exposición *Projeto Gameleira 1971* (2014) que ella presentó en la galería Pivô y que reconstituyó el accidente ocurrido durante la construcción de un edificio en Belo Horizonte, firmado por Oscar Niemeyer, uno de los mayores desastres de la construcción civil en Brasil, y cuya narrativa también fue borrada de los anales de nuestra historia.

Empresa Colonial también posee una obra que puede ser aproximada a ese proyecto *Gameleira 1971* de Lais. Se trata de *Brasilia Broadcast* de Beto Shwafaty. Nuevamente, se trata de una estética de ruinas hecha para recordarnos obras faraónicas y de la violencia normalmente reprimida que envuelve sus construcciones. La obra consiste en fragmentos de ladrillos, concreto, piedra, herramientas y un mástil de madera con un megáfono en diagonal, medio de punta-cabeza. Estamos en la escena de una construcción, o más precisamente, de la deconstrucción de esa construcción. Del megáfono salen las palabras del último discurso que Juscelino Kubitscheck hizo como senador, en 1964. Juscelino ya presentía que la dictadura cazaría sus derechos políticos. Es como si la criatura tragase a su creador: la lógica de la gran política que sirve apenas a los propios dueños del poder. El gran símbolo de la modernidad, Brasilia, se revela alegoría de la destrucción.

Recuerdo que la arqueología de la violencia de Brasilia fue hecha de modo primoroso por Rosângela Rennó en su obra *Imemorial* (1994). En esta obra ella reunió 50 fotografías a partir de un enorme archivo abandonado que encontró en el Archivo Público del Distrito Federal referente a la construcción de Brasilia. Se sabe que innumerables trabajadores, los llamados "candangos", murieron de modo trágico durante la obra, que marcó el gobierno del presidente Juscelino Kubitschek: una ciudad construida en menos de cuatro años, con explotación abusiva de los trabajadores (con jornadas de 14 a 18 horas) y represión a bala de sus tentativas de organización y rebelión. Con relación a esa violencia contra las luchas de los candangos es interesante notar la obra de Clara Ianni, *Forma livre* (2013), en la referida exposición en el Paço, *Jogo de Forças* (2016). Ahí retoma las conocidas y tristes entrevistas realizadas con Oscar Niemeyer y Lúcio Costa en 1989 sobre una masacre ocurrida durante la construcción de Brasilia en 1959 —conocida como matanza de la [constructora] Pacheco Fernandes— y que tuvo como saldo más de cien operarios asesinados por la policía después de una huelga. Lúcio

FIGURA 4



Brasília Broadcast (2006-2015), Beto Shwafaty. Mástil de madera, archivo de sonido, altavoz, reproductor de mp3, potencia eléctrica, cable de acero, estructura metálica, ladrillos, piedras y herramientas. Cortesía de Beto Shwafaty y Galería Luisa Strina. Fotografía: Juliana Brito y Juliana Farinha.

Costa dice en la entrevista que ese evento es algo sin importancia, apenas "espuma", que no da la menor importancia al hecho y que este ocurrió debido a un "exceso de libertad". Por su parte, Oscar Niemeyer niega terminantemente que el evento haya ocurrido. Las entrevistas, realizadas por Vladimir Carvalho, son presentadas en *off* mientras vemos imágenes del diseño del plan piloto de Brasilia y fotos de la época de la construcción. Esa relación en red de esas obras y curadurías apunta hacia el giro mnemónico que se da en nuestra escena artística-cultural (y Rennó, sin duda, siempre fue una figura de punta en ese movimiento, a pesar de —o precisamente por— insistir en que es una artista del olvido y no de la memoria).

Beto Shwafaty poseía otra obra expresiva en la Caixa Cultural. Me refiero a su trabajo *Aculturação (não) é integração I* (2015). Esa obra recuerda un tótem (un canal más de comunicación con la exposición de Isabella Rjeille en la galería Leme) compuesto por un "pedestal" (un tubo de concreto de esos que se usan en las canalizaciones) sobre el cual posaba un "florero de cerámica" con la expresión de símbolos en verde y amarillo, estilizados, que remitían al logotipo de la empresa minera Vale do Rio Doce. Esa sobreposición, sumada al nombre de la obra, sugiere nuevamente la borradura de los rastros, la disolución de las diferencias bajo el signo de la monotonía del logotipo, que impone un tipo, "el" tipo, en un país multilingüe y multiétnico. La modernidad gana aires de empresa fáustica-fascista que debe ser enfrentada y deconstruida. Y esa tarea está siendo enfrentada con gran estilo por esos artistas que, sin miedo, podemos llamar neovanguardistas, por su posicionamiento explícito en el campo de batalla sociocultural.

Otra obra de Shwafaty, que quedó al lado de la obra de Lais y en el mismo corredor de *Quem não reagiu está vivo*, parece dar continuidad a ese repaginamiento de la historia, hecho por Lauriano. Shwafaty en *Anhanguera/Bandeirantes*[8] (2015), coloca lado a lado las imágenes de dos

8 Es importante aclarar a los no brasileños el significado de los "bandeirantes" en la historia de Brasil. Me permito citar de Wikipedia: "Bandeirantes se llama a los hombres que a partir del siglo XVI penetraban en los territorios interiores del continente americano, partiendo de *San Pablo de Piratininga* (*São Paulo*). El nombre 'bandeirante' proviene de la palabra portuguesa 'bandeira' (bandera) ya que se agrupaban usando banderas que los distinguían, en sentido figurado luego fueron llamadas 'bandeiras' las bandas armadas y también se llamaron 'bandeiras' las incursiones portuguesas en territorios reclamados por Portugal. La villa de São Paulo era entonces distinta de las demás poblaciones portuguesas en América, porque no se encontraba en el litoral, sino enclavada sobre el altiplano que se alcanzaba tras subir la Sierra del Mar. Así,

FIGURA 5



Aculturação (não) é integração I [Acculturation is (not) Integration I] (2015), Beto Shwafaty. Vaso cerámico, intervenciones gráficas, compensado y concreto. Cortesía de Beto Shwafaty y Galería Luisa Strina. Fotografía: Juliana Brito y Juliana Farinha.

monumentos, el que está en el inicio de la autopista de los Bandeirantes y el monumento a Anhanguera, en frente del parque Trianon, en São Paulo (obra de Luiz Brizzolara, de 1924). En el texto que acompaña las imágenes, él explica la importancia del sistema de las calles Anhanguera/Bandeirantes para la economía del Estado y, en otro texto, desmitifica el culto de esas figuras históricas que dan nombre a las calles. Por lo tanto, Shwafaty también muestra la continuidad entre la violencia colonial y nuestra modernidad capitalista salvaje. Estamos, así, nuevamente, en plena escena, literal, del antimonumento, el contramonumento y de deconstrucción y desacralización de los mitos nacionales: ruptura de los archivos oficiales. Los bandeirantes, además de ser figuras centrales en el mapa de la memoria de São Paulo, al nombrar dos de sus principales calles, de ser homenajeados por ese monumento a Anhanguera y, entre tantos otros, por lo que homenajea el *Borba Gato* (tal vez uno de los más terribles documentos de nuestra producción estética fascista del siglo xx, de Julio Guerra, 1963), de ser figuras centrales conmemoradas en los libros didácticos y en varios sitios de internet, también están homenajeados en el mayor monumento brasileño, el *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret, inaugurado simbólicamente en 1954, en el aniversario del cuarto centenario de la ciudad. Este será abordado más adelante.

Pero dirijámonos ahora hacia otra obra que es el opuesto exacto de ese peso descomunal del monumento a las Bandeiras. Me refiero a las delicadas y sutiles obras de Clara Ianni, *Desenho de clase 4* (2014) y *Desenho de clase 7* (2015). Cada una de esas obras está compuesta por dos cuadros que consisten en una hoja de papel vegetal amoldado. En esas hojas vemos el trazado de líneas tenues. En cada par de planchas una línea en medio de la hoja blanca lleva como "firma" una información sobre la "Renta mensual". Al indagar sobre la obra supimos que ella tiene como

aislados del comercio y sin alternativas económicas, los hombres pasaron a atacar a los indígenas para hacerlos esclavos y venderlos principalmente en regiones productoras de azúcar. Sus actividades secundarias eran la minería y la agricultura que con el tiempo pasaron a dominar el panorama económico. Mientras que en la historia española y la de los países limítrofes con Brasil los bandeirantes son considerados como una especie de piratas de tierra, en Brasil los bandeirantes son reconocidos por haber llevado las fronteras de la América Portuguesa mucho más allá de las establecidas en el Tratado de Tordesillas, por lo que definieron los límites actuales del territorio brasileño. Los bandeirantes étnicamente eran descendientes de portugueses, en su mayoría mezclados con indígenas. A partir del siglo xvii, hablaban una lengua franca llamada lengua general paulista o *nheengatu paulista*, derivada del idioma de los indios tupí. Los tupíes participaban en sus expediciones en gran número, pues representaban entre el 80 y el 90% de la fuerza de una *'bandeira'*". "Bandeirantes". *Wikipedia* <https://es.wikipedia.org/wiki/Bandeirantes> 1 feb. 2017.

origen la investigación de la artista en residencias de São Paulo. Los trazos en el papel vegetal reproducen los trayectos que el patrón o la patrona y la empleada de aquellas residencias hacen al desplazarse para ir al trabajo. En una plancha vemos el trayecto de quien emplea y su renta mensual, en la otra el trayecto de la empleada y su renta mensual. La relación que se percibe es que los salarios más bajos corresponden a trayectos de diez a veinte veces mayores que el de los habitantes de la casa (los patrones) que hacen recorridos cortos. Esa inscripción literal de los trazos y las marcas de las diferencias sociales, esa simbolización de las diferencias y de las fronteras de clase —un verdadero "dibujo de las clases"—, esa búsqueda arqueológica de las líneas divisorias que construyen Brasil, también están en el centro de otra obra de Ianni, que está en la exposición *Jogo de Forças*, llamada justamente *Linha* (2013). En esa obra, compuesta también por páginas predominantemente blancas con molduras en madera, leemos las líneas identitarias de Brasil, o sea, las marcas de su historia de la violencia, en una *reductio ad absurdum*. Las líneas emblemáticas de la historia (natural de la violencia) de ese país elegidas por Ianni, como leemos también en las "firmas", son: *Transamazônica*, 1972; *Brasília*, 1960; *República,* 1889; *Capitanias Hereditárias*, 1534, y *Tratado de Tordesilhas*, 1494, este último siendo una especie de anuncio o corte *avant la lettre* de la futura Terra Brasilis. Es digno de mención cómo en esa historia natural de la violencia de esa Tierra ciertos *topoi* se tornan paradigmáticos para esos nuevos artistas de la memoria del olvido: la Transamazônica, la bandera nacional, los bandeirantes y, sobre todo, Brasilia.

Y no olvidemos, dentro de esos *topoi* y agentes de la memoria (*imagines agens*),[9] el propio trazado del mapa del país, que es reiterado en muchas de esas obras. Así, también en otra obra de Lauriano de la muestra *Empresa Colonial*, vemos un mapa de Brasil pintado con tiza blanca, más específicamente, una "pemba blanca", tiza utilizada en rituales de umbanda, sobre "algodón negro". Con ese material, Lauriano insiste en re-trazar esa línea política, como parte de una política del cuerpo y de autoafirmación. Usurpando el poder de trazado de los agentes cartógrafos a servicio del poder, él inscribe con pemba blanca límites resignificados: el blanco de la pemba se vuelve agente de inscripción de las poblaciones

9 Sobre el concepto de "*imagines agens*" así como la tradición de los antimonumentos, ver Seligmann-Silva "Antimonumentos".

históricamente oprimidas, su título estampa en tono irónico: *República (democracia racial)* (2015). Y, nuevamente tensionando la imagen con un texto, Lauriano estampa al pie del mapa de Brasil una estrofa del "Himno a la proclamación de la República", un verdadero monumento al olvido, ya que sus palabras (de autoría de Medeiros de Alburquerque) perpetran: "Nosotros ni creemos que esclavos otrora / Haya habido en tan noble País… / Hoy el brillo rojo de la aurora / Encuentra hermanos, no tiranos hostiles".[10]

También dando cuerpo al tema "democracia racial" en la *Terra Brasilis*, Bruno Baptistelli presenta en *Empresa Colonial* dos obras más en color negro. Una de ellas consiste en un rectángulo de 150 × 200 cm en asfalto, que fue depositado en el suelo, en el centro de la exposición. Su nombre, también emblemático, es *Neutralização* (2015). Esa pavimentación, que, paradójicamente interrumpía el tránsito de los visitantes (peatones) por la exposición, hacía que el espectador mirase "para abajo" y tuviese cuidado por donde andaba. Ese re-cálculo del andar, como vimos en la obra de Lucas Simões, *Recalque diferencial*, nos lanza a un trabajo de elaboración de nuestros fundamentos, del suelo en el que pisamos y sobre el cual construimos nuestros edificios de ladrillos y de

10 Jaime Lauriano tiene una serie de obras que siguen ese mismo principio: mapas trazados con pemba blanca sobre tejido negro de algodón. Una de esas obras, *Aculturação* (2015), también estaba presente en la exposición *Jogo de Forças*, en el Paço das Artes. En la exposición de la Caixa Cultural São Paulo, él también presentó otras obras que jugaban (en el sentido de juego, que vimos antes) con los símbolos patrios. Por un lado, él presentó dos de sus banderas de Brasil, rehechas por diferentes bordadoras y tejedoras: *Bandeira nacional #1* y *Bandeira nacional #3* (2015). Como afirma Tomás Toledo, en el texto del catálogo de la exposición, "así esas mujeres crearon su propia interpretación de la bandera brasileña, transformando el símbolo especificado por Ley en algo vernáculo y múltiple, […] creando una posibilidad alternativa a la noción oficial de un país unísono y masificado culturalmente, que anula las diversas formas y posibilidades de ser brasileño" (10). Ese pasaje para el género femenino también sirve de ataque al momento falocéntrico de los símbolos nacionales, bastiones de una cultura patriarcal. El trabajo de tejer como metáfora de la recordación también puede indicar que otras historias son narradas cuando la historia pasa a ser escrita por mujeres. Otra obra de Lauriano, que cerraba el periplo por *Empresa Colonial*, era un video, *El Brasil* (2014), que consistía en el *collage* de una serie de programas de propaganda del gobierno cívico-militar de la dictadura, sobre todo de comienzos de 1970. También esos programas son marcados por una visión unívoca de Brasil y celebran, como las películas de la era nazi en Alemania, la unidad de todo un pueblo dirigido armónicamente (y sin diferencias internas) para la construcción de un "gran futuro/país". De ahí el título en singular *O Brasil* indicando esa reducción monocromática (o verde-y-amarilla) forzada del país, que niega las tensiones y desigualdades sociales. Dicho sea de paso, esa obra de Jaime Lauriano, al lado de la *Brasilia Broadcast* de Beto Shwafaty, que comenté, cuentan entre las pocas obras recientes que en Brasil tematizan directamente la dictadura de los años 1964 a 1985. Diferentemente de lo que pasa en otros países de América Latina, en Brasil ese tema aún es poco explorado. Pero todo indica que eso está cambiando por obra de esa joven generación. Ver también la exposición *Totemonumento.*

FIGURA 6



Linguagem [Language] (2015), Bruno Baptistelli. Impresión *offset* en papel adhesivo sobre póster de madera, díptico, 42 × 59 cm (cada una). Cortesía de Bruno Baptistelli y Galería Pilar. Fotografía: Juliana Brito y Juliana Farinha.

concreto y también los simbólicos. Si la obra de Lucas era pensada para pisarse, esa de Bruno exploraba irónicamente el *"do not touch me"* del arte aurático. El no pisar en el asfalto hace pensar que la calle es un lugar peligroso y para autos, no para peatones, pero también recuerda, como el *Imemorial* de Rennó, los accidentados que yacen bajo nuestras calles y construcciones, así como la ausencia de colores también remite al luto, a una cinta que puede ser proyectada sobre la ciudad y la sociedad. Ese recorte de ciudad, como una fotografía, la parte por el todo, es índice de un campo de fuerzas, de un "progreso" que tiene por lema la "fuerza del dinero que construye y destruye cosas bellas", el *"everybody knows, that our cities were built to be destroyed"*. En medio de ese paisaje mutante y agresivo, el individuo desaparece y solo resta el asfalto como "vendaje" y medio de olvido: neutralización de las diferencias y de las tensiones. En tránsito somos todos iguales; si usted posee un auto, claro. Paz y silencio pavimentando los conflictos. Al lado de esa obra, el visitante podía observar el otro trabajo de Bruno, llamado *Linguagem* (2015), que consistía en dos cuadros (impresión *offset* en papel con adhesivo sobre póster de madera) [figura 6]. Los dos son inscripciones que nos obligan a pensar cada vez que queremos expresar la "ausencia de colores": uno estampa la palabra "NEGRO" y el otro "PRETO" ("MORENO"). Podemos decir que la palabra negro está escrita sobre el fondo negro o moreno y lo mismo vale para la palabra moreno. Al explorar la carga explosiva del lenguaje, que

se manifiesta de modo especialmente agudo, sobre todo cuando se trata de inscribir los dramas raciales y de género, Bruno monta un poderoso deconstructor del lenguaje. La afasia que sucede en esa obra (en negro sobre negro, etcétera) hace eco del no lugar de la persona de piel negra/morena en el paisaje simbólico de las construcciones y autoimágenes forjadas por las élites de *Terra Brasilis*. ¿Qué es ser negro y ser moreno? ¿Cómo pensar las infinitas graduaciones de tono? Aquí también vemos una *reductio ad absurdum* de las artes plásticas. El gesto de pintar con la ausencia de colores y reducido a los tonos de negro/moreno es una especie de indicación de que necesitamos reaprender a hablar y eso también vale para las artes: lenguaje. Esa reducción, además, no por casualidad marcó muchas obras del expresionista abstracto Ad Reinhardt y fue reapropiada por Art Spiegelman, cuando tuvo que hacer una portada de la *New Yorker* presentando el ataque de las Torres Gemelas en 2001. También Spiegelman optó en aquella ocasión por el *black on black* (por supuesto) para expresar el terror de alguien que, como él mismo, vivió aquel día al pie de las torres que se desmoronaron. El sucumbir del aparato de representación de las artes frente al terror exige que este sea repensado y recreado.

De la exposición *Empresa Colonial* comento, finalmente, el trabajo de Rafael RG *Vestimenta (autorretrato)* (2015). Por aproximarse al *body art*, este trabajo se destaca de los lenguajes predominantemente conceptuales de las demás obras de la exposición. Aquí tenemos una foto de un falo amarrado en su punta y levantado por un cordón de fibra de árbol (Buriti). Se trata de una vestimenta indígena frecuente en muchas tribus brasileñas. La foto, en *close*, no presenta la cara del artista, que utilizó esa vestimenta durante una semana, como en un ritual para aproximarse a la cultura indígena. Ese cuadro está colocado sobre un cuadrado pintado con un color catalogado sintomáticamente con el nombre "Pecado original". Sobre ese cuadrado en color, en la punta opuesta al cuadro con el retrato, vemos el propio "estuche peniano" que el artista utilizó en su foto. Podemos apenas especular sobre lo que Rafael intentó al travestirse como indígena, *representando* ese papel, como literalmente abandonando las ropas de la "civilización", en favor de esa vestimenta con profundos significados en las culturas indígenas. Más allá del artista *performer* que él encarnó, una especie de Dionisio que critica la cultura por medio de su transgresión y rasura —sin contar un cierto indigenismo romántico, herencia del siglo XIX, que reduce lo indígena a un papel folclórico—, lo que vemos aquí es un montaje de "restos". Tanto el estuche peniano

FIGURA 7



Vestimenta (autorretrato) [Loincloth (self-portrait)] (2015), Rafael GB. Impresión fotográfica sobre papel Photo Rag Pearl, fibra buriti y pintura mural con el color Original Sin, 90 × 90 cm. Cortesía de Rafael RG y Galeria Sé. Fotografía: Juliana Brito y Juliana Farinha.

es un resto (*pars pro toto*) de una cultura plural que antes dominaba todo el continente americano y que tuvo su población diezmada en una proporción estimada de nueve para cada diez, como también un "resto" irónico del indigenismo y de la tentativa de los blancos de "representar" a los indígenas, ya sea en las artes, en la antropología o en las ciencias. En esa pequeña instalación, Rafael hace resonar el largo proceso de genocidio, de "castración" concreta y simbólica de millares de poblaciones indígenas. El "pecado original", entonces, no es solo el pecado bíblico que explica, en las culturas occidentales, por qué tenemos vergüenza de nuestro cuerpo y utilizamos vestidos, sino también el pecado original de la colonización. La piedra de toque de la "Empresa colonial" corresponde

al inicio del genocidio de las poblaciones indígenas en el momento mismo en que los europeos "descubrieron" América. Ese es el "pecado original" escenificado en este continente. Ese "pecado" es realizado sin que el testimonio indígena sea escuchado. Se borra del archivo de la memoria de la Tierra todo trazo de la cultura indígena. Ellos quedan "sin testimonio", pues la sociedad no los quiere oír. En Latín, vale recordar, testimonio es *testis,* término que significa al mismo tiempo testículo. Sin testimonio, esa población tampoco puede ver sus historias germinar para viabilizar una resistencia a ese genocidio. Las poblaciones indígenas están, por lo tanto, doblemente "castradas" y esa presentación fálica de Rafael, paradójicamente, nos hace pensar en eso.[11]

Totemonumento: Recordar lo olvidado

Con la participación de Erica Ferrari, Frederico Filippi, Raphael Escobar, José Carlos Martinat y de los ya mencionados Cildo Meireles, Regina Parra, Clara Ianni y Jaime Lauriano, *Totemonumento* es una exposición-marco, *memento*, en el paisaje de nuestras curadurías. Rjeille colocó el tema de la memoria y su inscripción en el centro de su exposición. Ella procuró reflexionar, con los artistas y sus obras, sobre el (nuevo) papel de un arte de la memoria que se ha desarrollado en las últimas décadas (y de manera especial muy recientemente en Brasil). Como vimos, el contexto de ese cuestionamiento es el de nuevas y poderosas querellas que debilitan con surcos profundos nuestro suelo: sin piso, intentamos caminar y recurrimos como apoyo a las nuevas modalidades de inscripción

11 En la exposición *Cães sem plumas,* una obra extremadamente elocuente también era dedicada a ese tema. Me refiero al trabajo de Armando Queiroz, *Ymá Nhandehetama (Antigamente fomos muitos)* (2009). En ella vemos la narrativa de un indígena, con el *close* de su cara, narrando la destrucción de las naciones indígenas en Brasil: "Nosotros siempre fuimos invisibles. El pueblo indígena, los pueblos indígenas, siempre fueron invisibles para el mundo. Aquel ser humano que pasa hambre, que pasa sed, que es masacrado, perseguido, muerto allá en la selva, en las calles, en las aldeas. Ese no existe. Para el mundo aquí afuera existe aquel indígena exótico: el que usa cocar, collar, que danza, que canta. Una cosa para que el turista vea. Pero aquel otro que está allá en la aldea, ese sufre de una enfermedad que es la enfermedad de ser invisible. De desaparecer. Él casi no es visto. Tanto para el mundo del Derecho, principalmente para el mundo del Derecho, como ser humano. Él desaparece. Él se ahoga en ese mar de burocracia, en el mar de teorías de la academia, él es ahogado en medio de las palabras. Cuando la academia, los estudiosos, entienden más del indígena, del indio, que el propio indio. Él es invisibilizado por la propia academia […]". El video es todo oscuro, con un fondo negro. Al final del tocante testimonio de Almires Martins, indígena guaraní, él pinta su cara de negro y *performatiza* lo que dice: desaparece.

memorial de las artes. Sobre todo en un país sin tradición de inscripción de su violencia y acostumbrado a mantenerse en el paradigma de la historia monumentalizante (archivo oficial), las artes tienen un papel fundamental a desempeñar en el trabajo de inscribir críticamente las violencias y los olvidos pasados y del presente anarchivando la historia. Ellas deben servir de "tiro", como un proyectil cuyo estampido nos debe despertar del sueño de conformismo y de nuestra historia que apacigua y niega los conflictos. Nuestros monumentos adornan nuestras plazas recordando "grandes" generales, presidentes, gobernadores, alcaldes y otros "grandes" que hicieron que asociásemos los monumentos a la idea de historia de los vencedores, de triunfo, como vimos anteriormente con Benjamin (*Sobre o conceito* 244-245), dando continuidad a la tradición clásica de la historia y de su monumentalización como construcción de modelos, de vidas heroicas que deberían ser convertidas en objeto de culto y mimetizadas. Gloria y Fama son las diosas que adornan los pedestales de los "grandes hombres" (sí, las mujeres también son excluidas de los *triunfos*, a no ser como adornos y coadyuvantes).

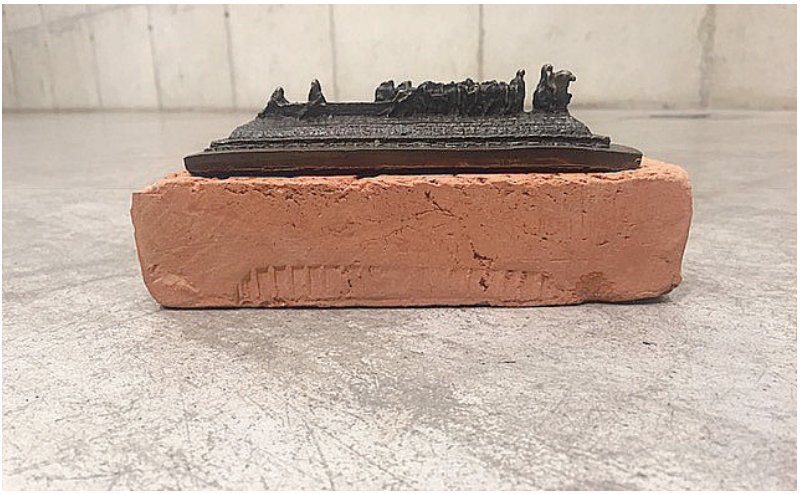
Brasil es uno de los pocos países del mundo que mantiene como principal y mayor monumento (*memento*) de su última dictadura un mausoleo en homenaje a su primer presidente dictador. El mausoleo a Castelo Branco, en el Palacio de la Abolición en Fortaleza, asusta a aquellos que procuran, hoy, deletrear cuestiones venidas de los debates en torno a los derechos humanos y de las comisiones de verdad. Ese monumento, sin embargo, no hace más que dejar resonar a otros tantos en nuestras plazas, incluso los que homenajean a los bandeirantes, como vimos antes. Ya las tentativas de erguir memoriales (y no monumentos) dirigidos a los trabajadores y las poblaciones víctimas de la historia, generalmente, terminan en la vandalización y destrucción, total o parcial, de esos memoriales. Ese fue el caso del memorial "9 de noviembre", en homenaje a William Fernandes Leite, Valmir Freitas Monteiro y Carlos Augusto Barroso, los tres operarios de la Compañía Siderúrgica Nacional, en Volta Redonda, muertos después de la invasión de la fábrica por tropas del Ejército, mientras que el entonces presidente José Sarney autorizó a los militares para invadir la planta. De la autoría de Oscar Niemeyer (sí, ya vimos un poco las contradicciones de este señor), inaugurado el 1º de mayo de 1989, con la frase grabada: "Un monumento a aquellos que luchan por la justicia y por la igualdad", al día siguiente de su inauguración una bomba rompió el memorial por la mitad. Niemeyer insistió

en mantenerlo parcialmente destruido y aumentó la frase: "Nada, ni la bomba que destruyó este monumento, podrá detener a los que luchan por la justicia y libertad". También la masacre de Eldorado dos Carajás —recordada por Lauriano en su dispositivo de contrahistoria, cuando 19 Sin Tierra fueron asesinados por miembros de la policía militar del estado de Pará— tuvo su marco memorial, en la ciudad de Marabá, destruido pocos días después de su inauguración. También era de autoría de Niemeyer. Por su parte, en Río de Janeiro, el monumento de 1986 a Zumbi dos Palmares (líder de la población esclava y de sus revueltas), en la plaza Onze, es vandalizado todos los años en el día de la Conciencia Negra… Ya, por otro lado, el triángulo de la memoria de São Paulo, en el Ibirapuera, compuesto por el *Monumento às Bandeiras*, por el Obelisco Mausoleo a los héroes de 1932 (de 72 metros de altura, del artista Galileo Emendabili y del ingeniero Ulrich Edler), de 1970, y por el monumento a Pedro Álvares Cabral (del arquitecto Agostinho Vidal da Rocha y del artista Luiz Morrone), de 1988, continúa de modo impasible dando el tono de la autoimagen oficial (y no solo) de los paulistas.

¿Cómo la curaduría de Rjeille enfrenta esa violenta tradición de monumentalización de los "grandes hombres y sus hechos" y su corolario, la borradura de los trazos de las luchas y de la resistencia de los desposeídos? Iniciemos el periplo de esa exposición con la obra de Jaime Lauriano titulada *Monumento às Bandeiras* (2015-2016). Se trata de una fantástica reversión de la monumentalidad de la obra de Brecheret. Lauriano nuevamente opera una reducción en su trabajo: reduce la dimensión megalómana del monumento del Ibirapuera (50 metros de largo y 16 de altura, pesando 50 toneladas) al tamaño de un ladrillo de cerca de veinte centímetros. El ladrillo es el pedestal de esa obra paradójica que reproduce sobre esa base llena de simbolismo, sin preocuparse en ser precisa y miméticamente exacta, a la obra de Brecheret. Más importante aún: el material para ese microantimonumento es constituido por el metal derretido de cartuchos de municiones de la policía militar. Esa obra puede ser vista, literalmente, como un proyectil siendo lanzado contra nuestra visión edulcorada y obstruida del pasado, de sus violencias desaparecidas. Solo esa obra ya haría de *Totemonumento* una exposición digna de ser recordada. Pero continuemos el periplo.

Pasemos a otro trabajo que también se dirige hacia la parodia, el pastiche, la cita y el dislocamiento de otro enorme monumento. Me refiero a *Sobre nossas cabeças* (2015-2016), de Erica Ferrari, obra que está

FIGURA 8



Monumento às bandeiras (2016), Jaime Lauriano. Base de ladrillo rojo y réplica del monumento a las banderas fusionado en latón y cartuchos de municiones usado por la policía militar y ejército brasileño, 20 × 9 × 7 cm. Fotografía: Márcio Seligmann-Silva.

hecha de restos de escombros de demolición. Un mástil rústico sustenta un bloque compuesto por material aglomerado. En medio de ese "medallón" de escombros, como nacido de un calco, vemos la pierna de un caballo, calco literal de una famosa estatua ecuestre de São Paulo. Se trata del monumento al duque de Caxias (1960), del ya mencionado Victor Brecheret, situado en la plaza Princesa Isabel, centro de São Paulo, es decir, el mayor monumento ecuestre del mundo (vaya orgullo!). El trabajo de Erica Ferrari transpone la estética de la continuidad y de la perennidad a una de la ruptura y de la precariedad: va del archivo al anarchivo. Nada es estable aquí: identidades, materialidad, equilibrio, todo es cuestionado. Como hemos visto, el recurso del calco es un elemento importante de la estética de los antimonumentos. Eso sucede por varios motivos, pero el más importante es que el principio del antimonumento no es el de la metáfora o de la narrativa, pero sí el principio del índice, de la colección de ruinas, de restos, de trazos, de huellas. De ahí también las reducciones y, a veces, los aumentos de escala. Ellos buscan elaborar una memoria específica, muchas veces asociada al trauma, tipo de memoria singular que es marcada por una literalidad, hiperrealismo que fragmenta (y desrealiza) la imagen. Quedan las ruinas. Como un detective-coleccionador,

FIGURA 9



Sobre nossas cabeças (2015-2016), Erica Ferrari. Cemento, yeso, tejido, hoja de oro y escombros. Fotografía: Márcio Seligmann-Silva.

que recolecta los restos en la escena de un crimen, el artista-trapero cata lo que quedó del banquete de la cultura para citar deconstruyendo.

También la instalación sonora de Raphael Escobar, *Furo,* fue hecha con base en la citación de sobras. En este caso, él se apropia de los testimonios de un sobreviviente de la masacre de Carandiru, crimen perpetrado

por la PM de São Paulo el 2 de octubre de 1992 y que hasta hoy tiene a sus culpables libres de condena formal por la justicia. El artista hace su trabajo de recoger lo que quedó, en este caso, los testimonios y las versiones de la prensa sobre la masacre. Las declaraciones se alternan y a veces se sobreponen. La idea de "agujero", del título, traduce tanto la noción de agujero del reportaje, como de agujero en el tiempo: el artista hace un "ojo (boca) mágico" que nos permite "oír ver" aquella catástrofe; una más en la historia de masacre de aquellos considerados como carne desechable por el poder en este país. Las declaraciones de la prensa quedan anónimas, sin firma, construyendo un campo de tensiones de versiones. Finalmente, *Furo* remite a los agujeros hechos en la pared de la galería Leme, que dan a su exterior: era del lado de afuera de la galería desde donde podíamos escuchar la instalación. También el agujero en lo estético, la salida del cubo blanco, el pasaje para el espacio público es un gesto lleno de significado. Esa comunicación también puede ser pensada simbólicamente como el establecimiento de un canal comunicante con lo "extraño" (el *Unheimlich* freudiano) que es el resultado de las represiones de lo histórico en nuestra sociedad. El arte da forma a lo sin forma, a esas historias de muerte y sufrimiento enterradas bajo la fina capa de realidad "resolución 4k" de nuestra era de las imágenes. Nada mejor que una *soundscape* para poder apuntar más allá de esas imágenes. Esa mezcla de voces que compone aquella obra de Escobar es como un rasgo, un fragmento (o fotografía sonora, "sonografía", escritura de sonido) de aquel tiempo, que penetra nuestro presente en busca de oídos y de justicia.

La obra de Frederico Filippi, *Direito de Resposta* (2014-2015), puede ser vista como un trabajo que cita (o mejor, en este caso, antropofagiza) disruptivamente otro monumento tradicional. Se trata del monumento al descubrimiento de América, en la plaza Colón, en Madrid. Ese monumento, de 1970, aún en estilo fascista, es una típica conmemoración colonialista de la conquista. Frederico retiró una de las placas metálicas de ese monumento, la fundió y creó una nueva placa, que fue instalada junto al monumento madrileño. En la placa leemos una traducción abismal del monumento original: "AL FINAL DEL OCÉANO ESTABA EL ABISMO". Ese abismo fue ese mismo encuentro entre los europeos y estas tierras y sus pueblos, que fueron tragados por el movimiento de colonización/invasión.

También de Filippi, se veía en la galería Leme su obra *Mapa* (2015-2016). Como en las obras mencionadas de Lauriano (*Quem não reagiu está vivo*, *República [democracia racial]*) y Clara Ianni (*Linhas*), aquí también vemos la fuerte metáfora del mapa y de la cartografía en acción. En esas obras tenemos anticartografías: el trabajo de rediseñar identidades y fronteras. Si en el mapa *Terra Brasilis* los indígenas eran representados como futuros esclavos en potencial, Filippi va a inscribirlos sobre un fondo negro en el cual ellos parecen fundirse. El mapa se transforma en *Atlas Mnemosyne*, para recordar la famosa obra de Aby Warburg. No es que encontremos aquí, como en el trabajo del historiador del arte, una colección de imágenes organizadas en una curaduría fotográfica del punto de vista de principios analógicos. Pero no podemos olvidar que uno de los principales hilos que conducían la construcción de planchas de Warburg y su anarchivo de la historia eurocéntrica del arte también eran la historia y la memoria de la violencia. De ahí podemos hablar de un atlas de la memoria de la borradura y, a partir de ahí, nos es autorizado pensar en esa obra de Filippi en una estética precaria que traduce el mapa, instrumento de dominación, en espacio (crítico) de memoria.

Trabajando con líneas sutiles, en una estética de lo precario y ejecutando una traducción por decir así comprometida, Clara Ianni en su trabajo en la *Totemonumento*, *Reparação* (2015-2016), también va a retomar el tema frecuente en las sociedades posdictatoriales de América Latina (y no solamente) de la búsqueda de reparación de las heridas y muertes provocadas por los agentes de los gobiernos. ¿Sería posible reparación alguna después de las torturas y de las desapariciones? ¿Cómo contabilizar los dolores, las pérdidas y los traumas? Hablar de reparación después de esos estados de excepción muchas veces se da en un cuadro de imposición de apaciguamiento que casi nunca es satisfactorio. Pero la lucha por la reparación se da y es absolutamente justa. Ella se da dentro de la aporía, en la lógica del *double bind*, el mandamiento contradictorio del deber y de la renuncia. De ahí la "estética de lo precario" y de lo mínimo que marca la obra de Clara Ianni y en particular esa serie que traduce un manual de antropología forense en la llave de la "reparación", de la cura de lo incurable. Trauma, en griego, quiere decir herida. Las heridas de la dictadura son imposibles de cerrar. El Estado brasileño, a pesar de la Comisión de Amnistía y del informe de la Comisión Nacional de la Verdad, poco hace en términos de reparación, sobre todo si pensamos en términos de la verdad y de la justicia. Los artistas actúan como especies de curanderos que hacen su danza de

trazos y cuerpos propulsados por la perpetuación de las injusticias y por la búsqueda de la imposible cura y reparación.

Regina Parra participó de esa exposición con dos obras, un video y una fotografía. Su tema muchas veces son los desplazamientos, las travesías de frontera y sus disoluciones. El video *Sobre la marcha II (el sobreviviente)* presenta imágenes que se tornaron lamentablemente comunes hoy: vemos un barco con personas que intentan emigrar en fuga desesperada de sus países y acaban a la deriva, en una errancia involuntaria, fluctuando sobre un piso abismal que muchas veces los traga. Regina sobrepone a esas imágenes la opinión de frecuentadores de internet provocando un malestar en el espectador. La foto *Zona de espera (el fotógrafo)* (2014) presenta una fotografía de fotografía. Se trata de las fotos hechas por un fotógrafo inmigrante en São Paulo, que presenta algunos de sus trabajos sobre la palma de su mano. La "zona de espera", del título, puede ser interpretada tanto como la espera por las imágenes fotográficas como una alusión a esa zona de transición en la cual las personas pierden, nuevamente, el piso bajo sus pies y quedan en suspensión: otra lectura posible, es decir, como en la obra de Lais Myrrha que vimos antes, *O tempo corre para o norte* (de la serie *Insólitos-estables*).

Las dos últimas obras a comentar de *Totemonumento* son justamente las que hacen alusión del modo más directo al tema del tótem. El trabajo de José Carlos Martinat, *Contextualizable* (2016), es una especie de *quite ready made* (un casi *ready made*): una base de madera sobre la cual él colocó un gran bloque de arcilla aún moldeable. Si juntamos la maleabilidad de la arcilla con el título-propuesta (contextualizable) entonces tenemos un kit salvavidas para hacer nuestros memoriales, monumentos y antimonumentos. Es una especie de "grado cero" del archivo, una página en blanco. El juego de Martinat es muy bienvenido e introduce en la exposición un momento metarreflexivo esencial. La maleabilidad de la arcilla permite recordar una antigua metáfora para la memoria: en la Antigüedad se consideraba nuestra memoria como una especie de tabla de cera. Para Aristóteles, como leemos en *De memoria et reminiscentia*, cada persona poseería una determinada consistencia de esa superficie mnemónica, que determina su capacidad de retener más o menos informaciones:

> En ciertas personas debido a la incapacidad o edad, la memoria no se da igual bajo un fuerte estímulo, como si el estímulo o sello fuese aplicado al agua que corre; mientras en otras, debido al desgaste, como en paredes

FIGURA 10



Contextualizable (2016), José Carlos Martinat. Arcilla y madera, 60 × 60 × 220 cm. Fotografía: Márcio Seligmann-Silva.

antiguas de edificios, o a la dureza de la superficie de apoyo, la impresión no penetra. De ahí que los muy jóvenes o los muy viejos tienen memoria débil; ellos están en el estado de flujo: el joven debido a su crecimiento, el anciano, debido a su decadencia. Por el mismo motivo, ni el muy rápido, ni el muy lento parecen tener buena memoria, los primeros son más

> húmedos de lo que deberían ser y los últimos más duros; en los primeros la imagen no permanece en el alma, y en los últimos ella no deja ninguna impresión (450b 1-10).

En el *Teeteto* de Platón, Sócrates, ya estableciendo esa relación entre la escritura y la memoria, hablaba de un:

> […] cuño de cera; en unas personas mayor y en otras menor; en algunos casos, de cera limpia, en otros con impurezas, o más dura o más húmeda, conforme al tipo, sino igual de buena consistencia, como es preciso que sea […] Diremos, pues, que se trata de una dádiva de Mnemosine, madre de las musas, y que siempre que queremos acordarnos de algo visto u oído, o pensado, calcamos la cera suave sobre nuestras sensaciones o pensamientos y en ella los grabamos en relevo, como se da con los sellos de los anillos. De lo que queda impresión tenemos el recuerdo y conocimiento en cuanto persiste la imagen; lo que se borra o no puede ser impreso, olvidamos e ignoramos (191 cd; *cf*. 194c-195a).

Martinat reactualiza esas metáforas de la memoria con su bloque de arcilla. En una era de velocidades y flujos intensos, cuando se lega cada vez más la memoria al megaarchivo de la web, retomar esa metáfora, traduciéndola en la materialidad plástica de la arcilla es una especie de *memento,* en cuanto al hecho de que la memoria es un proceso de construcción y no algo dado, como esos pasajes de Aristóteles y Platón pueden sugerir. Es en las políticas de la recordación y de la memoria que forjamos lo que se recuerda y cómo se recuerda.

Finalmente, algunas palabras sobre la obra que dio nombre a la curaduría de Isabella Rjeille. Se trata de *Tiradentes:*[12] *totem-monumento ao preso político* (1970), de Cildo Meireles. En la exposición tenemos apenas la presentación de una foto que recordó esa obra performática, realizada en el contexto de la exposición *Do corpo à Terra*, con curaduría de Frederico Morais, en Belo Horizonte. La foto retrata el *day after* del "banquete totémico" en el cual Cildo quemó al aire libre 10 gallinas que se encontraban amarradas a un mástil-tótem. Vemos solo el mástil, las

12 Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792), conocido como Tiradentes, es un mártir nacional consagrado como uno de los primeros que lucharon por la independencia de Brasil. Él fue ahorcado y descuartizado por las tropas coloniales portuguesas.

FIGURA 11



Tiradentes – Totem-monumento ao preso político (1970). Cildo Meireles. Fotografía: Luiz Alphonsus.

cenizas y las plumas. Al lado, una plancha con un texto firmado por el propio artista explica lo que fue la *performance* y cuenta que el fotógrafo Luiz Alphonsus la documentó. La fotografía es el agente decisivo de la memoria de la efímera *performance*, por más chocante que ella sea. La

acción, como Isabella Rjeille lo presenta muy bien en el texto que acompañó la exposición, era una "crítica brutal, en el calor del momento, al cinismo del poder del Estado sobre las narrativas históricas". Al final, el día de la *mise en scène* era víspera del festivo de Tiradentes, Cildo estaba en plena Minas Gerais y la propaganda política de la dictadura procuraba apropiarse de aquella figura histórica y mítica, para fines de enaltecimiento de un gobierno bárbaro que torturaba y asesinaba su población. Es evidente que el gallinicidio incomoda y el texto de Cildo parte de esa cuestión. Él cuenta que durante la quema de las gallinas un señor se le aproximó y se presentó como el "presidente de la Sociedad Protectora de Animales de la sección de Minas Gerais". Luego comenta que quedó aliviado, pues este señor aprobó la acción, y narra: "Yo pensé: ¡mejor! No estoy solo en esta locura". El artista presenta la tesis que daba sustento a la obra: "El trabajo preguntaba: ¿no es una hipocresía preguntar sobre quema de gallinas cuando usted está descuartizando jóvenes por causa de ideas e intentando cooptar un símbolo que, exactamente, murió descuartizado por el poder? Es decir, había una inversión de procedimientos". Es como si con la *performance*, nuevamente, con esa cita, esa copia en escala menor, quema de gallinas, la realidad del terror de Estado fuese denunciada. Y lo fue. Al día siguiente de la acción, en un almuerzo de gala de los políticos en el Palacio de las Artes, donde ocurría la exposición, un diputado criticó explícitamente la obra de Cildo. El reportaje del periodista Morgan Motta, que Cildo cita, encierra su relato de ese almuerzo contando un hecho que, para Cildo, significa "el símbolo de la hipocresía que reinaba en Brasil": "terminados los discursos, fue servido al almuerzo: pollo en salsa parda". Es interesante que Cildo vea ahí en ese plato un paroxismo de la hipocresía. Si comemos pollo en salsa parda, ¿por qué indignarse con la quema de las gallinas? El artista tiene sus razones… pero lo que vemos aquí es un auténtico "desvío por lo biopolítico". Muy bienvenido, es decir. La obra de Cildo es una reflexión sobre el valor de la vida, a pesar de afirmar que su obra tendría como materia prima la muerte, que "siempre por metáfora, ella acaba volviendo a la vida". El arte es prosopopeya, el arte de dar vida a lo inanimado y muerto. Su obra ritual tuvo la muerte (de gallinas) en su centro, con el fin de convocar a los que estaban siendo muertos: seres humanos. Su acto sacrificial quiso ser el revés de la política sacrificial que mata a sus "enemigos" como táctica de una política de terror. Hoy esa obra ciertamente sería imposible, pues la humanidad anduvo a pasos

largos en el trabajo de extender el manto de la compasión sobre toda la vida, pero ella, en su capacidad de provocación, aún nos incomoda y hace pensar sobre lo que fueron aquellos tiempos sombríos a comienzos de los años setenta en Brasil.

Frente a esa nueva escena de las artes brasileñas, solo nos resta especular sobre sus potencialidades de renovación de la fuerza que marca nuestra producción artística contemporánea. Esa jovencísima generación, nacida en su mayoría ya en plena era de la revolución cibernética y del internet, redescubrió la memoria más allá de su prótesis. Ellos van al encuentro de esos temas como en una respuesta que dan a aquellos que, del pasado, se dirigen hacia nosotros con la solicitud de que estemos abiertos a sus imágenes tachadas y a sus voces calladas. Esas obras son constructos que nos permiten vislumbrar nuestro mundo de forma crítica, mejorar nuestro lenguaje y, sobre todo, entrenar nuestra sensibilidad para los enfrentamientos (bio)políticos de nuestra cotidianidad. Ellas implosionan los archivos que están en la base del poder, de los gobiernos y de la violencia. Su estética de la precariedad coloca en su centro una visión del ser humano como un ser frágil, marcado por sus faltas, vacíos y búsquedas. En vez de ir al encuentro de héroes, el arte moldea nuevas sensibilidades a partir de nuestro desamparo fundamental. También en ese sentido ese arte puede ser visto como una técnica de vida esencial para nuestros días de errancia en el precario y movedizo campo político.

Referencias

Anjos, Moacir dos. "Cães sem plumas: os despossuídos na arte contemporânea brasileira". *Lua Nova* 96 (2015): 163-175. 27/02/2017 Web.

Arantes, Priscila. *Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. Porto Alegre: Sulina, 2015. Impreso.

Aristóteles. "De memoria et reminiscentia". *Parva Naturalia*. Trad. W. S. Hett. Londres: Loeb, 1935. Impreso.

Assmann, Jan. *Religión y memoria cultural: diez estudios*. Buenos Aires: Lilmod, 2008. Impreso.

Benjamin, Walter. *Kritiken und Rezensionen*. En *Gesammelte Schriften*. Org. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. v. III. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972. Impreso.

---. Obras escolhidas, v. III, Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. J. C. M. Barbosa y H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Impreso.
---. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987. Impreso.
---. *Das Passagen-Werk*. *Gesammelte Schriften*, vol. v. Org. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982. Impreso.
---. "Sobre o conceito da história". *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. Trad. S. P. Rouanet. Rev. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012. Impreso.
---. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Org. y pres. M. Seligmann-Silva. Trad. G. Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013. Impreso.
Flusser, Vilém. *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*, Bensheim: Bollman, 1994. Impreso.
Freud, S. "Totem und Tabu", in: *Freud-Studieausgabe*, Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1974, vol. IX, pp. 285-444. Impreso.
Nietzsche, Friedrich. *Unzeigemässe Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. *Kritische Studienausgabe*. Orgs. G. Colli & M. Montinari. München: DTV/ Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter, 1988. Impreso.
Platon. *Teeteto*, Sofista, Protágoras. Trad. E. Bini. São Paulo: Edipro, 2007. Impreso.
Rosenfeld, Anatol. "Introdução". *Entre dos mundos*. Jacó Guinsburg, Ruth Simis y Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1967. Impreso.
Seligmann-Silva, Márcio. "Walter Benjamin e os Sistemas de Escritura". *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. Impreso.
---. "Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência". *Trivium* ano VI, edição I (2014): 41-54. 24 abr. 2016. Web.
Toledo, Tomás. *Empresa Colonial. Catálogo*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

Márgenes de la memoria: reflexiones en torno al *Taller de poesía e imaginarios urbanos con los internos del E. P. Miguel Castro Castro*

Santiago Vera

Introducción

Planificado desde octubre de 2013 y ejecutado a lo largo de 2014, el presente taller formó parte de un proyecto elaborado por un grupo interdisciplinar de trabajo conformado por el colectivo de poesía Ánima Lisa, el colectivo de arquitectura CITIO Ciudad Transdisciplinar y el Grupo de Investigación en Psicología Forense y Penitenciaria del Departamento de Psicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. El proyecto tuvo como objetivo el diseño y la implementación de un taller de poesía e imaginarios urbanos con los internos del Establecimiento Penal (E. P.) Miguel Castro Castro,[1] en particular internos por delito común y por delito de terrorismo. La ruta de trabajo propuesta buscó recorrer de manera transversal los intereses de los grupos involucrados en un doble sentido: se trató de recoger, organizar y activar lecturas alternativas de la ciudad de Lima mediante la puesta en tensión entre, por un lado, los imaginarios de los ciudadanos oficialmente excluidos de esta, aquellos provenientes del penal y, por otro, las prácticas materiales y simbólicas que operan en la ciudad tal como se experimenta en la actualidad.

1 El penal Miguel Castro Castro, ubicado en el distrito de San Juan de Lurigancho, en la ciudad de Lima, cuenta con una población de 2.800 internos, hombres en su totalidad. Existen 12 pabellones y la zona del venusterio. Los pabellones se clasifican según el tipo de delito del interno (delito de terrorismo y delito común). En los pabellones de internos por delito de terrorismo conviven aproximadamente cien internos y en el caso de delito común de doscientos cincuenta a trescientos por pabellón. Entre las principales actividades artísticas que se desarrollan dentro del E. P. se encuentran la cerámica, la pintura, la escultura, el teatro, la danza y la poesía; particularmente, existen dos colectivos de poesía en actividad. Asimismo, se dictan cursos de francés e inglés desarrollados por voluntarios de instituciones como la Alianza Francesa. Como un antecedente destacable, es importante señalar que los internos han participado en la creación de cuatro bibliotecas que cuentan, aproximadamente, con quinientos libros cada una.

A nivel metodológico, el taller se dividió en tres etapas: diseño y aplicación del taller, montaje de los trabajos realizados por los internos en el espacio público y difusión y procesamiento del proyecto por medio de la exposición de sus resultados y la organización de mesas de debate abiertas al público general, a realizarse en instituciones educativas y culturales diversas. Para esta ponencia nos concentraremos principalmente en el análisis de las primeras dos etapas. En cuanto a la aplicación del taller, este constó de cinco sesiones, de las cuales las dos primeras estuvieron enfocadas en la presentación de corrientes teóricas y artísticas vinculadas al trabajo del lenguaje en su relación con la materia y el espacio físico y/o urbano. Estas sesiones tuvieron como propósito la apropiación crítica por parte del interno de un conjunto de herramientas teóricas que sirvieran de estímulo reflexivo y creativo y que se pondrían en aplicación en la parte práctica. Las tres sesiones restantes, de carácter práctico, estuvieron orientadas a la elaboración de un proyecto colectivo consistente en el diseño de un poema visual inspirado en el recuerdo de los internos de un lugar de la ciudad que les resultara afectivamente relevante. En un segundo momento, los talleristas montarían ese poema por medio de proyectores en el mismo lugar evocado pero tal como existe en la actualidad, haciéndose cargo de las alteraciones sufridas por el paso del tiempo. El perfil de los integrantes del taller resultó bastante heterogéneo. De un total de 17 alumnos, 10 eran presos por delito de terrorismo y 7 presos por delitos comunes. Los grupos de trabajo fueron conformados alternando ambas poblaciones, pues interesaba observar las dinámicas de interacción, su capacidad para llegar a consensos y el modo en que dicha tensión quedaría eventualmente expresada en el trabajo final.

A nivel conceptual, la hipótesis consistió en abordar el binomio ciudad-prisión de acuerdo a dos niveles de tensión complementarios. Al considerar la especificidad del espacio carcelario como un espacio de encierro (la condena de una buena cantidad de participantes del taller alcanzaba los 25 años de prisión), la alteridad que representa la prisión respecto de la ciudad instituiría no solo una polaridad espacial (*afuera-prisión* / *adentro-ciudad*), sino además dos regímenes de temporalidad distintos, lo cual coloca al tópico de la memoria como eje de reflexión central. El eje *afuera-prisión* almacenaría una suerte de tiempo inactual, anacrónico respecto de los regímenes de vigencia que regulan actualmente las dinámicas urbanas, un tiempo muerto que permanece como congelado en la memoria sedimentada del interno, mientras que el *adentro-ciudad* sería el escenario en

que se administra, regula y transcurre el presente oficial de la urbe. Estos dos vectores sugieren atender al hecho de que el mecanismo institucional que polariza ambos espacios comporta dispositivos que articulan criterios tanto políticos como estéticos. El desplazamiento del espacio carcelario a una especie de afuera simbólico operaría, pues, en virtud de un marco legal cuya legitimidad se mide también en oposición a la marginalidad del espacio-tiempo de la prisión, alteridad de la que depende y en la que descansa la consistencia discursiva de su funcionamiento.

Es entonces a partir de la dialéctica espacio-temporal señalada que se buscaba someter a la ciudad al ejercicio de ensayar lecturas alternativas de sí misma por medio de la interpelación de ese lugar instituido por ella como su otredad (su afuera) y, en esa misma línea, fijar la operación en reversa, esto es, activar la posibilidad de que los internos confrontasen su propia subjetividad en diálogo con aquellos imaginarios que beben del espacio del que han sido simbólica y materialmente excluidos.

Lo anterior nos permitirá ensayar en lo que sigue, aunque de manera un tanto esquemática, cuatro líneas de reflexión vinculadas a (1) la pertinencia del concepto de imaginario urbano con relación al proyecto; (2) las técnicas de representación de los imaginarios: el croquis; (3) el espacio y su relación con el lenguaje poético tal como fue abordado en el taller; y (4) la experiencia del montaje de los poemas diseñados por los internos en el espacio público.

Ciudad: trama imaginaria

En su libro *Imaginarios urbanos*, Armando Silva describe su trabajo como un estudio de la lógica y de las condiciones mediante las cuales, en una ciudad, "lo físico produce efectos en lo simbólico". Estos efectos, por supuesto, no limitan su alcance a una marca psíquica individual, sino que están asociados al hecho de que las "las representaciones que [los habitantes] se hagan de la ciudad […] afectan y guían su uso social y modifican su concepción del espacio" (20). Dichas representaciones el autor las entiende en términos de "instancia imaginaria" y es echando mano de este concepto que propone estudiar a la ciudad, antes que como un mero emplazamiento físico o una demarcación políticamente instituida, como una red simbólica tejida sobre la base de las subjetividades de los ciudadanos que la habitan, la recorren y en su apropiación hacen de

ella estímulo y depósito de afectos psíquicos diversos. Desde luego, este tipo de abordaje se enmarca en una tradición más amplia. Forma parte de un ya conocido tópico que echa raíces en los estudios fundacionales de Lefebvre, reconocidos por inaugurar una senda en que las reflexiones del espacio fuesen capaces de desmarcarse de la hegemonía del discurso epistémico, para el cual este no representa sino un receptáculo vacío e inerte, a fin de abocarse más bien al estudio del espacio como una producción esencialmente social. En su ya clásico libro, *La producción del espacio*, Lefebvre propone abordar la dimensión social del espacio en el marco de una tríada conceptual compuesta por "las prácticas espaciales (el espacio percibido)", "las representaciones del espacio (el espacio concebido)" y los "espacios de representación (el espacio vivido)" (97-98). La tensión clave que nos interesa, a fin de analizar el modo en que el taller se valió tanto del espacio carcelario como urbano en tanto escenario de activación y recreación de imaginarios, opera entre las "representaciones del espacio" y los "espacios de representación".

Se entiende por "representaciones del espacio" el discurso epistémico propio de los códigos de ordenación y restricción de carácter taxonómico, de acuerdo a los cuales el espacio se objetiva como realidad abstracta, consumada y fija. Los "espacios de representación", por el contrario, son una unidad polivalente de movilidad continua, una suerte de espacio existencial en los que destaca la noción de ciudadano como usuario y habitante antes que como consumidor y en cuyo dinamismo las abstracciones propias de las representaciones del espacio son reconducidas a una materialidad que las revela en su carácter ideológico en tanto construcción política. En una palabra, es por medio de la potencia material de los "espacios de representación" que es posible superar la heteronomización del espacio social que comportan las "representaciones del espacio" e inaugurar, de este modo, vías de ingreso a prácticas espaciales alternativas.

De acuerdo a este esquema, sugerimos colocar el concepto de imaginarios urbanos de Silva como un intento por explorar aquel desajuste entre las "representaciones del espacio" y los "espacios de representación" a nivel de la imaginación de los habitantes. Lo que bulle en ese desfase es, por decirlo así, la materia de la institucionalidad urbana como entidad discursiva, esto es, su dimensión imaginaria. Ahora bien, es evidente, como señalamos, que un imaginario no representa únicamente una "inscripción psíquica individual" (Silva, *Imaginarios* 104), un mero contenido mental, no solo porque el modo en que percibimos a nivel subjetivo la ciudad se

manifiesta en prácticas espaciales concretas, sino porque todo imaginario adquiere inteligibilidad únicamente al interior de una trama simbólica más amplia en cuyo seno la ciudad reproduce y redefine las capas identitarias que la conforman. De ahí que resulte interesante explorar los distintos canales de inteligibilidad mediante los cuales un imaginario termina por constituirse en un capital simbólico efectivo. Este último punto nos conduce a preguntarnos por las técnicas de representación de una determinada colectividad social y su adecuación o inadecuación en el marco de un contexto social específico, en nuestro caso, el contexto de la prisión.

Croquis ante mapas

Uno de los ejercicios desarrollados en la parte práctica del taller consistió en activar los imaginarios urbanos de los internos por medio de la elaboración de croquis urbanos. El ejercicio se dividió en tres etapas: (1) elaborar un croquis de su barrio y ubicar su casa; (2) elegir un lugar de la ciudad significativo para el interno y hacer un listado de palabras relacionadas con dicho lugar; y (3) disponer dichas palabras en el lugar elegido según afinidades afectivas [figura 1]. Ya de entrada el gesto de partir del espacio privado por excelencia (la casa) para integrar gradualmente la marca afectiva vinculada a ella en un marco de referencia más amplio (un distrito, una zona) describe, a nivel espacial, el proceso psíquico en virtud del cual un afecto se hace inteligible: desde la privacidad e inmediatez del cuerpo a la publicidad del espacio simbólico.

Estos ejercicios partieron de la hipótesis de que la técnica del croquis constituía una herramienta eficaz en orden a rehabilitar la dimensión discursiva de la memoria de los internos para, a partir de ello, redefinir los lazos narrativos que vinculan su subjetividad con la ciudad perdida. Ahora bien, ¿por qué un croquis y no un mapa? Silva (*Entr.*) distingue ambos modelos en el siguiente sentido:

> Los croquis son "mapas afectivos" y, por tanto, "no físicos, sino psicosociales". Si el mapa marcaba unas fronteras de determinadas propiedades políticas y geográficas, los croquis desmarcan los mapas y los hacen vivir su revés: no lo que se me impone —como frontera— sino lo que me impongo —como deseo. Los mapas son de las ciudades, los croquis pertenecen a los ciudadanos (66).

La legibilidad del espacio, en efecto, requiere de procedimientos distintos en el caso del mapa que del croquis. El modelo geométrico de un mapa es el de la línea como *continuum*, la cual diagrama el simulacro visual del espacio que se busca representar. El croquis, al contrario, se concibe punteado, ya que "su destino es representar tan solo límites evocativos o metafóricos, aquellos de un territorio que no admite puntos precisos de corte en virtud de su expresión de sentimientos colectivos o de profunda subjetividad social" (Silva, *Imaginarios* 66). El mapa corta el espacio, el croquis lo atraviesa. Los croquis que se irían dibujando eran, en tal sentido, afirmativamente *inexactos*. Y era precisamente en ese espacio de desfase en el que se iría redibujando, por medio de la activación de imaginarios diversos, los lazos afectivos que vinculan la memoria del interno con la ciudad perdida.

Entre la imagen y el verbo

El psicoanálisis freudiano ha mostrado con especial claridad que el fenómeno psíquico del trauma debe entenderse a la luz de una disfuncionalidad del lenguaje. Para Freud un trauma se caracteriza porque (a diferencia del duelo, en el que el yo sustituye el objeto perdido por otro y salvaguarda con ello su identidad como tal) "la pérdida del objeto [en este caso, la libertad asociada al espacio público] ha de mudarse en una pérdida del yo" (246). La superación de un trauma pasa por la integración del evento al interior de una narrativa capaz de transferir la inefabilidad del sufrimiento padecido al terreno de lo simbólico. Por medio de esta transferencia el sujeto aprende a verbalizar su dolor, comprenderlo, restableciendo de esta forma su poder de agencia respecto de una realidad que no se le ofrece más bajo ese halo hechizante tanto propio de las creencias devenidas fetiche. Así, pues, es gracias al trabajo de la lengua que el sujeto elabora una forma menos opresiva de relacionarse con sus propias lesiones internas.

Siguiendo esta línea de interpretación, uno podría afirmar que el aporte del croquis pasaría por desreificar el lazo que une la memoria del interno con el trauma que representa la ciudad perdida. Haría falta, sin embargo, una instancia de elaboración y procesamiento, una narrativa que articule dichos imaginarios en una unidad coherente de sentido: el tránsito de lo imaginario a lo simbólico. La pregunta apunta entonces

FIGURA 1



Croquis realizado por uno de los internos del balneario de Chorrillos, Lima (referencia en la web).

al modelo de narratividad adecuado atendiendo a la especificidad del espacio carcelario. A este respecto, un primer problema interroga por la capacidad del modelo narrativo estándar, vamos a decir, el lenguaje instrumental de la comunicación, en orden a cumplir dicha tarea. Por lenguaje comunicacional entendemos aquel régimen en que la palabra queda sometida a los hábitos y las reglas convencionales de producción de sentido, relegando la potencia del lenguaje a la de mero instrumento de traslación de contenidos. No es gratuito, por ejemplo, que la univocidad y la claridad del mensaje, es decir, aquello que impide *dar vueltas* sobre lo dicho, sea una de las principales virtudes de este modelo (Valéry 74). En el contexto del fenómeno de la prisión, dicho modelo aparece especialmente problemático, pues estructuralmente comporta vías de inteligibilidad análogas a la del poder hegemónico en oposición al cual el interno mide su realidad como proscrito. Al buscar integrar su sufrimiento en una narrativa coherente, el interno quedaría obligado a importar un régimen sintáctico más propio de la oficialidad del espacio del que ha sido expulsado, que de la alteridad que representa el espacio que habita. Se diría que a nivel simbólico el lenguaje comunicacional adolece de los

mismos problemas de representación que a nivel de la imagen presenta el mapa con relación al espacio: está más ocupado en controlar, definir, fijar, que en generar líneas de fuga alternativas.

Un segundo problema tuvo que ver con interrogar la adecuación del lenguaje instrumental comunicativo desde el punto de vista de su materialidad. Como afirma Valéry, el éxito del lenguaje prosaico de la comunicación depende tanto de la univocidad del mensaje que transporta como de la elusión de la materialidad de los signos puestos en operación (75). La transparencia del lenguaje entendido como mero medio, su vocación meramente representativa, elude al mismo tiempo la corporalidad del acto locutorio mismo. Se diría que aquí el lenguaje *funciona* a condición de que *lo que se diga* atraviese la opacidad del propio acto y lugar de enunciación: su aquí y su ahora. Se entenderá por qué este último punto es especialmente problemático en un contexto en que es precisamente el cuerpo del reo y su lugar el que ha sido sometido a un régimen de invisibilización administrado, además, vía todo un entramado institucional que representa las reglas de visibilidad y decibilidad oficiales de los cuerpos. Surge entonces la pregunta de cómo hacer inteligible la corporalidad del propio acto de enunciación en un espacio *otro*, esto es, un espacio que instituye el reverso de las reglas del decir y el ver oficiales.

Estas reflexiones conducían a la hipótesis de que la poesía (y con particular énfasis, como veremos en lo que sigue, la poesía visual) constituía, en un contexto de encierro, un lugar de enunciación menos problemático en dirección a los impases antes descritos. Estas ideas, además, fueron sometidas a exposición y debate en la parte teórica del taller, a fin de que los internos se apropiaran críticamente de las herramientas de producción involucradas en el diseño del proyecto final. Básicamente, se propusieron dos sentidos en que el lenguaje que acontece en el poema constituye un modelo alternativo al del lenguaje instrumental. Por un lado, los signos operantes en un poema, a diferencia de los que operan en el modelo instrumental, opacan la carga semántica que vehiculan, reconduciendo las palabras del plano del significado al plano problemático de sus condiciones de posibilidad: la materia del significado. Se refuerza así la corporalidad del acto locutorio. Por el otro, a nivel sintáctico, el espacio en que acontece el desplazamiento sígnico en un poema es más parecido a lo que ocurre con las marcas espaciales en un croquis que en un mapa. Si en el lenguaje instrumental, análogo al modelo mapa, prepondera la línea —relaciones semánticas, en un caso, recorridos espaciales, en el otro,

cuyas posibilidades de desplazamientos están prefijados por un sistema de referencias o sintaxis que los antecede—, en un poema (análogo al croquis) prepondera el punto —la diagramación lineal del espacio se descentra para activar reglas de producción de sentido construidas sobre la marcha del propio recorrido— físico en un caso, verbal en el otro. En ese sentido se diría que tanto el espacio del poema como el del croquis son escenarios metafóricos por excelencia.[2]

Habría que hacer, sin embargo, algunas observaciones respecto de la apuesta por la poesía visual con relación al modo en que esta activa una dialéctica entre palabra e imagen interesante de cara a los propósitos del proyecto. En principio, un poema visual se define no porque destaque la materialidad de las palabras como elemento de significación (en cierto modo toda poesía lo hace), sino porque escenifica la lógica según la cual la presentación de las palabras en el espacio, su disposición o las relaciones de coexistencia que establecen estas entre sí, es indistinguible de su proceso de constitución de sentido. En esta línea, la producción de un poema visual tiene la particularidad de generar un espacio dialéctico de tensión entre el *decir*, en tanto que palabra (signo verbal), y el *mostrar*, en tanto que imagen (signo visual). Esta tensión de una palabra-imagen (lo que la poesía concreta denominó "artefacto verbicovisual") problematiza a su vez el tiempo de enunciación correlativo a los dos polos en juego: a la inmediatez del *mostrar* vía la imagen (ahora-espacio) se le exige entrar en juego con el carácter procesual que comporta la mediación del *decir* vía la palabra (antes/ahora/después-tiempo). Se diría que lo que a nivel verbal sugiere o anuncia una progresión narrativa, en el nivel visual la imagen opera deteniendo dicha progresión, esto es, remontando el tiempo discursivo de la narración al espacio de sus condiciones materiales. De esta forma, si —como veíamos, de acuerdo a Freud— la superación de un trauma pasa por la traslación de la inmediatez corporal (lo imaginario) al orden mediato y narrativo de lo simbólico, la producción de un poema visual, al destacar el conflicto decir/mostrar a un primer plano, colocaría

2 La interpretación tiene sentido si consideramos el rasgo dinámico que la metáfora conserva en su acepción original griega: *meta* (fuera o más allá) – *pherein* (trasladar, desplazar). De Certeau retrata de una manera especialmente elocuente este rasgo recordándonos que: "En la Atenas de hoy día, los transportes colectivos se llaman *metaphorai*. Para ir al trabajo o regresar a la casa, se toma una 'metáfora', un autobús o un tren. Los relatos podrían llevar también este bello nombre: cada día, atraviesan y organizan lugares; los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con ellos frases e itinerarios. Son recorridos de espacios" (127).

a la subjetividad del interno en el trance de detener el curso temporalizante de lo narrativo y generar con ello una mayor reflexividad respecto de las condiciones desde las que dicha trama se va reconstruyendo, en un movimiento discontinuo y abierto por tanto a sucesivas redefiniciones.

Políticas de montaje

Esta última idea acerca de la dialéctica entre detenimiento y discursividad que comporta con especial énfasis un poema visual abre vías para desarrollar el trasfondo político de la propuesta del taller. Para eso nos desplazamos al análisis del montaje de los poemas visuales en el espacio público. ¿Qué puede significar el siguiente gesto? La proyección en el espacio público de poemas visuales elaborados por grupos de trabajo al interior del penal a partir del recuerdo de un lugar con el que los internos tuvieran un especial vínculo afectivo. El montaje se haría sobre ese mismo lugar, asumiendo las diferencias entre el lugar tal como sobrevive en la memoria del interno y el aspecto del mismo en la actualidad. El concepto de memoria ligado a la teoría de la imagen dialéctica en Benjamin nos sirve de guía para interpretar dicho gesto.

Es conocida la definición que ensaya Benjamin de la imagen como "dialéctica en reposo" (464). Esta definición pone en juego la tensión entre los dos polos ya descritos: el polo de la discursividad narrativa de lo verbal y el polo del detenimiento de lo visual. El propio Benjamin hace ver cómo, por un lado, la imagen testifica la historia, esto es, es el signo de una narrativa en curso, pero a fin de, por el otro, colocar dicha narrativa "en reposo", es decir, remontar su trayecto discursivo a una suerte de "grado cero", que la detiene (463-465). Ahora bien, el que esta especie de detenimiento de la historia en el plano de la imagen no signifique parálisis sino que comporte, al contrario, un movimiento productivo y crítico, aparece mejor perfilado si es que analogamos dicha estructura icónica con lo que viene a significar la memoria una vez impugnado el concepto de historia tradicional. Sobre la memoria en Benjamin, Didi-Huberman sostiene:

> De lo que se trata es de pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria, es decir, como hecho en movimiento […]. La novedad radical de esta concepción de la historia,

> es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente (154-155).

Desde esta línea de interpretación, si la imagen comporta un carácter histórico, no es porque esta represente algún pasado perdido, sino por ser un hecho de memoria. Lo que queda escenificado en la imagen no es la memoria como un instrumento de recuerdo, sino la memoria como actividad, es decir, como instancia en que se produce y redefinen las distintas capas temporales que componen la narrativa histórica. Las metáforas de las que se vale Benjamin para explicar esto son elocuentes: la imagen compone una suerte de instancia espacial donde "lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación" (464). Al reunir, entonces, pasado y ahora en un punto de conflicto, la linealidad del tiempo, constitutiva al modelo oficial de la historia, es constantemente desfondada para evidenciar la artificialidad ideológica de su traza.

Estas consideraciones adquieren resonancia en el marco del montaje de los poemas visuales en el espacio público al menos en dos sentidos. En primer lugar, la lógica de la imagen como dialéctica en reposo queda bien expresada en lo señalado anteriormente respecto del conflicto que comporta un poema visual como escenario de tensión entre la vocación narrativa de su estructura verbal (palabras) y la fuerza de detenimiento que implica el hecho de que la palabra valga aquí como imagen. Podría leerse este intervalo en que la palabra se debate entre su realidad como cosa física y su realidad como entidad representativa en términos que atiendan a la especificidad del sujeto de enunciación que analizamos: el interno. Quizás ese intervalo puede ser interpretado como el testimonio de la impotencia por parte del interno de una voluntad de decir (plano verbal) que reclama un modelo de inteligibilidad eficaz y que, al no hallarlo en el inventario de modelos de inteligibilidad oficiales, opta por replegarse al propio cuerpo de dicha voluntad (plano de la imagen): una suerte de performatividad de la voluntad misma del decir que se resiste a la transparencia de su contenido. Y de ahí, pues, la importancia de que los poemas acontezcan en el espacio de la ciudad, precisamente ese escenario que encarna las reglas de decibilidad oficial en oposición al cual la palabras del interno miden su impotencia de significación.

En segundo lugar, el gesto de montaje de los poemas escenificaría de una manera especialmente vívida el movimiento mnémico en el sentido

de Benjamin. Debe atenderse aquí a la hetereogeneidad de dos capas de espacio/tiempo superpuestos en un mismo plano. Recordemos que los poemas fueron diseñados por los internos sobre la base de los recuerdos que tuvieran de un determinado lugar de la ciudad. Este tiempo recordado, desde el punto de vista del espacio oficial —o, para decirlo con Lefebvre, del espacio de representación—, es un tiempo muerto, inactual, un tiempo otro situado *detrás* del tiempo pretendidamente *vigente* de la urbe, y que recoge, además, la imagen de un espacio totalmente distinto al recordado. La alteridad de ese espacio/tiempo queda además especialmente remarcada por tratarse de una imagen de la ciudad producida por la memoria de un proscrito. ¿Qué significa entonces el gesto de recoger la imagen de semejante "cadáver" mnémico para superponerlo al aspecto actual del lugar recordado? ¿Y qué indica, en ese sentido, el que la operación de montaje haya asumido las alteraciones que el lugar ha sufrido por el paso del tiempo, incorporando dicha disonancia en la imagen final del poema proyectado? Pues quizás algo análogo a lo que revela la tensión estructural de la memoria entendida como imagen dialéctica. En los poemas conviven los dos planos en cuya tensión habita la memoria con la que construimos el relato de la urbe: el plano oficial de lo vigente con el plano otro de lo inactual. Pero de tal forma que lo inactual, superpuesto sobre el plano de lo vigente, lo socava, lo somete al trance de confrontarse con sus propias condiciones de posibilidad, su prehistoria, revelando en ello la materia sobre la que se sostiene la validez y la legitimidad de su discurso. El gesto contribuiría a revelar la politicidad que está en la base de toda construcción de ciudadanía entendida como espacio colmado de conflictos, disensos y concesos en movimiento constante. O, lo que es lo mismo, pone en evidencia el hecho de que la ciudad es, esencialmente, un escenario de lenguaje.

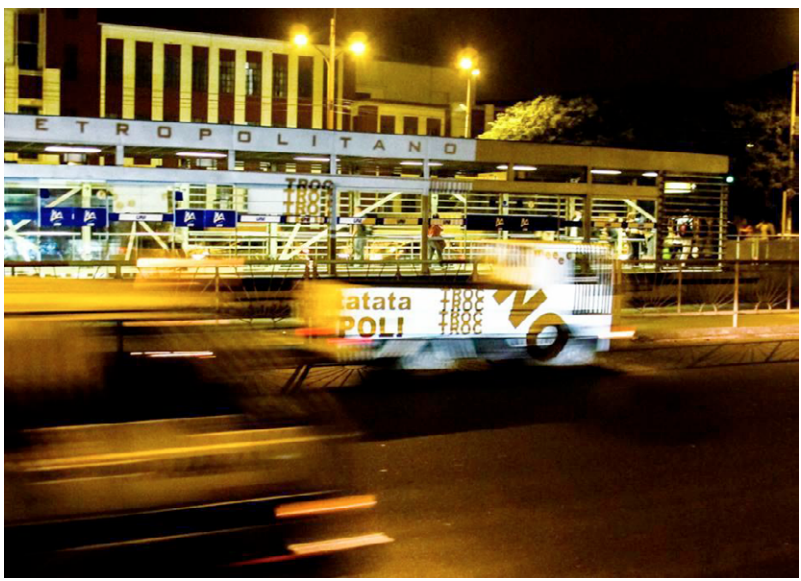
Las líneas de análisis expuestas requerían, sin embargo, ser procesadas de manera más paciente con el fin de que la teoría —y menos aún en un estudio de caso tan delicado como el que nos ocupa— no termine silenciando prepotentemente la experiencia. En ello consistió la tarea de la tercera etapa del proyecto, que viene sometiendo hasta la fecha la experiencia del taller al debate con el público en general por medio de la exposición de sus resultados en instituciones educativas y culturales diversas. De forma que los análisis aquí esbozados deben entenderse en el contexto de un procesamiento de la experiencia aún en curso.

FIGURA 2



Poema visual realizado por uno de los grupos del taller. Montaje llevado a cabo en la Plaza Dos de Mayo, Centro histórico de Lima (referencia en la web).

FIGURA 3



Poema visual realizado por uno de los grupos del taller. Montaje llevado a cabo en la Avenida Tupac Amaru, distrito de Rimac, Lima (referencia en la web).

Referencias

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes.* Madrid: Akal, 2005. Impreso.

Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. México, D. F.: Universidad Iberoamericana, 2010. Impreso.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hildalgo editora, 2011. Impreso.

Freud, Sigmund. *Duelo y melancolía*. Buenos Aires: Amarrourto editores, 1976. Impreso.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing, 2013. Impreso.

Silva, Armando. *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo, 2006. Impreso.

---. *Ser santiaguino o porteño es, primero, un deseo*. Entr. Maria Constanza Mujica. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*. <http://www.bifurcaciones.cl/004/Silva.htm>. Web. 28 feb. 2017.

Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990. Impreso.

Políticas de la memoria: Alfredo Jaar y una estética de la sustracción

Debora Mauas

> […] la invisibilidad estratégica […] una buena metáfora para una construcción política de la memoria, que demuestra que no todo "borramiento" de la representación es necesariamente una "desaparición" negativa del recuerdo.
>
> **Eduardo Grüner**

Introducción

A partir del análisis de algunas obras de Alfredo Jaar se ubicarán dos estrategias estéticas diferentes como modalidad política de construcción de la memoria. La primera remite al archivo y sus formas contemporáneas de producción de conocimiento. Jaar en sus obras produce archivo: reclasificando documentos y creando otros nuevos, con la doble intención de explicar y de implicar. Desde una posición contrainformativa intenta desvelar lo que los poderes ocultan en su saturación mediática. Muchas veces esta estrategia puede resultar la contracara de lo que el mismo artista denuncia, aquello que Derrida denominó como "mal de archivo". Sin embargo, la hipótesis es que en su segunda estrategia estética se ubica su verdadera política visual: en ese límite entre la proliferación de imágenes que el espectáculo mediático promueve y lo real traumático, aquello que no posee representación. Por medio de un ejercicio de sustracción dosifica el carácter expositivo del documento, sin renunciar a las imágenes sino regulando su luz, materia con la que el artista muchas veces trabaja. Un escamoteo visual que convoca al espectador como sujeto a proyectar desde su cuerpo y su mirada la historia que también lo compromete.

Jaar posee distintos *modus operandi*: realiza trabajos de intervención callejera, obras *in situ* y producciones para galerías o museos. Todos ellas tras un largo periodo de investigación contextual, ya que, como él mismo dice: "[…] he sido incapaz de crear una sola obra de arte que no sea en respuesta a un hecho real" (Battiti 8). Estos distintos abordajes dan como resultado no solo producciones en distintos soportes, sino también de diferente alcance.

En el siguiente trabajo se hará un breve recorrido por estos dos modos de apelar a las imágenes y sus efectos, como dos formas de construcción política de la memoria, para puntualizar entonces lo que se considera su verdadera marca personal.

Haciendo archivos

Ya sus proyectos tempranos se configuran como una respuesta política a su preocupación por las imágenes, los medios de comunicación y su manipulación por parte de los poderes. Desde distintas estrategias representativas, que muy pronto apelan a la intervención del espectador en la calle (como en las encuestas a los transeúntes en *Estudios sobre la felicidad*, 1981), utilizando herramientas conceptuales y sin perder de vista la vivencia del participante y la configuración espacial que la misma produce. Su formación de arquitecto le permite conjugar en su obra estos distintos elementos, partiendo siempre de un trabajo previo de investigación contextual de los hechos "reales" sobre los que opera.

Algunos de los proyectos surgen de fotos o recortes de diarios que el artista reinterpreta en su propio tiempo y espacio, como *Telecomunicación*, una intervención en Santiago de Chile a partir de una foto periodística del IRA, o la obra *Opus 1981/Andante Desesperato* (1981), sobre una foto de Susan Meiselas en Nicaragua. El último proyecto realizado en Chile antes de radicarse definitivamente en los Estados Unidos, fue *Chile, 1981, Antes de partir*, una intervención geográfica a lo ancho del territorio chileno (desde la cordillera a la costa), en una clara referencia al *land art*.

Otra modalidad de su trabajo ha sido la de recolectar documentos, diarios y fotos sobre algún suceso político determinado. Por ejemplo, parte de la estrategia de su *Proyecto Kissinger* (1983-2002) implicó acumular gran cantidad de material periodístico para dar visibilidad así a las operaciones comunicativas que por parte del poder intervienen generando

FIGURA 1



Estudios sobre la felicidad (1981), Alfredo Jaar (referencia en la web).

FIGURA 2



Telecomunicación (1981), Alfredo Jaar (referencia en la web).

FIGURA 3



Antes de partir (1981), Alfredo Jaar (referencia en la web).

FIGURA 4



Proyecto Kissinger (1983-2002), Alfredo Jaar (referencia en la web).

"desinformación" pública. El mismo recurso utilizó para su *Proyecto Ruanda* (1994-2000), archivando también material periodístico de divulgación masiva en el cual puede leerse el mismo mecanismo de desinformación de los hechos. Sin embargo, este último proyecto implicó para el artista la consumación de sus propuestas estéticas y éticas fundamentales, que de algún modo ya venían cobrando forma en su concepción política de las imágenes. A pesar de haber tomado gran cantidad de fotos de la masacre de Ruanda,[1] y entrevistado víctimas en los campos de concentración, una necesidad de cambio de escala en respuesta a lo que allí sucedía surgió como otra modalidad representativa. "El dilema de los artistas en esta época es […] cómo articular ideas, pensamientos, en un mundo saturado por imágenes que son llamadas a consumir. Hay que buscar nuevas estrategias de representación" (Jaar).

Jaar usa y produce archivos, pero luego parece prescindir de ellos. Pasa del consumo y la producción de información, de sumergirse en la

1 La masacre de Ruanda (1994), en la que fueron asesinadas un millón de personas, fue un genocidio por parte del gobierno hegemónico hutu a la población tutsi.

espectacularidad mediática y denunciar visibilizando el documento, a retacear su imagen, a velarla. Pero este procedimiento siempre viene después, tanto en su proceso de trabajo como en el corpus de sus obras. Él no descree del archivo, por lo tanto lo muestra. ¿Con qué intención? La de explicar e implicar. Sin embargo, después nos ofrece una obra donde la información se sintetiza en algunas frases —generalmente hechas con letras luminosas sobre un recinto oscuro— y unas pocas imágenes, o solo la proyección de una pantalla de luz en la oscuridad.

Cuando Jaar recolecta datos, los reclasifica o crea otros nuevos, se encuentra repitiendo el gesto de la saturación mediática, aquello que Jacques Derrida denominó como "mal de archivo". Derrida plantea en su texto *Mal de archivo. Una impresión freudiana* no equiparar al archivo con una teoría de la memoria. Dirá que un mal radical, imposible de eludir, habita en el archivo: sus operaciones de custodia, conservación e interpretación y las relaciones que mantiene con el tiempo, la memoria y el olvido. Lo nombrará como *pulsión de archivo*, pulsión de conservar y registrarlo todo, no permitir que ningún detalle, testimonio o documento se pierda, no permitir que el tiempo se extravíe. Si el archivo trabaja contra el olvido como un verdadero memorando, esta pulsión archivística es lo que denominará *mal de archivo:* una pasión por relevar y clasificar lo existente, un modo de clausurar el tiempo mediante el documento. La paradoja es que no puede haber deseo de archivo, pasión por resguardar los testimonios, si no existe la posibilidad de olvido. Para recordar es necesario olvidar, en un juego temporal en que memoria y olvido trabajan conjuntamente. La construcción de un archivo implica modos de clasificación de los datos, que ya son una escritura de la historia. Esta escritura no se produce desde una linealidad temporal que consigna una sucesión de hechos, sino que implica una interpretación que desde el presente reactiva un pasado para construir un porvenir. Una temporalidad que Derrida asimilará a la del inconsciente freudiano. En este sentido es que propone diferenciar al archivo y su constitutivo mal, de la memoria. La memoria se constituye desde una anacronía temporal, resultado de inscripciones heterogéneas, en diferentes momentos, que actúan sintomáticamente (Freud, 1981) desde los olvidos, las represiones, las sustituciones. Entonces, no debemos equiparar archivo y memoria: mientras el primero señala datos, incluso muchas veces desde un discurso contrahegemónico, la segunda los activa desde un deseo que solo es posible a partir de un olvido. La memoria puede construirse

enmarcada en una acumulación informativa, pero a condición de que algo se sustraiga de esa pulsión archivística.

Ya en los proyectos de mayor despliegue documental de Jaar (como *Archivos sobre la felicidad*, *Proyecto Kissinger*, *Ruanda* mismo), en su doble intención de informar e implicar, puede vislumbrarse una pregunta. Él nos acerca información pero, como dice Georges Didi-Huberman, "[…] un conocimiento en que somos al mismo tiempo objeto y sujeto, lo observado y el observador, lo distanciado y lo concernido" (*Política* 43). Para esto debe dosificar el carácter expositivo del documento, no renunciando a las imágenes, sino regulando su luz, desde un ejercicio de sustracción.

La contrainformación

Georges Didi-Huberman ubica, como una de las estrategias propias del arte contemporáneo ante el bombardeo mediático de imágenes, el "devenir documento", no a la manera del archivo, sino como un ejercicio de contrainformación. Ya sea que el artista utilice documentos o los cree, trata de "subvertir-los", "reinventar-los" (*Política* 62), como un modo de mantenerse frente a la historia y hacer de ellos una herramienta crítica y política: una cuestión ética que lo ubica entre el acontecimiento y la forma.

Para Didi-Huberman, Jaar produce archivo, pero ante él se interroga por la forma en que el acontecimiento debe ser mostrado, no solo para que sea visto —cuestión de información—, sino para que sea mirado, implicando al sujeto con la historia. Sin embargo, consideramos que esta búsqueda de Jaar alcanza su verdadera "forma" no en sus obras tempranas, sino en aquellas en las que, como indica el filósofo francés, ha abordado el problema de la "calidad de información" (*Política* 49), construyendo un arte de la contrainformación. Una obra que resiste, dislocando la visión frente al "cliché" del documento, implicando al espectador y rectificando su pensamiento. Los dispositivos que construye el artista introducen los sucesos mediante el documento, la palabra y la imagen que a veces retacea, para recuperar en ellos el verdadero acontecimiento; ese *pathos* que Aby Warburg (Didi-Huberman, *La imagen* 105, 247, 392) lee en las imágenes como el gesto sintomático, siempre en formación, de un real (más allá de la realidad) que, según Didi-Huberman (*La imagen*), da a ver el tiempo de repeticiones, anacrónico, heterogéneo y múltiple de la historia.

Entre la palabra y la imagen

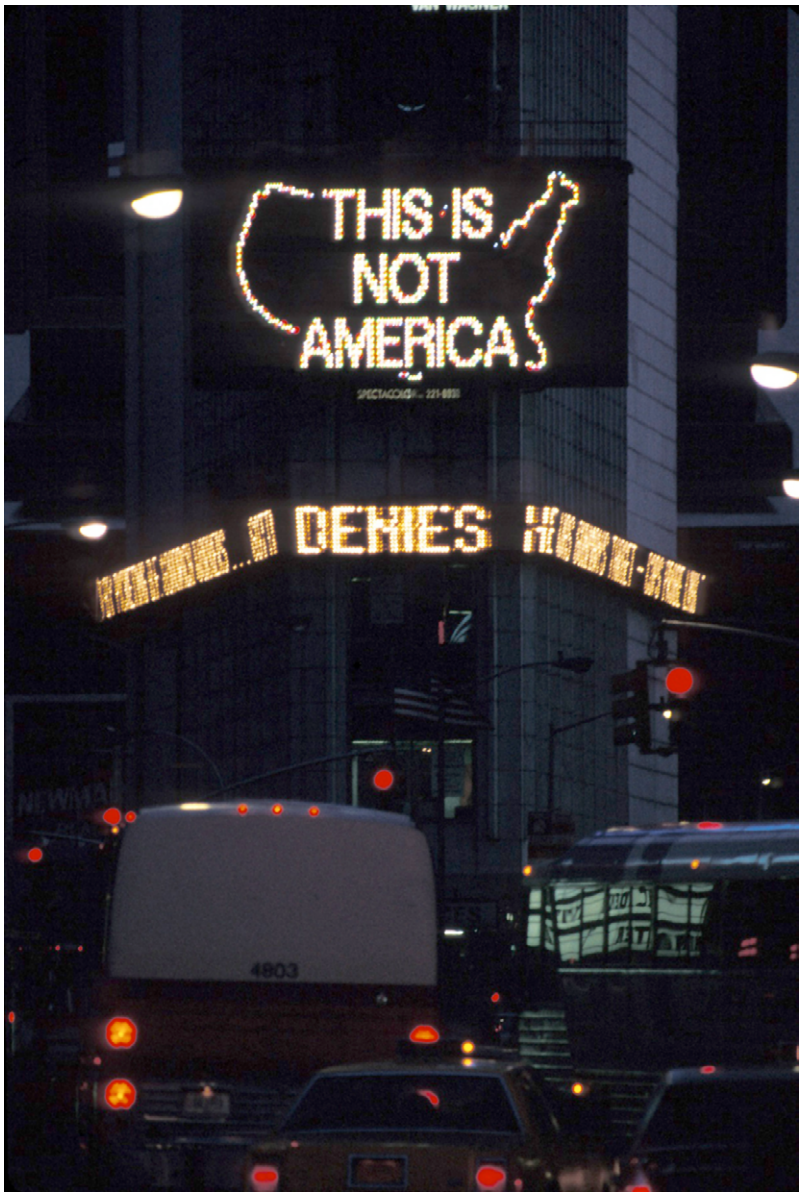
En palabras de Jaar un cambio de estrategia se impone: "Lo mío viene a atacar la Sociedad del espectáculo […] El arte son ínfimas fisuras sobre la piel del espectáculo que nos rodea. Una obra es exitosa cuando entra más allá de la piel del espectáculo […] un ejercicio dónde trato de representar algo irrepresentable, y por otro lado que a nadie le interesa" (Jaar).

Algo ya se vislumbra en el modo sintético de *Un logo para América* (1987), presentado como un cartel lumínico entre otras publicidades del Times Square de Nueva York, en que por unos segundos se refleja la denuncia geopolítica de la apropiación estadounidense del término América. O en *Untitled (Water*) (1990), donde seis cajas de luz alineadas en el suelo presentan de un lado vistas de un mar y del otro, fotos de los *boatpeaple* (vietnamitas cruzando el océano para hallar alojamiento en Hong Kong) en un juego de reflejos en que el espectador también percibe fragmentos de su propio cuerpo.

En ese límite entre la proliferación de imágenes que el espectáculo mediático promueve (con su contracara de secuestro informativo), y lo real traumático que se presenta más allá de cualquier representación posible, es donde Jaar ubica su mirada. Frente al horror de Ruanda acumula imágenes e información (o sea, produce un importante archivo), un proceso que actúa sobre él, implicándolo, para luego desde el resto mudo que queda, como trauma sin representación, construir una forma posible que dé a ver esa verdad que se diluye entre las imágenes y los relatos. Intenta una y otra vez: "[…] cada proyecto era un nuevo ejercicio, una nueva estrategia y un nuevo fracaso […] la estructura serial se impuso a causa de la tragedia de Ruanda y mi incapacidad para representarla" (Jaar en Schweizer 30), deshaciéndose de algún modo del runrún archivístico, suspendiendo las explicaciones y los contextos para inscribir aquello que desde su silencio nos involucra verdaderamente. "[Jaar] invierte los procedimientos de los medios de comunicación, frenando, reencuadrando, recontextualizando nuestra relación con las imágenes, incluso, suspendiéndolas completamente" (33).

En su obra *Real Pictures* (1995) entierra en cajas negras que luego apila, fotos de la masacre, de las víctimas en los campos de refugiados, de las ciudades destruidas, en una suerte de memorial y archivo a la vez, y describe con palabras cada una de las fotos que las cajas contienen, sustrayendo la imagen por el relato. En *Los ojos de Gutete Emerita* (1996),

FIGURA 5



Un logo para América (1987), Alfredo Jaar (referencia en la web).

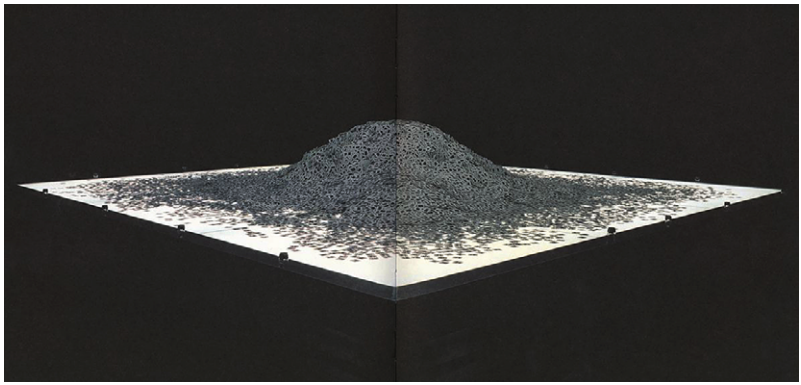
FIGURA 6



Real Pictures (1995), Alfredo Jaar (referencia en la web).

sobre una inmensa mesa de luz se apilan más de un millón de diapositivas (el número de asesinados en Ruanda), al acercarnos todas ellas repiten los ojos de Emerita, sobreviviente de la masacre. En *El lamento de las imágenes* (2002), dos espacios contiguos sumergen al espectador, uno en la oscuridad y otro frente a un panel de luz que lo enceguece. En la sala oscura flotan tres textos lumínicos: el primero refiere a la prisión Robben Island donde estuvo recluido Nelson Mandela por 28 años, con los ojos

FIGURA 7



Los ojos de Gutete Emerita (1997), Alfredo Jaar (referencia en la web).

FIGURA 8



Los ojos de Gutete Emerita (1997), Alfredo Jaar (referencia en la web).

quemados por la piedra caliza que debía extraer; el segundo refiere a antiguas canteras de Pennsylvania, lugar en el que ahora se almacenan diecisiete millones de imágenes compradas por Bill Gates a agencias internacionales de información, y el tercero alude a la desaparición visual por parte del Ministerio de Defensa de Estado Unidos de los ataques a Afganistán en 2001. Un juego entre la imagen secuestrada, la luz que quema y la oscuridad: formas de la imposibilidad de ver.

FIGURA 9



El lamento de las imágenes (2002), Alfredo Jaar (referencia en la web).

Nuestro artista evoca a la visión a partir de lo que no muestra, lo ausentado, introduciendo así la mirada del espectador, su cuerpo, desde una sustracción. La mirada siempre se presenta como un exceso al que se debe dar forma. Este exceso que no es otra cosa que el irrepresentable al que Jaar se refiere, lo real traumático, aparece fugazmente —único modo posible de aparición— en las obras del artista. Será con economía de recursos, retaceando lo que muestra, que convoca al espectador, ya no desde una luz que encandila porque no regula su potencia, sino desde una ausencia que toca el cuerpo. Como dice el artista: "Cuando el espectador entra en alguna de mis instalaciones, yo le estoy pidiendo un cambio físico y mental. Uno debería salir de la obra modificado […] un movimiento físico y mental. […] Mi obra tiene relación con el haikú japonés" (Jaar).

Si la espectacularidad actual implica un enceguecimiento de tanto ver (y no es casual el uso que hace el artista de la luz y sus intensidades como el elemento primario de toda imagen, de toda visión) habrá que evocar otro registro para instituir una nueva mirada. En principio, un cambio de escala se impone: retacea las imágenes, las secuestra —muchas veces repitiendo el mismo gesto que las agencias oficiales de información—; sin embargo nos las devuelve de otro modo: por medio de las palabras —a diferencia de las agencias—, palabras que se hacen imagen. En la mayoría de sus proyectos la historia es contada mediante palabras luminosas que se recortan en la oscuridad de la sala y quedan parpadeando en la retina. Un tratado sobre la relación entre la palabra y la imagen, que ubica a la primera como posibilidad de la segunda. En sus obras la palabra funciona como posibilidad de la imagen.

Jaar cree tanto en las palabras como en las imágenes y es por eso que retacea a estas últimas, convocándolas por medio de las primeras. Él sabe que no es una sin la otra y también que no se trata de unas sobre las otras. En este sentido se aleja de las posturas iconoclastas de Claude Lanzmann y su filme *Shoa* (1985) o del psicoanalista Gérard Wajcman, que atribuyen a las imágenes —centrándose en los documentos de los campos de exterminio nazi, en particular—, un poder de alienación y desconocimiento. Jaar reconoce en el espectáculo mediático el enceguecimiento y la cosificación del espectador, por eso sustrae las imágenes. Pero no para negarlas, sino para restituirles su verdadera potencia crítica y su posibilidad de construir memoria. Una respuesta ética a aquello que, más allá de la representación, se repite una y otra vez en las imágenes. Hay un pudor que le impide mostrarlas, con un gesto que las vela pero también las enuncia, permitiendo que por medio de las palabras las imágenes puedan ser proyectadas. Una proyección imaginaria que posibilita la reactivación de su poder, pero no desde la propuesta mediática que se impone, sino desde el encuentro de un sujeto con la historia, su historia.

En este sentido el gesto del artista pareciera replicar una "terrible pregunta", aquella que Didi-Huberman atribuye al artista Harun Farocki, pero también a sí mismo: "¿Por qué, en qué y cómo la producción de imágenes participa en la destrucción de los seres humanos?" (*Remontajes* 83).

Entre la reducción y la redistribución

Para el filósofo francés Jacques Rancière en el mundo no existen demasiadas imágenes que terminan por enceguecernos, sino que los centros de poder deciden por nosotros qué imágenes mirar, cuáles no y cómo hacerlo. Para él, un artista, un crítico, debe ayudar a redistribuir el poder sensible de una imagen, de una palabra, hacer ver en ellas lo que no había sido visto antes. Para esto, es necesario armar un dispositivo espacio-temporal adecuado que modifique la experiencia perceptiva y capture al espectador de un modo distinto al del poder informativo. No se trata de atacar a la Sociedad del Espectáculo reduciendo o suprimiendo las imágenes, como lo harían los defensores de lo irrepresentable —Lanzmann, por ejemplo—, sino como propone Alfredo Jaar "hacer visible el fenómeno de sustracción masiva" al que nos someten (como en sus obras *El lamento de las imágenes o Untitled (Newsweek)*, de 1994). Para Rancière el gesto de este artista no niega a las imágenes, sino que sostiene su poder: "Alfredo Jaar […] nos recuerda que la imagen no es un simple pedazo de lo visible, que es una puesta en escena de lo visible, un nudo entre lo visible y lo que este dice, como también entre la palabra y lo que ella nos hace ver" (*Un estudio* 77). No se trata entonces de reducir las imágenes, debido a su espectacularidad, sino de redistribuir lo que estas muestran, devolviéndoles el nombre propio y la historia a cada una de ellas. Para esto modifica la escala, invierte la cantidad, la relación entre lo individual y lo masivo, como en *Gutette Emerita*. Una redistribución que muestra la parte por el todo, a diferencia de las imágenes autoritarias de los centros informativos que acentúan el privilegio de unas imágenes sobre otras, de unas víctimas sobre otras, de unos sobre otros. Modifica de este modo la relación entre lo individual y lo masivo, lo anónimo y el nombre propio, y al modificar las "coordenadas de lo representable, cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles" (Rancière, *El espectador* 67) haciendo de esta experiencia estética una experiencia política. Si para el filósofo es el disenso —entre diversos regímenes de sensorialidad— lo que constituye la política, la experiencia estética roza lo político en tanto ella también se transforma en una experiencia de disenso. Esto por medio de formas que crean una visibilidad diferente y provocan en el espectador una experiencia disensual, más allá de las competencias propias del régimen de sensibilidad social al que este pertenece.

En este trabajo, y siguiendo los desarrollos del filósofo, se refiere a la sustracción de las imágenes, pero no del mundo imaginario, como una de las estrategias distintivas de Jaar. La redistribución de la experiencia sensible se ubicaría en este retaceo, que reduce no solo el peligro de la espectacularidad, sino el de la especularidad. Jaar, en sus dispositivos, no solo convoca a la visión del espectador —conformada a partir de su experiencia especular—, sino que sus obras la suspenden por un rato, haciendo de esto su eficacia. Al sustraer y velar las imágenes que (muy pronto) remiten a la identificación y a la alienación en que la visión se constituye, hace surgir a la mirada como otra experiencia, que convoca al sujeto y modifica su percepción. Sus obras redistribuyen lo sensible, como indica Rancière, haciendo de ellas una experiencia estética y política distinta a la de las imágenes que impone el poder.

A modo de conclusión: Punto ciego de la imagen, de la historia

En su obra *Punto ciego* (2014) [figura 10] Jaar parece haber extremado su propuesta. Presentada dentro de la muestra "Estudios sobre la felicidad" en el Parque de la Memoria de Buenos Aires, un espacio público emplazado al borde del Río de la Plata —allí dónde los genocidas tiraban los cuerpos de los desaparecidos—, pensado como sitio para exposiciones, conferencias y archivo sobre el terrorismo de Estado y las políticas de derechos humanos.

Este video fue realizado por el artista en algún lugar del parque tras meses de investigación junto a los organismos de derechos humanos. Casi sin imágenes, pero no sin mundo imaginario, y con unas pocas palabras que nos informan, nos da libertad para una múltiple interpretación. A través de una pantalla ubicada en una de las esquinas de una amplia sala oscura, vemos reproducirse en un video otra esquina, la intersección entre dos paredes y el piso que proyectan un punto de fuga inmóvil situado a la intemperie en algún lugar del Parque de la Memoria. La proyección se mantiene casi como una foto fija, ya que su única variante es la tenue luz que se modifica a lo largo de las veinticuatro horas del día. Antes de ingresar a la sala, Jaar nos informa sobre algunos datos del terrorismo de Estado en la Argentina y sus víctimas. Otra vez, reduciendo casi al mínimo la representación, Jaar pretende introducir al espectador y su poder de evocación. Solo contamos

FIGURA 10



Punto ciego (2014), Alfredo Jaar (referencia en la web).

con la breve información escrita del principio y, luego, estas paredes que dibujan tres líneas y un punto, testigos mudos del tiempo y sus avatares. Sustrayendo también aquí las imágenes, solo nos ofrece una como pantalla sobre la que el espectador es convocado a proyectar su propia mirada con la que ineludiblemente se encuentra, punto ciego él también de la historia. Una propuesta donde el artista nos implica ya no solo como testigos, sino como responsables en la construcción de la memoria.

A la manera de los muros de Tàpies y las experiencias orientales, la imagen nos ofrece un vacío para reflejar nuestras propias imágenes, quedando nuestra mirada y nuestro cuerpo introducidos en el espacio proyectado que la obra propone. Al reducir la imagen a un muro, Jaar sustrae del mundo imaginario las formas que impuestas lo constituyen: esas "buenas formas" que pueblan el mundo, y que percibimos y reconocemos —como *gestalt*— desde otra buena forma: nuestro cuerpo. Jacques Lacan formalizó el surgimiento del mundo imaginario para el hombre: sus formas, el espacio y las representaciones que lo constituyen, a partir de la experiencia del estadio del espejo (Lacan, "El estadio"). Entre los 6 y 18 meses de vida el bebé puede reconocer su propio cuerpo en el espejo, hecho

que poseerá profundas implicancias sobre el sujeto y su constitución. A partir de ahí se identificará introyectando en su psiquismo aquella forma exterior que como una totalidad descentrada se le presenta y a la que ya no podrá sino necesariamente tender. Experiencia inaugural del mundo imaginario, como principio ordenador del espacio, del cuerpo y de los objetos, esto implicará la posibilidad de ir construyendo un punto de vista desde un cuerpo que, ubicado en el espacio (Merleau-Ponty), recortará su perspectiva en una visión que necesita (para constituirse) de estos primeros modelos especulares. Sin embargo, esta experiencia inaugural, ordenadora y necesaria, dejará afuera una experiencia previa y originaria que Lacan señalará como mirada (Lacan, *Los cuatro*). La mirada subsiste en la vida del sujeto, apareciendo y convocándolo, desde una experiencia otra y singular más allá de cualquier forma especular reconocible por la consciencia. Entonces, en la conformación imaginaria del hombre, se ubica por un lado la visión, ordenadora del mundo y de su propia constitución que, en un punto de vista espacial, se irá conformando a partir de las identificaciones con esas formas que se presentan como modelos a la manera de aquella primera especular, y por otro lado la mirada, que más allá de las formas y sus conceptos, hace surgir al sujeto. Visión y mirada conviven, siendo la primera la que "ordena" y reprime necesariamente a la segunda.

Las imágenes que el espectáculo del mundo ofrece a la visión resultan entonces necesarias para su constitución. Pero esto también implica una experiencia de alienación y descentramiento, ya que es sobre un modelo exterior que necesariamente esta se conforma. Las imágenes que el espectáculo mediático propone, entonces, conforman una visión, que al imponerse como modelo muchas veces limita la posibilidad de otra experiencia. Al sustraer la representación de la imagen, Jaar permite convocar al sujeto, a su cuerpo y su mirada, pero ya no desde los modelos que alienan, sino desde el vacío que involucra al sujeto. Ofrece otro modo de implicar al cuerpo del espectador. Frente a la saturación mediática, poder recortar una experiencia distinta en la que el cuerpo se sitúe y construya una visión que evoca a una mirada como posibilidad de apropiación. En *Punto ciego*, el escamoteo visual del video funciona como una pantalla sobre la que alternativamente proyectamos nuestras imágenes y recuerdos, para introducirnos de pronto en la visión ofrecida, siendo nosotros mismos ese punto ciego: trauma y reflejo de la historia. Las pocas palabras que contextúan ofrecen también esa posibilidad imaginaria. Ellas y la ausencia de espectáculo imaginario propia de los archivos

contemporáneos permiten la experiencia perceptiva del espectador, ya no como un receptor pasivo de información, sino como el protagonista, por un rato, de su escritura de la historia.

Referencias

Battiti, Florencia. "El arte como respuesta a un hecho real". *Estudios sobre la felicidad*. Buenos Aires: Parque de la Memoria, 2014. 8-13. Impreso.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana.* Madrid: Trotta, 1997. Impreso.

Didi-Huberman, Georges. "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética". *Política de las imágenes.* Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008, pp. 39-69. Impreso.

---. *La imagen superviviente*. España: Abada Editores, 2013. Impreso

---. *Remontajes de tiempo padecido. El ojo de la historia 2.* Buenos Aires: Biblos, 2015. Impreso.

Freud, Sigmund. "La interpretación de los sueños" en Obras Completas tomo I. España, Biblioteca Nueva, 1981, pp. 343-721. Impreso

Grüner, Eduardo. "La invisibilidad estratégica, o la redención de los vivos. Violencia política y representación estética en el siglo de las desapariciones". *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, pp. 285-309. Impreso.

Jaar, Alfredo. Entrevista en la televisión chilena por Cristian Warnken. <http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/2008>10 mar. 2016. Web.

Lacan, Jacques. *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* Buenos Aires: Paidós, 1990. Impreso.

---. "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". *Escritos 1.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2002, pp. 86-94. Impreso.

Merleau-Ponty, Maurice. *La fenomenología de la percepción*. Madrid: Planeta, 1986. Impreso.

Rancière, Jacques. "El teatro de imágenes". *Un estudio de la felicidad*. Chile: Metales Pesados, 2008, pp. 69-91. Impreso.

---. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso

Schweizer, Nicole. "La política de las imágenes. Un recorrido a guisa de introducción". *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008, pp.17-39. Impreso.

Dictadura y espectrografía. Retrato de Rodrigo Rojas De Negri

Francisco Vega

Introducción

Miremos el retrato de Rodrigo Rojas De Negri. Joven de 19 años cuya práctica le costó la vida en lo que constituye uno de los más brutales asesinatos en dictadura: rociado con parafina y quemado vivo el 2 de julio de 1986 por una patrulla militar comandada por el teniente Pedro Fernández Dittus. Había llegado desde Estados Unidos hacía seis semanas equipado con su cámara fotográfica para contribuir a desbaratar, *mediante* la imagen, los horrores y su silenciamiento. Tenemos ante nosotros su autorretrato, durante una protesta en la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile. La imagen abre una doble paradoja: ver la imagen de un creador de imágenes y atisbar la presencia de alguien cuya *presencia* fue arrebatada en un contexto que colapsa el discurso historiográfico tradicional, pues si el carácter *pasado* de los *antepasados* es siempre, estructuralmente, determinado desde un presente que cohabita con sus otras temporalidades, lo es de forma traumática en el caso de los asesinados y los desaparecidos, precisamente por la fractura que suponen en ese régimen de *presencia* que articula el *continuum* de la historia.[1] La fotografía es, aquí, el espectro de un espectro, y la historia no puede comparecer sino como analítica de las cenizas.

Casi la totalidad de las teorías fotográficas enlazan la fotografía con la muerte (Sontag, Barthes, Derrida, entre otros), un vínculo llevado a su formulación más acabada en la teoría barthesiana del *punctum*

1 Fundamentales al respecto resultan los trabajos referidos de Miguel Valderrama, y Alain Brossat y Jean-Louis Déotte.

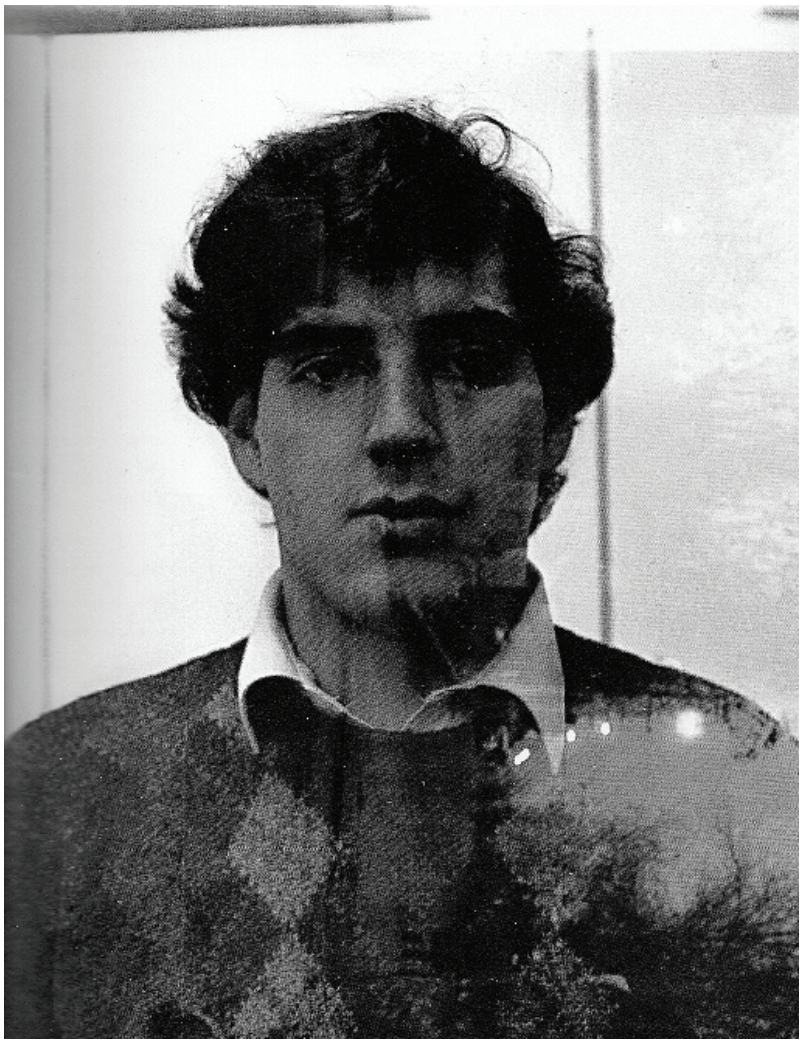
y fundamento de la amplia difusión de la fotografía en las dictaduras latinoamericanas. En efecto, mediante el "esto ha sido" que patentiza la foto, se documentó el terror sobre los cuerpos y se reclamó también la *presencia* de los desaparecidos, particularmente mediante el "álbum de familia" y la "foto carnet" (Richard 166). Partiendo del análisis de este enclave (muerte-fotografía-recuerdo) y siguiendo en detalle el autorretrato de Rodrigo Rojas De Negri, en el presente trabajo yuxtapondremos diversas ideas sobre la praxis fotográfica con el fin de evaluar los diversos estratos semánticos que posee esta fotografía, así como analizar algunas tensiones que ella proyecta sobre la relación técnica, historia y memoria.

Esto (no) ha sido

Veamos el retrato [figura 1]. En la breve descripción que acompaña la imagen leemos: "Retrato de Rojas De Negri durante una protesta en la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile, 1986" (Rojas De Negri 49). Afuera, más allá de los límites que captura la cámara, en la Escuela de Medicina, se analizan y diseccionan cuerpos. Y afuera, más allá de los límites del recinto, posiblemente gritos y múltiples cuerpos que contrastan con el silencio y la singularidad que nos entrega el retrato. Proyectando espectralmente otra imagen, el autorretrato nos muestra a Rojas De Negri portando en sus manos, más allá de los límites de la foto, su propia cámara. Siendo así, no veríamos ni la cámara ni aquello que ella, momentos antes o después, se apresta a registrar, acercándose a esas corporalidades en conflicto como el cirujano (Benjamin) penetra en el cuerpo. De tal suerte, los límites de la foto son aquello que está dentro de la cámara. No podemos mirar aquello que fue o será mirado en la cámara, su afuera es su adentro.

Más allá de esos límites difusos que imaginamos, vemos su rostro, lo podemos tener cerca y, nos permitimos decir, siguiendo en esto casi a la totalidad de las teorías fotográficas, "*él* estuvo *ahí*", su rostro estuvo *presente* delante de ese aparato que ahora nos lo hace otra vez presente. Una formulación que encuentra en la reflexión de Barthes su delimitación más sistemática: "La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí […]; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella" (Barthes,

FIGURA 1



Autorretrato de Rodrigo Rojas De Negri (1986). Imagen interior del libro *Un exilio sin retorno*. Rojas De Negri, 2013.

La cámara 126-127). La fotografía, siguiendo a Barthes, nos hace presente un *pasado presente* en su inmediatez y casi podemos tocarlo *a través* de un medio casi transparente, casi inexistente, mensaje sin código y denotación absoluta. *La cámara lúcida* ha sido entendida tanto como una fenomenología del noema fotográfico como un estudio sobre el duelo,

vinculando internamente, como su esencia, la fotografía y la desaparición. Miramos aquello que fue y, por tanto, ya no es, o *casi* no es.

La pregunta, no obstante, es irreprimible: ¿qué sucede con el aparato fotográfico cuando aquello que fue, y de lo cual no puedo dudar, trae a presencia un ser-ahí cuyo régimen de presencia nos conmociona? Pues estamos frente a un rostro que, desde siempre, en la pretendida pureza de su denotación, está internamente vinculado para nosotros, latinoamericanos en posdictadura, a un *eso-fue-asesinado* y, en el caso de los desaparecidos, a un *eso-fue y aún-no-es*. ¿Qué temporalidades teje un discurso como el de Barthes y asociado a él todos los discursos referencialistas amparados en la *hegemonía del índice*, de la huella luminosa y táctil, cuando aquello que fue forma parte del régimen de desaparición? ¿Qué nos punza, qué *punctum* nos hiere de esa luminosidad ausente y espectral?

Es indudable que difícilmente podemos ver el rostro de Rojas De Negri y no ser *punzados* por un desgarro de la presencia, uno que precisamente nos interpela como *sobrevivientes*. Esa desgarradura tacha la lengua con que nominamos esos rostros, tacha su *ser ahí-presentes*, punza el *punctum*. Ese cristal transparente, como querría Barthes, es un cristal opaco, un cristal delante de otro cristal, y lo vemos ahí, en el retrato, lo podemos ver difuminando el cuerpo de Rojas De Negri, confundiendo su rostro con el cuerpo del follaje que se extiende afuera, donde posiblemente barricadas iluminan la tarde.

En el retrato, en efecto, aparece un cristal delante de otro cristal (la cámara), un aparato delante de otro aparato. ¿Por qué interponer un filtro, otro medio al medio que ya es la cámara? El retrato, como decíamos, deja fuera de marco lo que define a Rojas De Negri, su cámara, así como la protesta, el objeto a fotografiar, y nos pone delante de un cristal que yuxtapone, mediante el fundido, la bidimensionalidad de la fotografía, pues vemos a Rojas De Negri y también el escenario que la cámara, oculta, podría capturar. Ese cristal también nos punza, como la *chispa azarosa de un aquí y ahora*, y se añade, reduplicándola, a la punzada que padece nuestra mirada ante la presencia tachada de Rojas De Negri. Dos punzadas, entonces, mediante el fundido: a la mirada que intenta aferrar un rostro y a la mirada, siempre históricamente situada, de los sobrevivientes del régimen dictatorial.

Desde una de sus aristas, resulta difícil seguir la analítica barthesiana ante este retrato, particularmente la metaforología constante al carácter mortífero de la fotografía, máquina de muerte que corta el devenir del

tiempo en su fluidez viva y presente: "El fotógrafo […] tiene miedo […] de esta muerte en la cual su gesto va a embalsamarme. Nada sería más gracioso […] que las contorsiones de los fotógrafos para 'hacer vivo'" (Barthes, *La cámara* 42). Un poco más adelante: "Diríase que, aterrado, el Fotógrafo debe luchar tremendamente para que la Fotografía no sea la Muerte" (*La cámara* 43). O también: "Todos esos jóvenes fotógrafos que se agitan por el mundo consagrándose a la captura de la actualidad no saben que son agentes de la Muerte"[2] (*La cámara* 142). Una idea (la muerte como el *eidos* de la fotografía) que punza, pues sabemos que lo que este retrato nos muestra es a alguien que intentó, arriesgando la vida, registrar el horror y capturar lo real ahí donde quería ser borrada toda huella de la desaparición, dando así un combate doble: a la desaparición y a la desaparición de la desaparición.[3]

De igual modo, y como otra membrana de la misma argumentación, cuesta seguir la confianza depositada en el carácter *referencialista* de la fotografía, confianza que nos hace aparecer —a nosotros sobrevivientes— alguien asesinado, pero que quizás, desde siempre, tampoco pueda hacerse plenamente presente en su *eso ha sido*. Según Barthes, la captación del significante fotográfico sería un acto *secundario* de la reflexión, que solo profesionales ejecutan, soslayando lo palmario, a saber: que la persistencia del referente constituye la esencia de la fotografía, imagen transparente en la medida en que no es a ella a quien vemos, un rasgo estructural que imposibilitaría la subsunción de la fotografía en el universo de los signos. Una teoría que, aunque con modulaciones, es posible atisbar también en "El mensaje fotográfico" y "Retórica de la imagen" contenidos en *Lo obvio y lo obtuso*.

Analizando esa teoría del noema fotográfico —la "esencial objetividad de la fotografía", según Bazin (27)—, Stiegler dirá que en la teoría de Barthes se supone una *impresión directa*, "sin demoras", donde el "instante de la toma *coincide* con el instante de *lo que* es captado" (*La técnica* 31). Sin embargo, esa coincidencia se generaría con un retraso que afecta

2 Una metaforología que, como decíamos, cubre todo el campo de las teorías fotográficas. Se encuentra también en *Del espacio de acá*, texto que, como precisa Juan Pablo Concha, se adelanta a muchos de los postulados nucleares de Barthes. Con todo, el capital ensayo de Kay mantiene implícitos otros múltiples desarrollos teóricos, como la teoría de la inervación benjaminiana. Véase Ronald Kay y Juan Pablo Concha.

3 Para el análisis de la fotografía durante la dictadura de Pinochet, véase el trabajo de Gonzalo Leiva, como también el filme documental de Sebastián Moreno *La ciudad de los fotógrafos*.

desde siempre a la evidencia fotográfica: "La continuidad de la imagen analógica es un efecto de real que no debe ocultarnos que *aquella ya es siempre* discreta. Sin hablar de las falsificaciones posibles, siempre lleva en sí un principio de reducción de su *eso ha sido*"[4] (Derrida y Stiegler 191). Por su parte, y cuestionando la misma analítica de Barthes, Derrida dirá al respecto:

> […] el efecto fotográfico […] consiste en ponernos directa e innegablemente ante un pasado que *fue presente* […] La fotografía, a diferencia de la pintura y la literatura, habría captado en sí misma fuera de sí misma, en el aparato fuera del aparato, algo que estuvo una vez allí (Derrida y Stiegler 122).[5]

Fotografía, denuncia y control social

Ahora bien, desde otra de sus aristas, y entre las principales, la teoría de Barthes presta fuerzas al trabajo de denuncia en tanto *testificación* que constituye el enclave crítico determinante de las prácticas fotográficas en las dictaduras latinoamericanas. Recordemos sus palabras: "[…] vivo con la ilusión de que basta con limpiar la superficie de la imagen para acceder a *lo que hay detrás*" (Barthes, *La cámara* 152-153). La cámara, como es sabido, no es oscura sino lúcida en cuanto la imagen es llana, está todo ahí, para revelarnos la creencia fundamental, a saber, que *eso ha sido*: "Puesto que la fotografía (este es su noema) *autentifica* la existencia de tal ser, quiero volverlo a encontrar enteramente, es decir, en esencia, 'tal como él mismo'" (162). La difusión de la presencia que asegura la fotografía analógica sin duda ha contribuido a que el aparato se generalice bajo ese impulso denotativo cuasi puro, como herramienta de captación del horror; como indexación de un horror que, en su difusión pública, reactivaría el cuerpo social.

4 Aunque Stiegler deconstruye la analítica barthesiana, lo cierto es que asume gran parte de sus postulados al momento de establecer, y en explícita referencia a W. Benjamin, una serie de regímenes de inervación técnico-visual asociados a esferas de reproductibilidad específicas: la literal, la analógica y la digital. Otro profundo trabajo de deconstrucción del referencialismo barthesiano puede consultarse en François Soulages (*Estética*).

5 Derrida emprende también una deconstrucción de la distinción *studium*/*punctum* en "Les morts de Roland Barthes", donde problematiza, como cifra de esa deconstrucción, la contaminación metonímica del índex (Derrida, *Psyché*).

La huella, entendida como emanación del referente, suscita una particular fuerza para desvelar aquello que quiere velarse por las estrategias del poder, esencialmente ahí donde no se quiere imagen. Desde esta perspectiva, dos ejemplos clave de tachaduras de la huella se expresan con el asesinato de Leonardo Henrichsen, registrado en *La batalla de Chile*, que graba su propia muerte llevando la cámara a negro [figura 2], y la censura dictatorial que impulsa a periódicos y revistas como *Análisis*, *Cauce* y *Apsi* a editar números con recuadros negros o blancos [figura 3], imágenes virtuales, fantasmas de esas imágenes que, luego, serían llevadas combativamente a la calle por muchos fotógrafos portándolas en el pecho. Siguiendo esa lectura de desvelamiento, miramos el retrato de Rojas De Negri y sabemos que *él* estuvo ahí, presente, capturando con su cámara todo aquello que quería ser tachado. *A posteriori*, también, en un quiasmo de temporalidad, gracias a ese retrato-presente también se condena la misma muerte-ausencia de Rojas De Negri. Con Benjamin, sintetizando este enclave de denuncia, se puede argüir que el nacimiento de la fotografía es coetáneo del nacimiento del socialismo.[6]

Comentando las fotografías de detenidos desaparecidos, y abriendo otra deriva de lectura, Nelly Richard señalará que la foto del "álbum de familia" y la "foto carnet", usadas regularmente en las pancartas "*¿Dónde están?*", constituyen modos de insertar la identidad personal en un archivo (público uno, privado el otro), siendo la segunda, la foto carnet, un producto de las *sociedades disciplinarias* entendidas como procesos de desidentificación. Metonímicamente, dirá Richard, la foto de identidad de los desaparecidos expresa el dispositivo de supresión de identidad que hace desaparecer (167). Serie fotográfica y serie represiva coincidirían en tanto procesos de des-subjetivación. El autorretrato de Rojas De Negri, podemos mirarlo, semeja a veces, en su encuadre regular y cercano, una foto de identidad, pero parece también descomponerlo, en un espacio virtual donde confluyen, con el cristal *mediante*, identificación y desidentificación. Como si, mirándose, duplicara el aparato fotográfico atisbando otro cristal, temporizando su propia presencia o

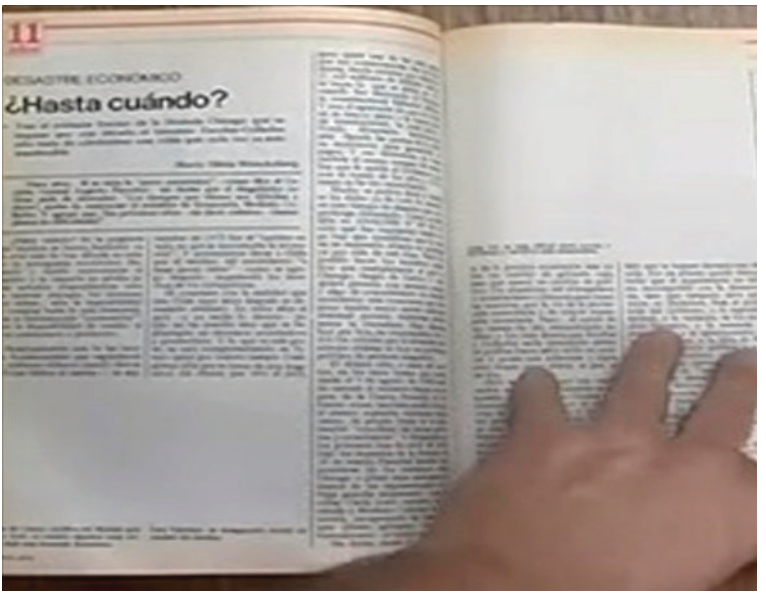
6 La idea de Benjamin sobre la coincidencia entre fotografía y socialismo puede verse en el parágrafo IV de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (*Gesammelte Schriften I*, 441). Jean-Louis Déotte ha abundado en el trabajo político de denuncia de la huella en "El arte en la época de la desaparición" (156), escrito donde, luego de analizar la tematización kantiana de los "signos de la historia", determina el arte contemporáneo como signado por el régimen de la desaparición.

FIGURA 2



Asesinato de Leonardo Henrichsen, 1973. Consultado en *La batalla de Chile: La insurrección de la burguesía* (1975) de Patricio Guzmán.

FIGURA 3



Censura contra las revistas. Imagen interior de la revista *Análisis*, año VII, n° 90, 1984. Consultado en *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno.

fotografiando esa misma diferencia que lo separa de sí mismo, diferencia que constituye, por cierto, la condición misma de (im)posibilidad del retrato (Derrida, *Memoirs*).

El análisis de la fotografía como aparato de reproducción y control no es tampoco aislado. En *Del espacio de acá*, por ejemplo, Ronald Kay señala: "En la foto carnet, […] la cara del hombre es sometida a una máxima extorsión; so pretexto de registrarla en lo que de única y distintiva tiene, la toma, de hecho, hace exactamente lo contrario: aplicándole una y la misma norma fotográfica, la estandariza, cortándola a la medida del orden […]" (Kay 33). Susan Sontag, por su parte, afirma que con la fotografía se redefine la realidad "como artículo de exposición, como dato para el estudio, como objetivo de vigilancia" (Sontag 220). Extendiendo esa premisa, John Berger señala que "[…] la cámara nos libra del peso de la memoria. Nos vigila como lo hace dios, y vigila por nosotros. Sin embargo, no ha habido dios más cínico, pues la cámara recoge los acontecimientos para olvidarlos" (Berger 76).

En la filosofía de Flusser, donde hallamos una extensión de esa seña, la fotografía es un aparato que se distingue de la máquina en la medida en que crea símbolos, constituyendo primordialmente un apoyo de información para la sociedad. El aparato fotográfico —dice Flusser bajo una concepción influida por Althusser— es parte de un sistema múltiple que engloba otros aparatos. Así, la cámara es atisbada como parte de un complejo industrial y, si antiguamente podía decirse que el artesano tenía a su disposición herramientas y luego la máquina tenía a su disposición trabajadores, hoy debemos decir que aparato fotográfico y fotógrafo constituyen una unidad singular donde este último deviene "funcionario" del aparato. El fotógrafo no haría uso de la cámara, sino que sería funcionario de su sistema, uno que es parte, a su vez, de otro sistema tecno-industrial. Flusser compara ese vínculo con la poética kafkiana, mostrando que el fotógrafo no puede salir de la estructura que pautea, *a priori*, el aparato y su programa. No habría salida de la *caja negra* que, en su oscuridad, cubriría el espacio entero de la nueva sociedad posindustrial (Flusser 28-29).[7]

7 Como es sabido, Flusser destacará, precisamente por sus empeños en salir del "programa", los intentos de la fotografía experimental, en oposición a la meramente informativa.

Por una parte, en las precedentes reflexiones de Berger y Sontag, y particularmente en las de Flusser, que ha insistido con fuerza en la crítica de la denotación, atisbamos un conjunto de reflexiones que no soslayan la inserción de la fotografía en el plexo de relaciones socioeconómicas. Por otra parte, tenemos la reflexión de Barthes, que ha querido indagar esa esencia *noemática* de la foto en explícita renuncia a su interrogación social: "[…] yo preferiría por mi parte que en vez de volver a situar una vez más el advenimiento de la Fotografía en su contexto social y económico, nos interrogásemos también sobre el vínculo antropológico de la muerte con la nueva imagen" (Barthes, *La cámara* 142). Si con unos apreciamos un aparato oscuro, una caja negra, que imposibilita la salida de su programación tecnosocial, apreciamos también, por otra parte, una cámara lúcida, lumínica, casi transparente, que nos acerca en su *ser-presente* aquello que fue. Desde esa misma perspectiva, si una deriva interpretativa, la de la huella de denuncia, nos permite asociar las datas de nacimiento del socialismo y la fotografía, otra nos permite, como Berger ha señalado explícitamente, vincular el nacimiento de la fotografía con el nacimiento de la sociología, el positivismo y la estadística, un atisbo ya efectuado en la misma arquitectónica polarizada del trabajo de Benjamin (Berger 92; Benjamin, *Gesammelte Schriften* I 448-450).

En sus múltiples registros, podemos decir, toda imagen fotográfica puede insertarse en el espacio o el hiato abierto entre la serie de perspectivas de lectura que atisbamos. La imagen fotográfica —y el autorretrato, en particular— abre esa serie de lecturas, tanto la vinculación con el socialismo y su enlace con la estadística, como también el carácter funcionalista, el adentro de la caja negra, y su carácter denotativo cuasi transparente, el afuera de la cámara lumínica. El retrato de Rojas De Negri parece concentrar esta serie de aporías y paradojas, situándose, mediante ese cristal que instala entre la mirada y el referente, un espacio virtual, un hiato, que inhabilita la mirada que quiere cobijarse en cada una de esas variantes. Pareciera decirnos que entre ellas habita la imagen, formando, entre el negro y la transparencia, una imagen opaca y líquida, un afuera y un adentro de la cámara. Fotografiando, quizás, el mismo acto de mirar, que gravita, ausente, en la cámara que no se nos muestra o que, tal vez, puede ser lo único que aquí se muestra.

El hiato de lo fotográfico y las técnico-políticas de la memoria

Algunas notas quisiéramos barruntar para concluir. Notas a partir de ese espacio intermedio que hemos atisbado entre la cámara lúcida y la cámara negra, entre la emergencia socialista de denuncia de la huella y la emergencia de la foto como aparato tecno-industrial. Entre las teorías amparadas en el carácter denotativo de la huella lumínica (Bazin, Barthes, Dubois) que abre un afuera de la foto, y aquellas más amparadas en su inserción socio-política (Flusser, Sontag), que abren un adentro del aparato, se abre un espacio intermedio, impuro, que complica las apropiaciones simples del retrato. Miremos la fotografía de Rojas De Negri: podemos decir, por una parte, *estuvo ahí*, en un pasado-presente, pero también que refuncionaliza la mirada directa, problematizándola, operando un aparato que se inserta en múltiples capas de un régimen que, en última instancia, no quiere lidiar con la imagen.

Diversos detalles de este retrato desolador pueden conducir a esa zona intermedia. Por una parte, la fundición de planos entre el rostro del fotógrafo asesinado y el campo social donde se ejecuta una protesta, yuxtaponiendo así distintos estratos: al fotógrafo y lo fotográfico, al sujeto y al objeto, en un bucle que tensiona tanto al índex como la connotación (y su posible inserción funcionalista). En esa pista se mezcla, concretamente, la mirada del fotógrafo con el hecho específico de la protesta, dando cuenta de esta de modo no-directo, como siempre *mediada* por la mirada del fotógrafo. Yuxtapone, a su vez, el deseo de aferrar ese rostro con un acontecimiento, la lucha social, volviéndolos casi indisociables. Miramos a Rojas De Negri, pero también, mezclándose todos los planos, el contexto que lo asesinó, así como su denuncia y su no-presencia traumática. Vemos también, otro detalle que no se oculta, el cristal opaco que funde esos niveles, marcando un límite entre ellos, un límite frágil como el cristal. *Sotto voce*, brillando por ausencia, vemos la cámara que identifica a Rojas De Negri, cámara que en otro tiempo (pasado o futuro que se vuelven aquí indistinguibles) registraría todo lo que en esta imagen se funde. Vemos la cámara, quizás, alegóricamente en ese mismo cristal que se instala entre el anhelo de presencia y el régimen de desaparición, como alegoría de una memoria impura que es también una señal de advertencia.

El retrato de Rojas De Negri abre también ese espacio intermedio entre la captación de lo que ha sido y su rememoración traumática y

onírica. Si toda foto abre un hiato entre la huella lumínica que nos impacta y su dimensión connotativa, la foto de Rojas De Negri pareciera reforzar ese hiato interponiendo entre su rostro y la mirada que quiere tocarlo un aparato visual que además funde el cuerpo del fotógrafo con el objeto a registrar, y además omitiendo esa cámara que se junta en un espacio virtual con la mirada que mira otra mirada, la del mismo Rojas De Negri. Si el espacio de la imagen es desde siempre el espacio del espectro, ese vértice parece reforzarse en este retrato que punza la mirada pretendidamente diáfana. La foto de Rojas De Negri es un quiasmo que habilita el dentro y fuera de la cámara, la huella y la metonimia, el registro y el uso. Abre el espacio del espectro en tanto vacilación ontológica de la presencia, pero además como refuncionalización del trabajo de la memoria en las dictaduras latinoamericanas, esto en la medida en que, a partir de este retrato, podemos atisbar también otra zona intermedia, otro hiato de la imagen.

Como ha mostrado Gonzalo Leiva, la mirada de la fotografía en dictadura, particularmente con la AFI, en la medida en que tensiona el imaginario del país pujante del periodo, no puede reducirse al mero registro, sino que constituye una "estética del desacato" bien delimitada. Con todo, como el mismo Leiva precisa, es indudable que, a partir del testimonio del fotoperiodismo, el modo documental se impuso en toda Latinoamérica, situada casi en su totalidad por regímenes dictatoriales, como un "modo natural" (155-159). Siguiendo esa lectura, podemos decir que el retrato de Rojas De Negri es también, a la vez, un registro y un elemento de una estética de los márgenes (la foto, recordemos, está inserta en un hospital durante una protesta), una estética en la que, además, puede pensarse el *registro en vivo* como parte de una estrategia compleja, que apunta más allá del mero registro, asumiendo un carácter performativo que, tensionando el referente, registra el mismo acto de registrar, exponiendo la misma exposición que cifra la fotografía. En este preciso sentido, no deben soslayarse, y como parte de un mismo ejercicio, todas aquellas prácticas que *instalaban* la fotografía en las calles o en los periódicos, como la utilización de las fotografías en los propios cuerpos de fotógrafos o de familiares de detenidos desaparecidos [figura 4]. El retrato de Rojas De Negri expone también la exposición, muestra como constitutivo esa captura, y como siempre mediada esa "azarosa chispa de aquí y ahora".

FIGURA 4



Fotógrafos de la AFI exponiendo en la calle fotos censuradas por el régimen militar. Fotografía Anónima de 1988, archivo de Kena Lorenzini. Consultado en *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moren.

De igual forma, conviene precisar que si, en un primer momento, bajo dictadura, se impone el modo indicial, en posdictadura es evidente un giro que transita desde la hegemonía fotodocumental hacia estratos expresivos y metonímicos de forma elocuente, un tránsito que podría seguirse históricamente en toda la región. En Argentina, a modo de ejemplo, un conjunto de analistas (ver Fortuny, Durán, García) ha mostrado cómo diversos fotógrafos (Gustavo Germano, Lucila Quieto, entre otros) han desplazado esa lógica testimonial hacia configuraciones expresivas nuevas, en las que la presencia de elementos indiciales es solo un motivo entre otros para suscitar reflexiones sobre la memoria que parecen dar cuenta de esta como un conjunto de capas semánticas mucho más densas que aquella que la arqueología indicial supondría. Habría, de tal suerte, un desplazamiento que nos lleva desde la huella, la materialidad del referente, a un ámbito que adquiere mayor densidad significante. Insistiendo en ese aserto, Luis García advierte que si en un comienzo la fotografía del desaparecido tiene como divisa indexar lo real (decretar una presencia),

con la temprana ampliación de las mismas y la difusión de las pancartas "*¿Dónde están?*" se genera un uso expresivo inédito, performativo, donde ya no somos nosotros los que miramos la foto, sino que es ella la que nos mira. Se genera así un tránsito desde la mirada fotoperiodística, que intenta indexar la realidad, a un uso expresivo que trabaja con el resto y las potencias ficcionales de la imagen.[8]

Ahora bien, si es posible atisbar históricamente en Latinoamérica un tránsito entre un modo fotoperiodístico o documental bajo dictadura —apreciable, por ejemplo, en el trabajo de Horacio Villalobos, Köen Wessing, José Moreno o Luis Navarro— a otro estadio, posdictatorial, donde primaría la potencia alegórica de la imagen —apreciable, por ejemplo, en el trabajo *La persistencia de la memoria* de Andrés Cruzat [figura 5]—, es de destacar que ese tránsito coincidiría con el desplazamiento que operaría el régimen digital respecto al analógico. En efecto, aun cuando deba cuestionarse la hegemonía del índice en las teorías y prácticas fotográficas, lo cierto es que muchos coinciden en que la fotografía analógica mantendría una relación con la huella más inmediata que aquella operada por el digital. De acuerdo a Stiegler, mientras las posibilidades de alteración de lo analógico son accidentales, con la fotografía digital se invierte ese rasgo, siendo las posibilidades de verificación (indexación) las accidentales, mientras que esenciales las de alteración (Derrida y Stiegler 188). En otros términos, Soulages expone un incremento exponencial de lo ficcional en la fotografía digital, pues, aunque nunca accedemos a la realidad fenoménica de forma inmediata y siempre estamos *equipados* ante ella, lo cierto es que, en la fotografía digital, dadas sus posibilidades de manipulación, el fotógrafo trabaja más con la pantalla que con la realidad (*Ausencia* 29). Nunca hay acceso inmediato a lo real, no obstante ese acceso, en el caso de lo digital, se expone a una sobredeterminación de capas ficcionales y expresivas.

El retrato de Rojas De Negri expone una serie de "a la vez": a la vez un afuera y un adentro de la cámara, a la vez un uso íntimo y un uso público y político, a la vez una foto identitaria, a la vez una protesta política, a la vez una huella y a la vez una expresión alegórica. La fundición de

8 García tematiza una hipótesis que nos parece fundamental: así como Benjamin desplazó la pregunta sobre "la fotografía como arte" hacia la pregunta por "el arte como fotografía", de igual modo debemos interrogar no tanto cómo la fotografía se acerca a la desaparición política, sino cómo la desaparición política determina, configurándola, a la misma práctica fotográfica (137).

FIGURA 5



De la serie *La persistencia de la memoria* (2014), de Andrés Cruzat.

planos, mediante la opacidad del cristal, abre una serie de vértices entre los niveles que ha transitado la teoría y la práctica fotográfica: entre la luminosidad de la huella y la oscuridad del aparato, entre la presencia y la ausencia, entre el uso y la expresión, entre el referente y la metonimia. Al mismo tiempo, de forma soterrada, parece dialogar con ese tránsito de la fotografía política latinoamericana, entre el uso y la expresión, que coincidirá —como apuntábamos— con el tránsito del aparato analógico al aparato digital.

Sin duda, no se trata de deshistorizar el retrato. Este se enmarca, no cabe duda, en un contexto muy puntual determinado por el régimen analógico y un conjunto de prácticas sociopolíticas precisas, contexto que, en su conjunto, mantuvo con el referente una vinculación estructural: tanto el aparato como el régimen histórico impulsaban a un trabajo unitario con la indexación de lo real. No obstante, es igualmente evidente que este retrato tensiona, como hemos analizado, muchos de los fundamentos en que la teoría y práctica fotográfica se amparaban. Podemos mirar, *a través* de él, tanto ese empeño de indexar lo real como su extensión a otros niveles ficcionales. Podemos ver, asimismo, una analogía con la foto carnet, pero también un proceso de des-subjetivación que, asimismo, homologa ese tránsito con el afuera de la protesta, mezclando así el espacio íntimo y

el espacio público de la lucha social, hasta volverlos casi indistinguibles. En ese límite, y en tanto autorretrato, esta fotografía captura el mismo límite que posibilita, siempre impuramente, la *presencia a sí* del sujeto. Y todo esto *mediante* la cámara, *a través* de ese aparato que, oculto, se muestra en su desaparición con el cristal opaco que funde todos los niveles. En ese sentido, este retrato puede dialogar con otros modos de configuración técnica de la mirada al exponer a la misma mirada en su carácter sobredeterminado.

La fotografía es una serie de "a la vez" (Soulages, *Ausencia* 19) y este autorretrato parece justamente expresar ese enclave, de ahí su particular densidad. Todos los "a la vez" que pueblan espectralmente este retrato son solidarios de un complejo proceso de acoplamiento de prácticas, teorías y aparatos técnicos, y es precisamente ese acoplamiento el que parece, cifrado en su posibilidad, contener el retrato. Al mirar el retrato no podemos soslayar el modo en que el aparato y su acoplamiento con teorías y prácticas específicas, modula y configura nuestro propio mirar. Miramos a Rojas De Negri y, a través suyo, miramos la protesta, miramos implícitamente una cámara, miramos una foto íntima, miramos una foto política, miramos la mediación de un cristal, miramos la relación entre mirada y aparato, miramos un cruce entre pasado y futuro. Y, fundamentalmente, miramos una mirada, miramos el acto de mirar, que nos enfrenta, especularmente y de forma desgarradora, pues miramos una mirada que nos mira, además, en su inminente desaparición. La radical fuerza de esta imagen parece exponerse en esa serie de niveles, exponiendo el mismo acto de mirar como una arqueología compleja, de múltiples estratos, pero que comparece siempre enfrentada al riesgo de la desaparición. De tal suerte, alegoriza la mirada como una operación arqueológica de amplios niveles, pero exponiendo la catástrofe política como su marco de legibilidad.

Miremos el autorretrato de Rojas De Negri, detengámonos en sus detalles, en la serie de imágenes que condensa, y detengámonos en esa mirada desoladora. Miramos una mirada y la mirada de alguien brutalmente asesinado. Miramos, con ella, el mismo acto de mirar mezclándose con el dolor y con el reconocimiento de la necesidad de su imagen. Esta imagen-cristal nos mira, nos interpela, fundiendo el acto de mirar y el acto de recordar, y fundiéndolos con la inminencia de la muerte como telón de fondo. El autorretrato de Rojas De Negri yuxtapone la lucha social, el acto de mirar y la mediación de la imagen en el trabajo del recuerdo.

Vemos, en efecto, un evento histórico, pero lo vemos mediado por la mirada del fotógrafo, mirada que además nos mira fijamente a los ojos. En esa superposición de capas, el retrato suscita un trabajo arqueológico que condensa dos hipótesis decisivas: el ejercicio de la memoria debe reconocer el trabajo de mediación de la imagen y, además, hacerlo en un contexto dominado por la pérdida y el duelo.

En sus estudios sobre Baudelaire y el París decimonónico, Benjamin se mostró particularmente interesado en todas las teorías coetáneas sobre la memoria (Bergson, Freud, entre otros), un interés teórico inédito y que se fundamenta en que, de acuerdo a él, el proceso de modernización, bajo la divisa del progreso, imponía un *shock* y un trastorno de la experiencia inaudito, un fenómeno que podría contrarrestarse con un trabajo efectivo de la memoria histórica e individual. Siguiendo esos análisis, Benjamin atisbó que, gracias a Proust, podemos saber que no se trata de comprender el pasado tal como ha sido, sino de comprenderlo tal como este se recuerda. Una hipótesis que, bajo otra formulación, Benjamin explicitará en otro de sus escritos, argumentando que la memoria no es el *instrumento* para conocer el pasado, sino el *medio* (Benjamin, *Gesammelte Schriften* IV 400). Esencialmente, Benjamin intenta cuestionar una concepción instrumental y ahistórica de la memoria, argumentando que ella es configurada desde siempre históricamente, en el cruce de múltiples niveles sociales, políticos y técnicos. En ese sentido preciso, su crítica supone el reconocimiento de que, para el conocimiento histórico, es necesaria una arqueología que atraviese múltiples estratos, entre ellos, y especialmente, dada su proliferación contemporánea, la mediación de la imagen.

El retrato de Rojas De Negri nos muestra el evento histórico de la protesta *a través* de su mirada y el aparato fotográfico. Expresa, de tal modo, con particular intensidad ese aserto benjaminiano referido a la memoria como facultad. Al mismo tiempo, no obstante, al enfrentar nuestra mirada con la mirada de alguien en la inminencia de la muerte, este retrato interrumpe la narrativa histórica progresista, intenta frenarla, tensionando la comprensión de la memoria como patrimonio de los vencedores. Como es sabido, en las tesis *Sobre el concepto de historia*, Benjamin argumentó que la efectiva comprensión del pasado consiste en "[…] apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro" (Benjamin, *Obras* 307). Bajo esa perspectiva, el retrato de Rojas De Negri no solo interpela al trabajo arqueológico visual de la memoria, en tanto facultad, sino también, como imagen dialéctica, interpela a la mirada como una

señal de advertencia ante la conversión de la memoria en patrimonio de la lógica progresista. El relámpago que expone esta imagen-cristal y esta imagen-herida, yuxtaponiéndolos, es el reconocimiento de la mediación de la imagen en la arqueología histórica, así como el riesgo de que esa arqueología sea explotada como historia de los vencedores, historia que niega el retorno de lo reprimido, que niega el retorno del espectro. Miramos la mirada de Rojas De Negri y miramos una imagen y una historia o, mejor dicho, una historia mediada por la imagen y una imagen mediada por la historia. El retrato expone esa misma yuxtaposición, cortando la historia como acumulación de sucesos aislados (el rosario de la historiografía tradicional, de acuerdo a Benjamin), exponiendo nuestro propio mirar, mirándonos espectralmente desde el pasado y, en su interpelación, también desde el futuro.

Referencias

Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989. Impreso.

---. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986. Impreso.

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2008. Impreso.

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften* I, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. Impreso.

---. *Gesammelte Schriften* IV, 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. Impreso.

---. *Obras completas* I, 2. Madrid: Abada, 2012. Impreso.

Berger, John. *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015. Impreso.

Brossat, Alain y Jean-Louis Déotte, eds. *L´epoque de la disparition: Politique et esthétique*. París: L´Harmattan, 2000. Impreso.

Concha, Juan Pablo. "*Del espacio de acá*, de Roland Kay. Una interpretación posible". *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas* nº 35 (2002): 101-105. Impreso.

Déotte, Jean-Louis. "El arte en la época de la desaparición". *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. N. Richard. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006. 149-164. Impreso.

Derrida, Jacques. *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. Impreso.

---. *Psyché: Inventions de l´autre*. París: Galilée, 1987. Impreso.

Derrida, Jacques y Bernard Stiegler. *Ecografías de la televisión: Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Eudeba, 1998. Impreso.

Durán, Valeria. "Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes". *Cuadernos de Antropología Social* 24 (2006): 131-144. Impreso.

Flusser, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2001. Impreso.

Fortuny, Natalia. *Memorias fotográficas: Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa, 2014. Impreso.

García, Luis Ignacio. "Espectros: fotografía y derechos humanos en la Argentina". *Papel máquina. Revista de cultura* 8 (2013): 131-148. Impreso.

Kay, Ronald. *Del espacio de acá: Señales para una mirada americana*. 1980. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2005. Impreso.

Leiva, Gonzalo. "Fotografía y conflicto en el campo extendido de la estética dictatorial chilena (1981-1989)". *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas* nº 38 (2005): 152-160. Impreso.

Moreno, Sebastián. *La ciudad de los fotógrafos*. Santiago de Chile, 2006. Filme documental.

Richard, Nelly. "Imagen-recuerdo y borraduras". *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. N. Richard. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006. 165-172. Impreso.

Rojas De Negri, Rodrigo. *Un exilio sin retorno*. Santiago de Chile: LOM, 2013. Impreso.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México, D. F.: Alfaguara, 2006. Impreso.

Soulages, François. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 2005. Impreso.

---. "La imagen, entre la ética y la política". *Ausencia y presencia: Fotografía y cuerpos políticos*. Comps. F. Soulages y S. Solas. Buenos Aires: Universidad de La Plata, 2011. 25-54. Impreso.

Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo II: La desorientación*. Argitaletxe Hiru: Hondarrabia, 2002. Impreso.

Valderrama, Miguel. *Modernismos historiográficos: Artes visuales, postdictadura, vanguardias*. Santiago de Chile: Palinodia, 2008. Impreso.

---. *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*. Santiago de Chile: Palinodia, 2009. Impreso.

Entre representaciones y desvíos: Visiones geopolíticas alternativas en el arte sudamericano (1960-1970)

María de Fátima Morethy Couto

> Latinoamérica: ¿es una o varias o ninguna? Quizá no sea sino un marbete que, más que nombrar, oculta una realidad en ebullición – algo que todavía no tiene nombre propio porque tampoco ha logrado existencia propia.
>
> **Octavio Paz (153)**

Reescribiendo la historia del arte a partir de otras perspectivas

En el texto de presentación de la primera Bienal del Mercosur, realizada en la ciudad de Porto Alegre en 1997, su organizador, el crítico brasileño Frederico Morais, declara que:

> Desde los tiempos de la colonización europea, la marca principal de nuestra marginalización es la ausencia de América Latina en la historia del arte universal. Según una perspectiva metropolitana, nosotros, latinoamericanos, estaríamos condenados a ser eternamente una "cultura de repetición", reproductora de modelos, no cabiéndonos fundar o inaugurar estéticas o movimientos que pudieran ser incorporados al arte universal (*Catálogo Geral* 7).

Asumiendo una postura crítica, reactiva, pero también utópica, Morais reconoce la necesidad de reescribir la historia del arte a partir de otras perspectivas y señala que "construir una historia del arte latinoamericano significa des-construir la historia del arte metropolitana" (*Catálogo Geral* 14). No se trata de "negar la influencia europea sobre el arte mundial, ni el hecho de que los Estados Unidos se beneficiaran extraordinariamente con

la presencia de artistas del viejo continente que allí se exiliaron durante la Segunda Guerra Mundial", sino de discutir, por ejemplo, "la influencia ponderable que el arte latinoamericano ejerció y todavía ejerce en los dos continentes [América del Norte y Europa]"[1] (*Catálogo Geral* 10). O aún de cuestionar los criterios hegemónicos de historización artística bien como la persistencia de "ciertos estereotipos interpretativos" en las exposiciones internacionales sobre el arte de América Latina. Para aquellos que consideraban que "nada importante puede venir del sur",[2] Morais presenta una extensa lista de teorías aquí concebidas y que podrían "servir como instrumentos indispensables a la comprensión de todo el proceso del arte moderno y contemporáneo" y de norte para nuevas generaciones: la antropofagia de Oswald de Andrade, el regionalismo crítico de Pedro Figari, el universalismo constructivo de Torres-García, lo real maravilloso de Alejo Carpentier, la teoría del no-objeto de Ferreira Gullar, el tropicalismo de Hélio Oiticica, la estética del hambre de Glauber Rocha, el arte de resistencia de Marta Traba, entre otras (*Catálogo Geral* 8).

Conforme diría en entrevista años más tarde, esa edición de la Bienal tenía como objetivo principal mostrar que "no tenemos apenas una producción significativa, mas también tenemos un conjunto de ideas, teorías y lecturas, que se aplican no apenas al arte latinoamericano, mas al propio arte internacional" (Morais e Interlenghi 19).

La Bienal del Mercosur, que en 2015 realizó su décima edición, consideraba inicialmente establecerse como un espacio de legitimación y de promoción del arte de América Latina en el campo internacional, bien como una institución capaz de crear conexiones proficuas con otros países de la región, en especial los del Cono Sur. Aunque esa intención no se mantuvo a lo largo de sus otras versiones, la primera edición fue clara en sus principios y es siempre evocada por haber asumido un discurso regionalista y autoconsciente, el cual, según Morais, era también "un camino para enfrentar la globalización" (Seffrin 188).

1 Morais cita la repercusión del muralismo mexicano y del arte "fantástico", en los Estados Unidos, y la asimilación de los artistas sudamericanos de "índole constructiva" en Europa. En entrevista concedida en aquella época, Morais afirma que: "El problema es que la historia del arte no ha sido escrita en América Latina, mas en la metrópolis, en Europa y en los EUA, pues es allá que están los grandes museos, las editoras, las revistas de arte, los curadores, los recursos. La idea no es aislarnos y partir para el desarrollo autónomo, sino establecer relaciones" (Fioravante).

2 La referencia es a una afirmación hecha por Henry Kissinger, durante la reunión de cancilleres del continente, realizada en Viña del Mar, Chile, en 1969: "nada importante puede venir del sur. La historia nunca es hecha en el sur".

No por acaso, Morais, junto a Aracy Amaral, fue uno de los defensores de la Bienal Latinoamericana, realizada en São Paulo, en 1978. Ambos planteaban que ese tipo de muestra, basada en nuestra realidad y volcada hacia nuestra producción, substituyera las bienales internacionales de São Paulo que habían sido creadas a partir del modelo de las bienales de Venecia y que nada aportaban de nuevo —o de ventajoso— para los artistas de la región. Sin embargo, en aquel momento, la propuesta no fue bien acogida por el medio artístico e intelectual brasileño y no se dio proseguimiento a ese proyecto. A ese respecto, en texto de esa época (1979), Morais comenta que:

> La historia de las relaciones entre la Bienal Internacional de São Paulo y América Latina ha sido marcada por omisiones, frustraciones, subordinaciones (a los intereses euro-norte-americanos) y, sobre todo, por la ausencia de cualquier proyecto o programa, o, en sentido más amplio, de cualquier política visando la defensa del arte latinoamericano, el brasileño inclusive (*Artes plásticas* 48-49).

Mas, al mismo tiempo, lamenta que el proyecto de la Bienal Latinoamericana no se efectuara de manera adecuada:

> Todo lo que se previera que de negativo iba a acontecer efectivamente aconteció. Y lo que podría ser una nueva etapa de diálogo entre los diversos países del Continente, después de haber sido despreciados durante más de dos décadas al interior de la Bienal Internacional [de São Paulo], se frustró casi que integralmente. La acumulación de errores se tornó tan grande que las críticas que le serán hechas, dentro y fuera del país, podrán poner en riesgo la propia continuidad del proyecto, lo que será un retroceso lamentable (62-63).

Dos décadas más tarde, en 1997, Morais, como vimos, volvería a emplear un tono crítico al tratar de la reducida presencia del arte latinoamericano en el escenario internacional y objetar la idea de que nuestra cultura debiera ser "descubierta, explorada o conquistada". A su modo de ver, solo cuestiones políticas e económicas, de poder, justificaban la permanente exclusión de los artistas de América Latina de las grandes narrativas sobre arte occidental.

Cartografías alternativas

Este texto no tiene por objetivo discutir de manera exhaustiva la primera edición de la Bienal del Mercosur, ni analizar en detalle su modelo expositivo, sino señalar la importancia de este debate en aquel momento preciso (de realineamiento geopolítico mundial y de mayor apertura de los mercados mundiales de arte) y resaltar el papel pionero de Frederico Morais, en el contexto brasileño, en la utilización del concepto de cartografía para definir el trabajo de artistas que, "partiendo del territorio que es el suyo, buscan re-escribir una historia de su país y de su continente" (Morais, *Catálogo Geral* 13). Se pretende también colocar en evidencia algunas obras que tratan de la relación intrínseca entre divisiones geopolíticas e intereses económicos y demuestran que las representaciones cartográficas no son neutras.

Como observó Icleia Cattani, en un artículo dedicado al tema, "las cartografías poseen efectivamente significado simbólico especial en América Latina, pues ellas crearon una especie de representación de lo real, o de lo imaginario, sobre este continente desconocido" (191):

> América Latina se constituyó, de cierto modo, por la cartografía, una cartografía de inventario, destinada a establecer los recursos a ser explorados y las fronteras a ser demarcadas. [...] Al mismo tiempo, las cartografías permiten una mirada crítica, o reflexiva, sobre nosotros mismos: quiénes somos nosotros, latinoamericanos, y cuál es nuestro lugar en el mundo; cómo fuimos constituidos por el descubrimiento y por las emigraciones (191).

En ese contexto, los mapas pueden ser utilizados para accionar una lógica diferente de la hegemónica, una lógica capaz de revelar que el planeta no está estructurado apenas por meridianos y paralelos, sino por complejas relaciones de poder. Así, al sugerir nuevas formas de representación del mundo o de nuestro continente —formas estas en las cuales las tensiones éticas, políticas y económicas son, de diferentes modos, explicitadas—, los artistas nos incitan a rever nuestras certezas, a reflexionar sobre "territorios culturales" y, quizás, a pensar en nuevas estrategias de actuación.

No es por lo tanto extraño que hasta en los actuales días artistas como el argentino Guillermo Kuitca, el chileno Alfredo Jaar y el cubano Tonel, entre otros, continúen recurriendo a estrategias de esa naturaleza para

crear obras de grado extremamente crítico. Con todo, se privilegiarán en este breve análisis obras que fueron realizadas entre las décadas de 1960 y 1970, con el objetivo de destacar el poder de crítica de visiones geopolíticas alternativas en un momento político extremamente represivo, durante el cual se hizo necesaria la utilización de dispositivos indirectos para aludir a la situación del continente. En ese periodo en que muchos países del continente sudamericano fueron gobernados por regímenes dictatoriales, la noción de latinidad ganó nuevo impulso y artistas de diferentes nacionalidades emplearon mapas con la intención de rediscutir el lugar de los países periféricos en el concierto internacional de naciones.

En aquellos años, posrevolución cubana, "reconocerse como latinoamericano pasó a significar la afirmación de un descontentamiento con la configuración político-económica y el término latinoamericano ganó un nuevo sentido: 'el reconocimiento de una realidad opresora e injusta'" (Jaremtchuk, *Anna Bella* 134).

Publicaciones y encuentros científico-culturales (simposios y muestras) realizados en ese entonces, dieron especial destaque a la discusión sobre el concepto de latinidad, sobre los posibles rasgos en común de la producción artística de la región y posibilitaron la construcción de una red de intereses compartidos. Bajo ese contexto, destaco el lanzamiento, en 1973, del libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-70,* el Simposio de Austin de 1975, sobre el arte contemporáneo latinoamericano, la sala especial dedicada al arte de América Latina de la Bienal de Jóvenes de París de 1977 y la Bienal Latino-Americana, realizada en São Paulo en 1978.

Para dicha generación, después del ascenso de las dictaduras en los años setenta, ser latinoamericano era algo por lo cual valía la pena pelear. Ya en las décadas siguientes, caracterizadas por políticas "globales", la discusión toma nuevos rumbos, que apuntan a la naturaleza relativa de la noción de identidad social y cultural.

Los cinco artistas elegidos (Ivens Machado, Antonio Manuel, Rubens Gerchman, Nicolás García Uriburu y Anna Bella Geiger) participaron en la I Bienal del Mercosur y cuatro de ellos tuvieron sus obras expuestas en el segmento "vertiente cartográfica". Con el propósito de evitar la clásica disposición por países y permitir nuevos abordajes críticos, Morais concibió la muestra a partir de tres ejes expositivos: una vertiente constructiva (el arte y sus estructuras); una vertiente política (el arte y su contexto) y una

vertiente cartográfica (territorio e historia).[3] Muy interesante es notar que las vertientes no se excluían, al contrario, se sobreponían, con la discusión política tejiendo tramas diversas entre los diferentes segmentos.

Según Morais, la definición de las tres vertientes surgió luego de que él comenzó a hacer el diseño de la Bienal del Mercosur y "era importante para identificar una teoría sobre el arte latinoamericano, o por lo menos definir ciertas constantes, cosas más o menos frecuentes, reiteraciones. No quería mostrar artistas aislados" (Morais e Interlenghi 18). Y continúa explicando:

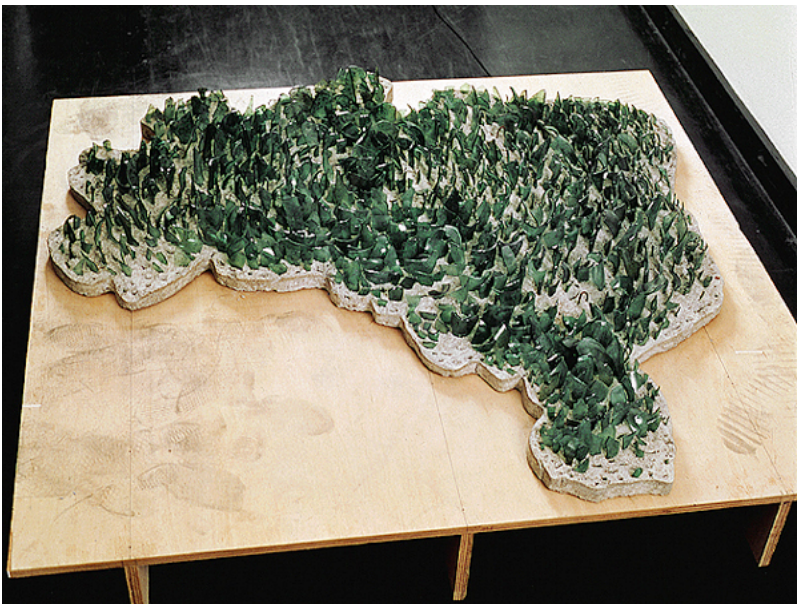
> La cuestión constructiva tenía un peso fuerte en Argentina, en Uruguay. [...] La vertiente política también tenía un peso, había un vínculo fuerte con el arte político, discutido en trabajos como los de [João] Câmara, Antonio Henrique Amaral, ciertos trabajos de [Antônio] Dias, [Rubens] Gerchman, Cildo [Meireles], Antonio Manuel. En la tercera vertiente, la cartográfica, ya existía esa discusión de la internacionalización del arte. En aquel momento, estaba ocurriendo un hecho curioso, un interés en la dimensión geográfica del continente, que era una vivencia física, más que histórica (18).

Participaron de la vertiente cartográfica artistas que despuntaron en el escenario latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970, como Nicolás García Uriburu, Luis Felipe Noé, Víctor Grippo, Carlos Vergara y José Gamarra, al lado de representantes de una generación más joven, como Adriana Varejão, Alfredo Jaar y Guillermo Kuitca. Además, integraban este segmento obras de algunos de los llamados artistas-viajeros, que realizaron, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, "una especie de catalogación o catastro de nuestras riquezas".[4] No todos los artistas seleccionados para

3 Además de las vertientes mencionadas, había un segmento titulado "Último lustro", que reunía los trabajos de jóvenes artistas e intervenciones artísticas en la ciudad (con la instalación de esculturas en el espacio público) y dos homenajes: al artista argentino Xul Solar y al crítico brasileño Mário Pedrosa. Resáltese también que dos seminarios internacionales (*Utopías latinoamericanas* y *América Latina vista desde Europa y los EE. UU.)* fueron organizados durante el evento, con 36 críticos internacionales como conferencistas. Participaron de esta edición Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay, Uruguay y, como país invitado, Venezuela.

4 Según Morais, "si el 'descubrimiento' de América Latina corresponde a la primera fase del capitalismo que es el mercantilismo, y tiene un carácter nítidamente predatorio (la exploración indiscriminada del oro, la plata y las maderas nobles), la obra realizada por los pintores viajeros del siglo XIX, al servicio de gobernantes más ilustrados que los perdularios monarcas de Portugal y España, funcionó como una especie de catalogación o catastro de nuestras riquezas" (*Catálogo Geral* 8).

FIGURA 1



Mapa Mudo (1979), Ivens Machado. Hormigón armado y vidrio, 140 × 133 cm. Colección Gilberto Chateaubriand - MAM RJ (referencia en la web).

ese segmento hacían uso de representaciones geográficas o topográficas en su trabajo. Víctor Grippo, por ejemplo, es recordado en el texto de presentación de la Bienal por haber creado "analogías intrigantes y perturbadoras metáforas del continente, sugiriendo, a través de la papa, asociada a electrodos y otros materiales, una mayor conciencia de ser latinoamericano" (Morais, *Catálogo Geral* 13).

Otros, como Ivens Machado y su *Mapa mudo,* creado en los años finales de la dictadura militar en Brasil, no dejan dudas de su intención: confrontar al espectador con una realidad dura, poco acogedora. Machado construye el mapa de Brasil en concreto, sobre el cual pega pedazos cortantes de vidrio verde, que podrían evocar, para una mirada distraída, las florestas brasileñas. Sin embargo, ellos remiten de modo evidente a los pedazos de vidrios colocados en los muros de residencias particulares para protegerlas de invasiones y robos. El artista crea así una metáfora ácida de los tiempos de peligro y aislamiento, que también hace alusión a la violencia del Estado brasileño, simbolizando las tensiones sociales y políticas del país.

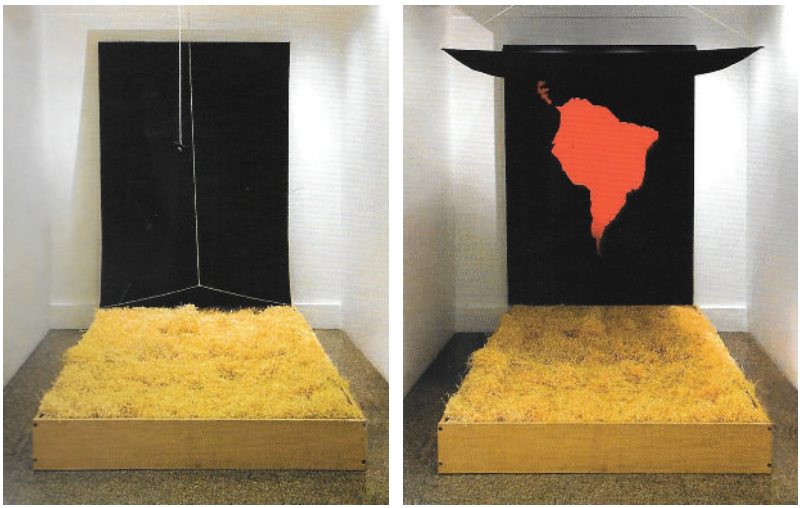
Mientras que *Mapa mudo* de Ivens Machado se opone a cualquier tipo de toque o contacto por parte del observador, la instalación *Soy loco por ti,* del portugués radicado en Brasil Antonio Manuel —expuesta por primera vez en 1969, en el Salão da Bússola (Salón de la Brújula), en Río de Janeiro— atrae al espectador, invitándolo a interactuar de diferentes maneras. Manuel participó en la I Bienal del Mercosur en la vertiente política, lo que hace sentido si pensamos en el conjunto de su trabajo. El título de la obra hace referencia a una canción tropicalista, de Caetano Veloso, *Soy loco por ti América* (1968), cuya letra alternaba frases en portugués y español y trataba de las bellezas y las aflicciones de nuestro continente, abordando cuestiones políticas del momento, como en la siguiente estrofa:

> Soy loco por ti, América, soy loco por ti de amores
> El nombre del hombre muerto ya no se puede decirlo, quién sabe?
> *Antes que o dia arrebente, antes que o dia arrebente*
> El nombre del hombre muerto
> *antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica*
> El nombre del hombre es pueblo, el nombre del hombre es pueblo.

La instalación es compuesta por una cama, hecha de matorrales, paja y follaje, y por un panel de madera, fijo en la pared, justo encima de la cama, y recubierto por un tejido negro.[5] Del panel cuelga un cordón que, si se acciona, levanta el paño para dejar a la vista un mapa de América Latina, recortado y pintado al rojo vivo. Así como en otras obras del artista del mismo periodo, tales como *Represión otra vez: he aquí el saldo,* la acción del espectador es necesaria para desvelar la imagen, para tornarla visible, eficaz. La alusión a la censura es evidente, ya que las imágenes, potentes, se encuentran encubiertas, pero la participación del público es aún capaz de alterar esa situación. Además, en el caso de *Soy loco por ti,* hay una invitación al devaneo, a una permanencia quizás más prolongada. Los colores utilizados son estratégicos; si para algunos el negro puede simbo-

5 En su primera exhibición había un colchón, formado por matorrales y follaje, que era recubierto por un plástico transparente. En ese caso, a medida que los días pasaban (la exposición en el Salón de la Brújula duró cerca de un mes), el follaje en el colchón comenzó a descomponerse y a exhalar un olor fuerte, lo que, según Manuel, transformó la instalación en una obra viva. Para mayor información sobre el tema ver Canejo en Referencias. En la X Bienal del Mercosur (2015), no por casualidad, la instalación fue incluida en el segmento *Olfatorio: el olor en el arte*.

FIGURA 2



Soy Loco por ti (1969), Antonio Manuel. Materiales diversos, 220 × 163 × 210 cm. Colección del artista.

lizar el luto, el rojo del mapa remite a la situación *sangrante* de América Latina. Creo que es importante resaltar la relación de esa obra con trabajos contemporáneos del brasileño Hélio Oiticica, como *Proyecto Edén,* por ejemplo, que también insisten en la participación del espectador. Los dos artistas eran amigos, colaboraron en otros proyectos y acompañaban con interés la obra del otro.

Las otras dos obras que se discuten a seguir remiten, de modo directo, al gesto simbólico del uruguayo Torres-García, quien en 1935 invirtió el mapa de nuestro continente y proclamó que "nuestro norte es el Sur". Tal vez una de las imágenes más conocidas (o más reproducidas) de nuestro arte moderno, ese pequeño dibujo fue realizado cuando el artista volvió a su país de origen (Uruguay) después de residir más de cuarenta años en Europa y en los Estados Unidos y ha servido de referencia conceptual para diversos artistas y curadores contemporáneos. En su texto de presentación para la I Bienal del Mercosur, Morais se refiere constantemente al artista y a este trabajo, afirmando que con él Torres-García habría inaugurado la vertiente cartográfica en América Latina.

En la visión de muchos se trata de un gesto fundacional, pues con esta obra el artista no solamente transgredió la cartografía clásica, sino que también expuso la necesidad de que trilláramos caminos propios,

predicando la creación de una "Escuela del Sur" que nos llevase a tener plena conciencia de nuestra posición en el mundo. A pesar de que su reproducción excesiva y su celebración entusiasta e ingenua deban ser problematizadas, se trata, de hecho, de una imagen que sirvió (y aún sirve) de inspiración y estímulo para debates en torno a la cuestión latinoamericana y la posición ocupada por el arte y por los artistas sudamericanos en el panorama internacional.[6]

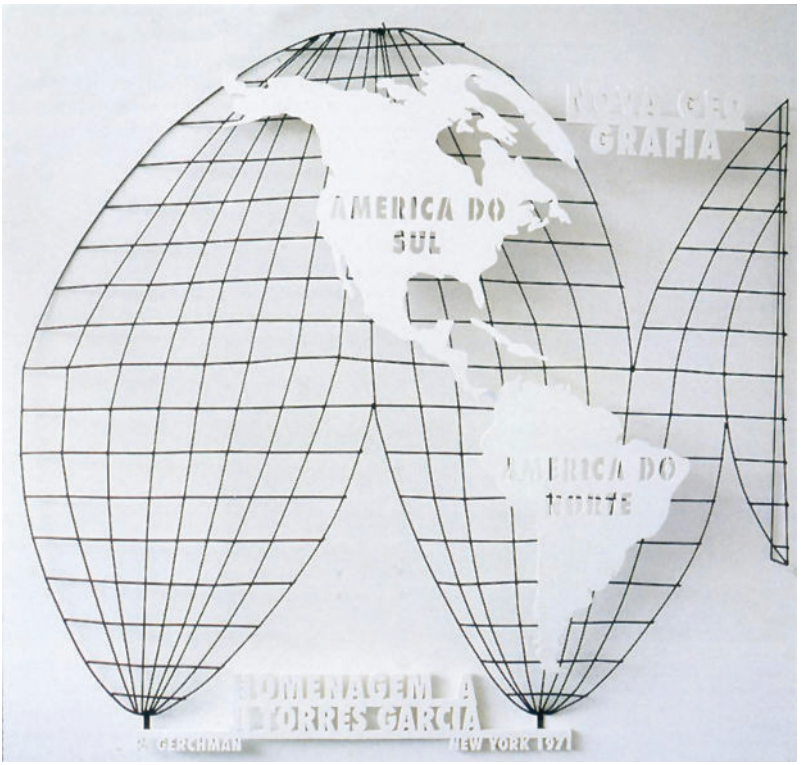
Como observó Maria Angélica Melendi en un texto también dedicado al uso de las representaciones cartográficas en las artes:

> […] colocar el Polo Sur en la parte superior del mapa, convencionalmente usada para indicar el Norte, produce una mudanza de sentido. Los navíos subirán para el Sur y bajarán hasta el Norte: el Leste; el oriente rojo —como corresponde— estará a la izquierda. Mucho más que un juego ingenioso, el desplazamiento semántico de los puntos cardinales produce múltiples asociaciones simbólicas. La nueva brújula que apunta al Sur indica también un lugar al cual se asciende, el paraíso. Descender al Norte es también una descendida a los infiernos (Melendi s. p.).

En los años setenta, el brasileño Rubens Gerchman hace un homenaje explícito al artista uruguayo en su obra *La nueva geografía. Homenaje a Torres García.* En ella, Gerchman representa el globo terrestre en dos dimensiones, de modo sumario, destacando el continente americano. Sin alterar su configuración o posición geográfica, él renombra los dos hemisferios: América del Norte pasa a ser América del Sur, y viceversa. Demuestra así que las denominaciones son arbitrarias y tal vez posibles de cambiar. Cabe recordar que Gerchman residió en Nueva York de 1968 a 1972, después de haber sido reconocido en Brasil con un premio de viaje en el Salón Nacional de Arte Moderno, lo que le confiere a la obra un

6 Varios teóricos poscoloniales cuestionan el potencial efectivamente transformador de estas obras. Walter Mignolo, en su libro *La idea de América Latina*, se refiere al dibujo apuntando que: "los silencios generados por la pérdida de la cartografía indígena y afroamericana se hacen sentir. Si bien invertir la imagen naturalizada de América, con el sur hacia arriba, es un paso importante, no es suficiente. Se cambia el contenido, pero no los términos del diálogo" (169). En su tesis de doctorado sobre el tema, Joaquín Barriendos Rodríguez alude a este comentario de Mignolo para afirmar que "el gesto, tomado como fundacional, de Torres-García, sitúa geométricamente el problema (que hay un imaginario geocultural imperial y una herida geoestética en el mapa de América Latina) pero no avanza hacia el desmontaje de su metageografía ni interviene en la geopolítica global del conocimiento" (77-78).

FIGURA 3



A nova geografia. Homenagem a Torres García (1971-79), Rubens Gerchman. Acrílico, metal y Madera recortada, 153 × 159 × 16 cm.

cierto tono de ironía, que, en realidad, está presente en gran parte de sus obras. Además, en Nueva York, Gerchman integró un grupo de artistas latinoamericanos que se opuso a la tentativa del Center for Inter-American Relations (CIAR) —organización con una agenda conservadora—, de asumir como representante oficial del arte latinoamericano en los Estados Unidos. El grupo se autodenominó Museo Latinoamericano y tenía entre sus objetivos crear un museo no-oficial, a partir de la integración de diversos talleres de artistas.[7]

También el argentino Nicolás Uriburu se inspiró en el dibujo de Torres-García para realizar una serie de pinturas y serigrafías en que re-

7 Para mayor información sobre este tema ver Jaremtchuk, "Horizontes do êxodo".

FIGURA 4



Latinoamérica. Reservas naturales del futuro. Unida o sometida (1973), Nicolás García Uriburu. Óleo sobre tela, 230 × 200 cm. Colección Fundación Nicolás García Uriburu

presenta el mapa de América del Sur en tonos de azul o verde, sin fronteras reconocibles ni divisiones políticas, solamente con la demarcación de sus ríos y relieves geográficos, entre ellas *Latinoamérica. Reservas naturales del futuro. Unida o sometida*. El título, por sí mismo, atestigua el compromiso político del artista, que en 1971 escribe: "La unión de los países latinoamericanos por las aguas de esos ríos —por límites fijados por los hombres— todo un continente unido por la Naturaleza. Los elementos agua-tierra-aire reserva del futuro en el continente latinoamericano. Es un arte a escala latinoamericana" (cit. en Plante s. p.).

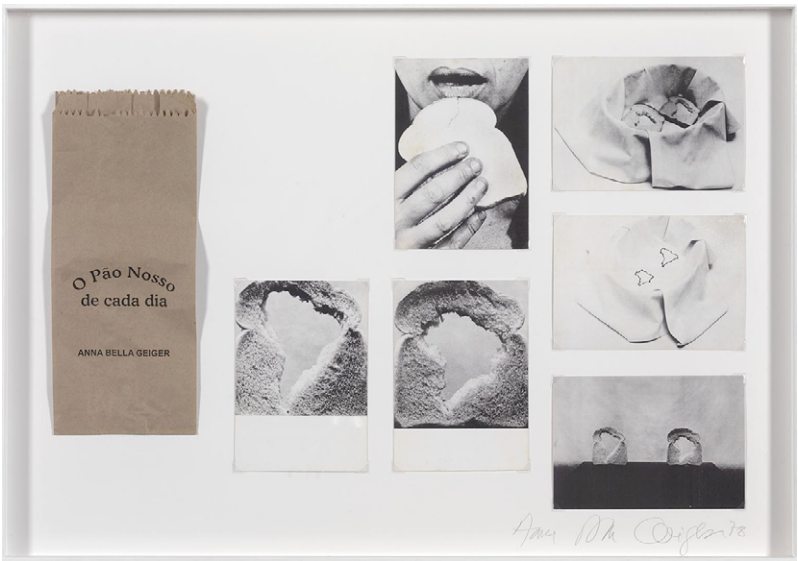
Uriburu vivía en Francia desde 1965 y fue internacionalmente reconocido por su acción de colorear los canales de Venecia durante la Bienal de 1968, sin permiso oficial, con un pigmento fosforescente que toma su característico color verde al contacto con microorganismos del agua. En seguida, idealizó y llevó a cabo su *Proyecto intercontinental de coloración de las aguas*, logrando colorear, en 1970, parte del East River, del Sena, del Gran Canal de Venecia y del Río de la Plata.[8] Por lo tanto, a diferencia de los otros artistas hasta aquí citados, el interés de Uriburu siempre se volcó hacia el despertar de la conciencia ecológica en el espectador. A pesar de que sus acciones no se enfocaran exclusivamente en América Latina, la región, como observa Isabel Plante, "tuvo un lugar clave en la antinomia entre naturaleza y civilización que García Uriburu ponía en imágenes […] Colorear fuentes y ríos de ciudades europeas también era un modo metafórico de hacer presente ese verde latinoamericano en medio de la civilización" (Plante s. p.). En la década de 1990, después de diversas acciones y performances, Uriburu retomó sus mapas, transgrediendo una vez más la representación convencional e invirtiendo la dirección norte-sur para demostrar no tanto el agravamiento de la condición climática planetaria como el desequilibrio de las naciones.

La última obra que quisiéramos discutir aquí es *El pan nuestro de cada día,* de la brasileña Anna Bella Geiger. Artista multimedia, Geiger fue una de las pioneras del videoarte en Brasil. En sus obras de los años sesenta se apropiaba constantemente de imágenes de comunicación de masa, agregando nuevos elementos que interferían en su lógica representacional. De los artistas escogidos, Geiger realizó un uso sistemático de material cartográfico a lo largo de su carrera y lo hizo de diferentes modos, "articulando la cartografía de acuerdo a sus intereses conceptuales con elocuencia y profusión" (Costa 2060).

En sus cuadernos, por ejemplo, Geiger dibujaba o construía mapas en que abordaba cuestiones políticas y de dominación económica. En el cuaderno *Nuevo atlas n.° 1* la artista dibujó siete imágenes de mapas asociadas a textos. En la primera de ellas, vemos un mapamundi en el cual los océanos son representados por las palabras *corrientes culturales dominantes, corrientes culturales dependientes, corrientes culturales recesivas*.

8 Según Plante, "las coloraciones fueron, en este sentido, acciones relámpago que implicaban cierto riesgo frente a las autoridades".

FIGURA 5



O pão nosso de cada dia (1978), Anna Bella Geiger. Saco de papel marrón y seis tarjetas postales en blanco y negro. © Anna Bella Geiger. Photo © Tate. CC-BY-NC-ND 3.0 (Unported), (referencia en la web).

La relación entre culturas periféricas y culturas dominantes fue retomada por la artista en *Variables,* obra que fue exhibida de diferentes modos en varias exposiciones. Los cuatro mapas, ahora cosidos, bordados, traen cada cual un subtítulo que determina la proporción de los continentes allí representados. Así, mientras el primer mapa, titulado *Mundo*, respeta la representación convencional, el segundo, *The world of oil,* altera el tamaño de los continentes para indicar las fuerzas políticas en juego en la producción de petróleo (en los años setenta).

El pan nuestro de cada día, a su vez, documenta una *performance* de la artista, realizada en 1978, y se compone de seis tarjetas postales pegadas en un marco, con fotografías en blanco y negro, y un saco de papel marrón común, utilizado en Brasil para embalar el pan cuando se compra en la panadería. La primera postal muestra la parte inferior del rostro de una mujer (la artista), con foco en su boca, y registra el momento en que ella comenzará a comer una rebanada de pan de molde. Otras dos tarjetas muestran rebanadas de pan con las formas cartográficas de América del Sur y de Brasil, construidas a partir de la retirada de la miga del centro. Esas rebanadas reaparecen en las otras postales, sea al lado una de la otra,

sea dentro de una cesta de pan. En la última postal, sin embargo, vemos apenas la cesta, sin los panes, pero en su interior aparecen dibujados los dos mapas. En *El pan nuestro de cada día* los mapas una vez más están allí, mas, como sugiere Fernando Cocchiarale, autor de varios textos sobre Geiger:

> […] dentro de su contorno existe apenas el vacío; ausencia de sustancia material que analógicamente remite al carácter metafísico de la búsqueda de la esencia de la brasilidad y/o latinoamericanidad. [...] La realidad existe. Anna Bella nos convida a comer de ese pan nuestro de cada día. En su digestión y transformación crítica se encuentra la vertiente más consecuente para el encaminamiento de nuestra producción cultural (Cocchiarale s. p.).

Como se expuso líneas arriba, la Bienal del Mercosur realizó su décima versión en 2015, en plena crisis política y económica en Brasil. Esta edición, coincidentemente, buscó recuperar la idea inicial de Frederico Morais y, una vez más, apostó por un discurso regionalista crítico. Fue por ello muy criticada, con algunos comentarios denunciando el "discurso bastante provinciano" de sus curadores. Sin embargo, la cuestión "América Latina", a nuestro parecer, permanece actual, a pesar de todas las intempestivas mudanzas ocurridas en el mundo geopolítico, sobre todo a partir de fines de los años ochenta. ¿Dónde está —y qué posición de hecho ocupa— la llamada "América Latina" en el contexto geopolítico-cultural del mundo "globalizado"?

A pesar de que sepamos que la noción de "arte latinoamericano" es una construcción de carácter identitario que encubre la multiplicidad de propuestas y embates artísticos constitutivos de nuestra historia, ella viene siendo recurrentemente utilizada, en especial en el contexto de curadurías internacionales, con objetivos variados y no siempre de carácter crítico o reflexivo. El significativo aumento del número de exposiciones sobre arte y artistas latinoamericanos en el circuito internacional desde los años noventa indica el creciente interés de los centros culturales hegemónicos y de los mercados mundializados por obras y propuestas antes completamente al margen de la historia del arte occidental, por las más diversas razones.

Uno de los resultados concretos de esa circulación ampliada, aparte de la creación de nuevos nichos de mercado, fue la asimilación, aún par-

cial y bastante reciente, de algunos de nuestros artistas en las historias "globales". Como señala Miguel López respecto del arte conceptual:

> […] de un tiempo a esta parte artistas como Hélio Oiticica, León Ferrari, Lygia Clark, Alberto Greco, Luis Camnitzer, Cildo Meireles, Oscar Bony, Artur Barrio, o experiencias colectivas como *Tucumán arde* (1968) y el *Arte de los medios* (1966), se han convertido en coordenadas obligatorias de prácticamente todas las narraciones recientes que han intentado trazar los llamados hitos "inaugurales" del conceptualismo a nivel transcontinental (López s. p.).

Con todo, alerta el autor, ese "victorioso ascenso" exige nuevas reflexiones. A su modo de ver: "no se trata ya de seguir alojando incansablemente sucesos en el contenedor inagotable que creemos es la historia, sino de interrogar las maneras en que estos reaparecen y cumpliendo qué nuevos papeles" (López s. p.).

Los artistas aquí discutidos, de entre tantos otros que hicieron uso de representaciones cartográficas, recurrieron a los mapas, esporádica o sistemáticamente, como una estrategia para evidenciar desigualdades sociopolítico-económicas y denunciar juegos de poder. Sus intervenciones, aparentemente banales, poseen fuerte carga reflexiva pues desautorizan convenciones y representaciones que son tomadas como naturales y, con ello, también problematizan la propia idea de América Latina.

Referencias

Canejo, Cynthia Marie. "Gestos efêmeros e obras tangíveis. A trajetória de Antonio Manuel". *Novos estudos CEBRAP 76* (2006): 265-273. 14 octubre 2016. Web.

Cattani, Icleia. "Mundialização e criação de utopias na arte contemporânea – cartografias de Anna Bella Geiger e Guillermo Kuitica". Ed. Bertoli, Mariza y Stigger, Verônica. *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA e Imprensa Oficial, 2007. 189-197. Impreso.

Cocchiarale, Fernando. "O pão nosso de cada dia". *Beijo* (1980). <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1110557/language/es-MX/Default.aspx>. 15 oct. 2016. Web.

Costa, Luiz Cláudio da. "A arte da cartografia na obra de Anna Bella Geiger". *Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* (2011): 2048-2064. 15 oct. 2016. Web.

Fioravante, Celso. "Bienal do Mercosul sublinha identidades latinas". *Folha de São Paulo.* 28 nov. 1997: s. p. 17 oct. 2016. Web.

Jaremtchuk, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais.* Belo Horizonte: C/Arte, 2007. Impreso.

---. "Horizontes do êxodo: artistas brasileiros em Nova York". *VIS. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB 13* (2014): s. p. 15 oct. 2016. Web.

López, Miguel Ángel. "How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?". *Afterall* 23 (Spring 2010): s. p. 15 oct. 2016. Web.

Melendi, Maria Angélica. "Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção". *Revista do Instituto Arte das Américas 2* (2004). <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/808351/language/es-MX/Default.aspx>. 15 oct. 2016. Web.

Mignolo, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial.* Barcelona: Gedisa, 2007. Impreso.

Morais, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório.* Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. Impreso.

---. "Reescrevendo a história da arte latino-americana". *Catálogo Geral da I Bienal do MERCOSUL.* Porto Alegre: FBAVM, 1997. 7-15. Impreso.

Morais, Frederico y Luiza Interlenghi. "A felicidade é o problema fundamental da arte" (Entrevista). *Arte & Ensaios. Revista do Programa de pós-graduação em artes Visuais da UFRJ* 28 (2014): 7-25. Impreso.

Paz, Octávio. *El signo y el garabato.* México: Joaquín Motriz, 1975. Impreso.

Plante, Isabel. "La distancia y el lugar: producciones visuales entre el Plata y el Sena durante los años sesenta". *Artelogie 6* (2014): s. p. 15 oct. 2016. Web.

Rodríguez, Joaquín Barriendos. *La idea del arte latinoamericano. Estudos globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos.* Tese (Facultat de Geografia I Història), Universitat de Barcelona, 2013. Impreso.

Seffrin, Silvana, ed. *Frederico Morais.* Río de Janeiro: Funarte, 2004. Impreso.

Revista *Familia*: Mujeres, buen gusto y decoración de interiores en 1910

Manuel Alvarado

Introducción

Desde el último cuarto del siglo XIX, la élite chilena comenzó a vivir una época de bonanza económica fruto del auge de la industria salitrera y del aumento del intercambio comercial. La transformación de la estructura económica nacional permitió que la oligarquía modificara sus modos de vida —caracterizados hasta mediados de siglo por una severa austeridad—, cultivando una afición por el lujo sin parangón que se hizo perceptible tanto en el vestir como en la ornamentación de los espacios interiores. Estos cambios "superficiales" fueron algunas de las expresiones estéticas que adoptó el proyecto modernizador[1] instalado tras la Independencia y que suponía, entre otras cosas, rendirse ante los dictámenes provenientes de los principales centros europeos: París y Londres.

La prensa local jugó un rol preponderante en la circulación de las modas y los avances tecnológicos provenientes del Viejo Mundo. Dentro del amplio espectro de medios escritos, las revistas culturales,[2] especialmente aquellas que contenían textos y una gran cantidad de imágenes, constituyeron un tipo de documento particular, cuyos objetivos, géneros

1 Proceso socioeconómico y cultural que supone la tecnificación y especialización de diversas áreas del quehacer humano con miras a alcanzar la modernidad. De acuerdo con Hervé Carrier, la modernización "se trata de un proceso históricamente perceptible en sus signos y en sus sociedades humanas […] los cambios éticos de la revolución industrial, seguida de la revolución urbana, han afectado el alma más profunda de las poblaciones que han sido sus testigos, sus actores, sus beneficiarios, pero también muchas veces sus víctimas" (318-319).

2 Marina Alvarado, quien ha estudiado profusamente la instalación de las revistas culturales en Chile durante el siglo XIX, las ha definido como "aquellas publicaciones periódicas, de frecuencia semanal, quincenal, mensual, entre otras, cuya propiedad central es la compatibilización tanto de temáticas pertenecientes a diferentes esferas del acontecer social, como de tipos de géneros discursivos y literarios. Así también de variedad de formatos materiales" (12-14).

discursivos y temáticas tratadas tuvieron un carácter único, diferente al de los diarios.

Entre los múltiples medios existentes en la primera década del siglo XX, destaca la revista *Familia*, publicación mensual editada por Zig-Zag, cuyo primer periodo de existencia se prolongó desde 1910 a 1928. Este magacín tenía como público objetivo a las mujeres letradas de la élite, por lo que su contenido era variado, abarcando literatura, estilo, labores domésticas, moda, entre otros temas. En este contexto, el problema que se abordará en este artículo se resume en la siguiente pregunta: ¿de qué modo la revista *Familia*, en su primer año de publicación (1910), se constituyó en un agente dinamizador de la decoración de interiores y del "gusto"[3] de su público objetivo: las mujeres chilenas de la oligarquía?

Frente a esta interrogante, proponemos como hipótesis que la revista *Familia* fue un medio dinamizador de la decoración de interiores y del gusto entre las élites chilenas en el año del Centenario, convirtiendo a las mujeres en sus principales agentes. Mediante la presentación de diversas secciones que hacían referencia a las últimas modas en materia de artes decorativas que aparecían en Europa, se constituyó, además, en un medio eficaz para definir los fenómenos de recepción de estéticas foráneas y la circulación de objetos a comienzos de siglo en Chile.

El objeto de estudio está conformado por todos los artículos sobre artes decorativas[4] y diseño de interiores, titulados "Buen y mal gusto", que aparecieron en el primer año de publicación de la revista *Familia*.

3 La noción de gusto la comprenderemos a partir de los lineamientos de Pierre Bourdieu, para quien "[…] [se trata de un *habitus*, de] una de las apuestas más vitales que tienen lugar en el campo de la clase dominante y en el campo de la producción cultural. No solo porque el juicio del gusto sea la suprema manifestación del discernimiento que […] [reconcilia] el entendimiento y la sensibilidad […] al hacer del gusto uno de los índices más seguros de la verdadera nobleza, no puede concebirse que se le relacione con cualquier otra cosa que no sea el gusto mismo" (9). Bourdieu, además, identifica dentro los factores que determinan el gusto el nivel de escolaridad y la clase social a la cual se pertenece, situación que redundará en que el gusto sea una marca ineludible de distinción social, es decir, los gustos son "enclasantes". De este modo, existe una relación de dependencia entre lo que él denomina la "disposición estética" y las condiciones materiales de la existencia.

4 Las artes decorativas, también llamadas artes útiles, artes funcionales, artes aplicadas, artes manuales auxiliares, artes menores, artes mecánicas, artes del espacio, artesanías, entre otras denominaciones, son una categoría estética definida a mediados del siglo XVIII, en contraposición a las bellas artes o artes mayores (pintura, escultura y arquitectura), a la que "[…] pertenecen todos aquellos artefactos fabricados por el hombre por medio de la mezcla de procedimientos tanto mecánicos como manuales, [los] que tienen por principal característica ser funcionales, es decir, ayudar a la satisfacción de ciertas necesidades de la vida diaria; sin perjuicio de ello, estos objetos además presentan un profundo contenido estético y también simbólico que los dota de belleza a través del recurso del ornamento" (Alvarado, Manuel 10-11).

La metodología empleada consistió en la revisión y el análisis de fuentes primarias, en este caso los 12 números de la revista *Familia* publicados en 1910, y en el rastreo y el estudio de bibliografía secundaria que permitiera aproximarse críticamente al problema de estudio.

El objetivo principal de este trabajo es reconocer la circulación de discursos sobre diseño de interiores y buen gusto en la revista *Familia* (1910), profundizando en las vinculaciones entre la prensa femenina y los aspectos materiales de la élite chilena a comienzos del siglo xx. Además de ello, también se busca proponer un marco teórico que permita estudiar críticamente los discursos sobre las artes decorativas en Chile mediante la prensa local de comienzos del siglo xx, tensionando la visión tradicional sobre el "afrancesamiento" de la oligarquía local en dicho periodo.

Este artículo se compone de dos apartados. El primero de ellos, "prensa magacinesca, mujeres y buen gusto", busca poner de relieve el vínculo entre la revista *Familia* y el ideal de la "gran dama" que prevaleció durante la *belle époque* y que hizo de las mujeres oligarcas los principales agentes estéticos de la alta sociedad chilena. El segundo apartado, "'buen gusto y mal gusto', discursos y normas para el interior doméstico de la élite chilena", indaga en torno a la idea de gusto, objetos y estilos decorativos que eran publicitados por una de las secciones de la revista *Familia*. Finalmente, se entregan algunas conclusiones y proyecciones de este trabajo.

Prensa magacinesca, mujeres y buen gusto

Hacia 1900 la prensa en vías de consolidación —gracias a la irrupción de la industria editorial— dio cuenta de una acusada modernización, perceptible en la profesionalización del periodismo, la progresiva especialización de las funciones de quienes se desempeñaban dentro de los medios escritos y la implementación de nuevas tecnologías que hicieron posible la impresión a color, la reproducción de fotografías y el uso de diferentes tipografías. En este contexto, se asistió al surgimiento de un nuevo formato propio de la industria cultural moderna: el magacín, el cual, según Ossandón y Santa Cruz:

> […] se trata de un género que es capaz de albergar en su interior en forma entremezclada crónicas, entrevistas, reportajes de actualidad, ilustraciones, avisos publicitarios, cuentos y novelas por entrega, notas de vida

> social, caricaturas, poemas, etc. En este sentido, se trata de un género extraordinariamente maleable en cuanto a sus formatos y contenidos (33).

Familia fue una de las variadas publicaciones asociadas a la editorial Zig-Zag, la cual circuló desde 1910 a 1928 acompañada por el epígrafe "revista mensual ilustrada dedicada exclusivamente al hogar". Este medio dirigido a las mujeres letradas de la élite fundamentaba su aparición en la necesidad de llenar un mercado que se encontraba vacante, situación que queda de manifiesto en el prospecto aparecido en el primer número del magacín, en el que se señala:

> […] y así la falta de una publicación, que pueda considerarse como órgano de los hogares y en la cual la madre de familia encuentre cuanto ha menester para su gobierno, se hace sentir sin contrapeso alguno y mantiene un vacío que nuestro actual grado de adelanto hace injustificable. Familia abriga la sana y justa aspiración de llenarlo, y cree que encontrará en el público de las dueñas de casa y en todos los hogares un lugar simpático […] Esta revista tratará todas las cuestiones relacionadas con la familia y el hogar, desde los severos problemas de la educación hasta los livianos y amables que impone la coquetería femenina en el adorno de las personas y en el confort de la vivienda (*Familia*, n.º 1, enero de 1910, 1).

Lo anterior se observa en la instalación de diversos temas de interés para el "bello sexo" como la moda, las manualidades, la economía doméstica, el arte y la literatura, los eventos sociales, los viajes, las recetas, la decoración, la belleza, etcétera.

El rol de la mujer oligarca dentro del nuevo escenario económico, social, político y cultural que experimentaba Chile a comienzos del siglo XX no estuvo libre de polémicas ni de transformaciones, pues, en rigor, no existió una única manera de ser mujer. De acuerdo con las investigadoras Carola Agliati y Claudia Montero, dentro de los múltiples efectos de la modernización, los roles de género[5] se habrían reformulado: las

5 Este concepto lo comprenderemos a partir de la revisión hecha por Maricruz Castro Ricalde, quien sostiene que: "el género es una de las categorías centrales para el feminismo y los estudios sobre las mujeres debido a la claridad con que evidencia de qué forma la sociedad se organiza de manera binaria y oposicional. La perspectiva de género reveló cómo se construían culturalmente características específicas atribuibles a la masculinidad y a la feminidad, en virtud de una supuesta correspondencia con sus rasgos biológicos. Este término ('género') tiende

mujeres de la élite irrumpieron en el espacio público al cumplir diversas funciones, una de ellas, relacionada con la preservación del *ethos* aristocrático. Sin embargo, a este carácter que Agliati y Montero califican como "tradicional", se agregaron otras formas de existencia para las señoras, aunque no excluyentes, vinculadas directamente con la militancia y participación dentro de círculos feministas. Se identificaron dos corrientes: una cuestionadora de las diferencias de género, de carácter moderado, y otra relacionada con el "feminismo liberal" de raigambre europea que abogaba por la consecución de igualdad de derechos civiles y políticos.

El ideal femenino promovido por la revista *Familia* —de acuerdo con autores como Manuel Vicuña, Soledad Reyes, entre otros— prontamente se fue mostrando más liberal, alojando en sus páginas textos de mujeres ligadas a los incipientes movimientos feministas chilenos, como, por ejemplo, Amanda Labarca e Inés Echeverría, y aglutinando grupos organizados de mujeres como el Círculo de Lectura y el Club de Señoras. No obstante, la idea de que *Familia* fue uno de los bastiones de la liberación femenina debe ser revisada, ya que a lo largo de sus años de existencia se hizo evidente la tensión entre ciertas posturas reivindicatorias y la promoción del rol doméstico burgués mediante sus distintas secciones.

Dentro de las múltiples tradiciones heredadas desde la Colonia, durante buena parte del siglo XIX las mujeres patricias seguían apegadas a modos de ser y de aparecer basados en el recato y en la austeridad, a lo que se sumaba una profunda piedad cristiana que se expresaba en las múltiples tareas de acompañamiento y catequismo que realizaban dentro de las haciendas con sus inquilinos. Tras el cambio valórico ocurrido en el seno del sentimiento aristocrático, el papel de la mujer, sin desmarcarse del ideal de domesticidad, se acomodó a las nuevas exigencias de la vida urbana y dispendiosa en la que la élite se sumió desde fines del siglo XIX, pues en palabras de Agliati y Montero, "en el caso de las mujeres en Chile a principio del siglo XX, este sentir moderno se plasmó a través de las actividades y políticas de diversa índole en la que se las incluyó como objetos de modernización y en las acciones que desarrollaron como sujetos de modernización" (150). Ellas se transformaron en las agentes de distinción social que paulatinamente fueron ampliando las dimensiones

a presentarse como el par complementario de 'sexo', el cual se vincularía con las diferencias biológicas que distinguen al hombre de la mujer y aquel se remitiría al ámbito de la cultura, pues aludiría a rasgos construidos socialmente" (110).

de sus salones para incorporar las calles, los parques y las mansiones del "vecindario decente", el gran escenario de la vida de la oligarquía, dentro de su marco de acción. Esta figura corresponde a la mujer del gran mundo, a la "dama", cuyos adjetivos distintivos dejan de ser sobria, piadosa y recatada, para ser caracterizada como elegante, distinguida y refinada.

La identidad de la aristocracia colonial dio paso al carácter peculiar de la oligarquía finisecular, cuya preeminencia social ya no solo se asentó en su supuesta superioridad moral, sino más bien en la distinción que otorgaba la posesión del dinero, lo que se expresó en la relevancia que adquirieron la moda, el derroche y el afán por novedades. En este nuevo panorama social, las mujeres patricias devinieron tanto en signos como en agentes de distinción, pues la posibilidad de convertirse en "grandes damas" estaba determinada por la fortuna de sus cónyuges, "de suerte que la mujer es una especie de estrella sin luz propia y que brilla por simple reflejo del oro del marido" (Barros y Vergara 246) o, en otras palabras, gastando el oro de su esposo.

A fines del siglo XIX, fruto del avance de la modernidad, el auge de la vida urbana, la instalación del hábito de salir de *shopping*,[6] el desarrollo creciente del comercio capitalino y el manejo del presupuesto del hogar, definieron el rol de la mujer de élite como consumidora, pieza fundamental del *savoir-vivre*[7] oligárquico. No obstante, es necesario tener en consideración que en la figura de la mujer consumidora confluyen su cariz doméstico, madre y esposa, y el público relacionado con la representación y reproducción social, por lo que sus decisiones a la

6 Para ahondar en este punto véase el texto de Jacqueline Dussaillant citado en Referencias.

7 Las normas que rigen los usos y las costumbres y, en definitiva, los modos de vida, son fenómenos culturales complejos que se encuentran sometidos a una serie de condicionamientos históricos y geográficos que definen su singularidad y permanencia en el tiempo. Según Frédéric Rouvillois, "en el lenguaje corriente, [la cortesía] posee toda una serie de sinónimos aproximativos: urbanidad, *savoir-vivre*, buenas maneras, buen tono, etcétera. Tantos términos que designan cierta manera de ser y de actuar en sociedad y, por extensión, los usos que determinan cómo comportarse para ser considerado como cortés y bien educado […] la cortesía es a la vez un tipo de comportamiento y un conjunto de preceptos que determinan cómo hay que comportarse" (12-13). La cortesía o buen gusto, cuyo cultivo es un acto individual en función de la vida en sociedad, regula distintos aspectos de la vida, desde la denominada "etiqueta íntima" (vinculada con aspectos como la higiene personal, la vestimenta, etc.) hasta los principios que estructuran la vida familiar y pública, de allí que se acuñe el calificativo de "ritual-mundano" a las formas de socialización del periodo, sometidas a estrictas normativas. El siglo XIX, y particularmente la *belle époque*, fueron la edad de oro del *savoir-vivre* burgués, pues alcanzó un alto grado de sofisticación que redundó en su complejidad, rigidez y paulatina difusión entre todos los sectores de la sociedad, no obstante, se transformó en un criterio de distinción fundamental en el seno del Occidente liberal.

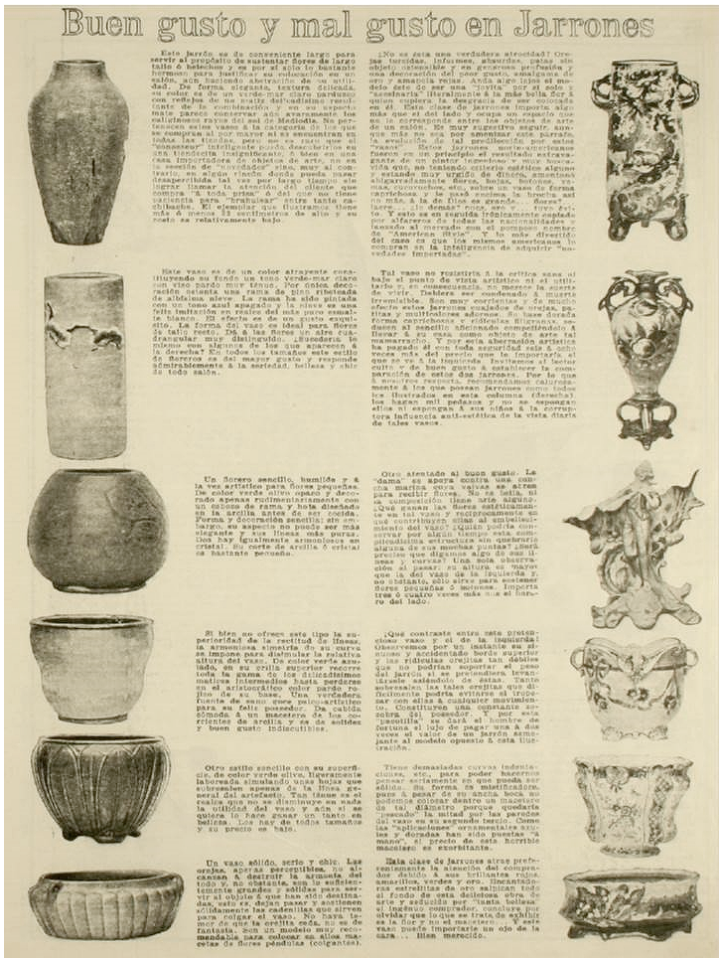
hora de comprar estuvieron marcadas, entre otras cosas, por las necesidades familiares, la reafirmación de la clase social a la que pertenecía, la moda y el buen gusto. En definitiva, el consumo conspicuo es "[…] un lugar para 'invertir' horas de ocio, para reunirse con sus pares, para ver y ser vistas, para imponerse de cómo hay que vestirse o decorar el hogar según las últimas tendencias" (Dussaillant 19). Este papel que las mujeres oligarcas adoptaron también debe ser comprendido como una forma de resistencia y de supervivencia, de manera que, tal como señala Pierre Bourdieu, las mujeres burguesas, "[…] parcialmente excluidas de la empresa económica, encuentran su realización en la organización del decorado en la existencia burguesa, cuando no buscan en la estética un refugio o una revancha" (52).

A modo de cierre de este apartado, resta señalar que la constitución del rol de género de la mujer de la élite nacional a comienzos del siglo xx estuvo atravesada por una serie de factores, entre los que destacamos la importancia adquirida por la riqueza y el buen gusto, elementos que reforzaron la función doméstica de las féminas y que confinaron su vida pública al consumo ostentoso y la mantención de las apariencias. En materia de buen gusto, resulta interesante considerar que el rol asignado a la mujer dentro de la cultura burguesa europea, y por contagio la chilena, la transformaba en una suerte de agente estético tanto de su propio cuerpo, como se evidencia en las prácticas vestimentarias y de higiene (de allí la relevancia de la moda y los afeites), así como también del espacio doméstico. Pero, hacia 1910, el panorama comenzó paulatinamente a complejizarse, pues las corrientes feministas comenzaron a afincarse entre las mujeres letradas de la oligarquía y la clase media, lo que tensionó los roles sancionados por la costumbre, cuestionando el papel de la "gran dama". La prensa en general, y particularmente la revista *Familia*, medio dedicado a las señoras de la oligarquía, acusaron el enfrentamiento entre el ideal femenino acorde con el *savoir-vivre* y otras posturas más contestatarias.

"Buen gusto y mal gusto", discursos y normas para el interior doméstico de la élite chilena

Durante el primer año de publicación de la revista *Familia* (1910) apareció de manera intermitente una sección sin firma llamada "Buen y mal gusto" en la cual, con un tono sarcástico, se entregaban consejos sobre

FIGURA 1



S. n. "Buen y Mal Gusto en Jarrones", *Familia* (Santiago, Chile), n.º 1, 1910, p. 35. Impreso. Colección Biblioteca Nacional de Chile (referencia en la web).

qué tipo de objetos —como, por ejemplo, jarrones, catres, cortinas, sillas y mesas— preferir a la hora de decorar los interiores domésticos, identificándose un conjunto de normas y principios decorativos que las mujeres debían considerar, tales como la sutileza, la sencillez, el diseño, la factura y el precio, entre otros. Estos artículos, que usualmente ocupaban una página completa, aunque en ocasiones compartían espacio

FIGURA 2



S. n. "Buen gusto y mal gusto en escritorio", *Familia* (Santiago, Chile), n.º 11, Nov. 1910, p. 23. Impreso. Colección Biblioteca Nacional de Chile (referencia en la web).

con algunas publicidades, se caracterizaron por el diálogo establecido entre los elementos visuales y textuales, pues se estructuraban en dos columnas comparativas, con imágenes y sus respectivas descripciones, de tal manera que los elementos que aparecían a la derecha eran aquellos considerados de "buen gusto" y los que se inscribían a la izquierda eran aquellos calificados de "mal gusto" [figuras 1 y 2].

La aparición de esta sección en una revista denota la existencia de una preocupación creciente sobre la temática del gusto, la que, como se vio en el apartado anterior, está directamente vinculada y profundamente imbricada con la estructura social de clases. El año en que se celebró el Centenario de la Independencia (1910), se hicieron evidentes diversas transformaciones que tuvieron lugar en el seno de la élite, cuya composición tradicional se había visto modificada por la incorporación de inmigrantes enriquecidos, quienes muchas veces, además de las alianzas matrimoniales ventajosas, subsanaron su falta de "abolengo" con la ostentación de su fortuna por medio del consumo conspicuo. Ante este panorama social cambiante, la idea de buen gusto, otrora considerada connatural a la clase a la que se pertenecía, habría comenzado a ser vista por la propia élite como una categoría laxa y móvil, más próxima a un aprendizaje adquirido que a una cualidad heredada con el apellido, es decir, se tornó en un valor que debía ser educado.

Además de ello, la aparición de una serie de artículos destinados a tratar cuestiones sobre el gusto puede ser interpretada como otra de las tantas aristas abordadas por la prensa chilena desde fines de la primera mitad del siglo XIX, encaminadas a instalar y a acelerar los procesos de modernización en el país. El desarrollo de lo moderno, y de paso, de lo civilizado, no solo tiene que ver con cuestiones estructurales relativas a las ideologías, la economía o la política, sino que también con aspectos en apariencia más triviales como la vestimenta o, como en este caso, la decoración de interiores, es decir, con todo aquello que queda inscrito bajo la denominación de moda. Laura Malosetti, quien estudia el desarrollo del arte finisecular en Argentina, señala que durante el siglo XIX "[…] el binomio arte [estética]/civilización fue esgrimido con frecuencia con el valor de un argumento en favor del progreso no solo de la esfera específica de las actividades artísticas sino también de la nación en su conjunto" (40), situación que también ocurrió en nuestro país.

Otro punto importante de analizar es la idea de (buen) gusto que se construyó en esta sección de *Familia*, para lo que se debe considerar que en este conjunto de artículos no se elaboró una idea de gusto desde una perspectiva filosófica o teórica, pues en ningún momento se intentó definir algo así como la "esencia" del gusto. Más bien, lo que aquí se hizo fue llevar el problema del gusto a una dimensión práctica, materializándolo en objetos particulares que debían ser preferidos por ciertas cualidades estéticas y utilitarias. En este sentido, al leer cuidadosamente

los textos de la publicación, se pone de manifiesto una actitud particular frente a las cosas como es el considerarlas "objetos de arte" y "objetos de adorno", además de asociarlas a la noción de "belleza".[8] Esta constatación es fundamental, ya que permite identificar el modo en que los objetos domésticos eran vistos hacia 1910 y la vigencia que tenía el concepto de artes decorativas.[9]

Entre los investigadores que han analizado las manifestaciones sociales, estéticas y materiales de la élite chilena durante el periodo que media entre el último cuarto del siglo XIX y comienzos del XX, existe un consenso generalizado sobre la preeminencia del gusto por lo francés, el cual se habría manifestado en el ámbito intelectual, social, cultural, artístico, etc. En este contexto, la importación de objetos y modelos decorativos tuvo un papel preponderante, pues para su despliegue se requería de los escenarios adecuados. De allí la relevancia que tuvieron las transformaciones urbanísticas y arquitectónicas de la ciudad, especialmente las del llamado "barrio decente". De acuerdo con Manuel Vicuña, la evolución de Santiago durante las últimas tres décadas del 1800 habría sido posible gracias a la asociación entre la administración pública y las familias patricias, lo que permitió convertir el aspecto colonial del centro de la urbe, en una explanada moderna[10] en la que mansiones, edificios, parques y comercios recordaban a una lejana París.[11] El principal impulsor de las transformaciones y de los aires franceses que se imprimieron en la ciudad fue Benjamín Vicuña Mackenna, intendente de Santiago entre los años 1872 y 1875, quien desarrolló un ambicioso plan de saneamiento urbano y de ornato que le valieron ser llamado el "pequeño Haussmann",

8 Definir este concepto, que ha atravesado durante siglos al pensamiento occidental, sobrepasa ampliamente a los objetivos de este trabajo. No obstante, siguiendo a Umberto Eco, nos limitaremos a destacar su historicidad, heterogeneidad y proximidad a la idea de "agrado", lo que se evidencia cuando el italiano señala que "en este análisis de las ideas de belleza que se han ido sucediendo a lo largo de los siglos intentaremos, por tanto, identificar ante todo aquellos casos en que una determinada cultura o una determinada época histórica han reconocido que hay cosas que resultan agradables a la vista, independientemente del deseo que experimentemos ante ellas" (10).

9 Véase la definición entregada en la Introducción.

10 Lo moderno del "barrio decente" radicaba en el hecho de que su trazado fue previamente racionalizado (diseñado) y posteriormente ejecutado siguiendo estrictos planes de saneamiento.

11 La descripción que Manuel Vicuña hace de los cambios experimentados por la ciudad de Santiago, recuerda las palabras dedicadas por Charles Baudelaire a mediados del siglo XIX al París reformado de Haussmann. Mientras la ciudad luz dejaba atrás sus callejones estrechos e insalubres de raigambre medieval, para llenarse de bulevares, palacios y escaparates, al otro lado del mundo, en Santiago se hacía lo posible para terminar con las calles polvorientas, la suciedad y las fachadas achatadas que aún exhibían los blasones de la conquista.

pues las similitudes entre el chileno y el gran artífice del París moderno fueron inevitables para los observadores de la época.

La información documental y testimonial del periodo estudiado, así como también la evidencia material que aún se conserva, indican de manera incontestable la primacía francesa en el seno de la élite. En materia de decoración de interiores, Francisco Javier González señala que:

> el gusto por lo que Francia era y producía no solo se reflejó en lo formal, pues en el aspecto material de la vida también se buscó, y con mayor razón, ese buen vivir francés que se manifestaba entre otras cosas, en múltiples detalles de decoración y ornato […] Igualmente los nuevos edificios particulares y públicos, acordes con su prestancia y estilo, fueron decorados con profusión de objetos de ornato provenientes de Europa y, principalmente, de Francia […] Las familias más pudientes y más viajadas fueron las que con mayor boato decoraron sus hogares. Para ellos, al igual que la aristocracia francesa, el amoblamiento y alhajamiento de sus hogares no solo era un asunto estético, sino que también un rol social: marcaba pertenencia a un medio (184-185).

No obstante, recientemente se ha instalado una postura historiográfica revisionista —dentro de la que se inscriben los trabajos de Carolina Barra, Rosario Willumsen, entre otros—, pues sin negar el lugar que detentó Francia como eje articulador de los imaginarios oligárquicos locales, se ha revalorizado la circulación objetual y estética por medio de otras rutas, así como también el desarrollo de discursos refractarios a las modas galas, lo que hemos constatado en la revista *Familia* en 1910.

El tipo de objetos que aparecieron en los artículos de la sección "Buen y mal gusto" de revista *Familia* publicada en 1910, ocho en total, pueden ser clasificados en tres categorías: mobiliario (5), adornos (2) y elementos arquitectónicos (1). A partir de algunas de las descripciones textuales y del análisis de los elementos visuales presentes en la fuente, es posible definir los estilos artísticos que son preferidos y aquellos que son desechados.

Las alusiones textuales que se hacen a los estilos de los objetos son más bien escasas, pero, de todos modos, su presencia permite particularizar el gusto por determinadas corrientes. Entre aquellos que son mencionados explícitamente en el ámbito del buen gusto, se cuenta, en primer lugar, el "antiguo estilo holandés", el "estilo inglés", el "estilo alemán" y el "estilo

moderno". En la columna del mal gusto, en tanto, se hace referencia a los estilos "churrigueresco", "Luis XV" y al "American Style". Otro aspecto relevante son las alusiones a las procedencias de los objetos, las que, si bien también son escasas, permiten definir ciertas preferencias. En las columnas de buen gusto, los únicos países de procedencia mencionados son Inglaterra, Holanda y Alemania, mientras que en el ámbito del "mal gusto", los lugares de origen que son explicitados en algunos de los casos son Francia y Estados Unidos. En cuanto a la fecha de creación de los objetos, en aquellos considerados de "buen gusto" se alude tanto a objetos calificados de "modernos" como a otros que son considerados como "antiguos", incluso se habla de muebles del "tiempo colonial".

Las ilustraciones que acompañan esta sección son el material más claro para identificar los estilos de los objetos, es por ello que las figuras 3 y 4 entregan una clasificación representativa de parte de las piezas de mobiliario y artículos decorativos que aparecen en revista *Familia*.

A partir de la información recabada en la revista *Familia*, se hace evidente que las estéticas francesas (barrocas, neoclásicas y modernistas), aunque fueron las más extendidas y adoptadas entre la oligarquía chilena del 1900, no ejercieron su dominio sin oposiciones ni disputas. Más aún, podemos sostener que tras analizar las descripciones que se hacen de los objetos en la sección "Buen y mal gusto" de *Familia*, así como también las imágenes que acompañan a estos artículos, los estilos franceses por excelencia como el Luis XV, Imperio o *art nouveau*[12] fueron condenados por ser considerados de mal gusto debido a su exceso decorativo, falta de practicidad, costo, etc. En cambio, se mostró preferencia por piezas decorativas y de mobiliario de los estilos que se popularizaron entre los siglos XVIII y XIX en Inglaterra, los cuales eran destacados por su sobriedad, elegancia y la gracilidad de sus formas. Junto a estos, también fueron exaltados objetos que podrían ser calificados de "vanguardistas" por su carácter moderno y novedoso para la época, inspirados en el movimiento *arts and crafts* inglés, así como también en la Secesión vienesa, ambas corrientes que han sido vinculadas por la historia del arte al *art nouveau*, ya que comparten distintos elementos formales, como el empleo de formas

12 Movimiento artístico conocido a lo largo del continente europeo con distintos nombres: *sezessionstil* (Austria), *jugendstil* (Alemania), modernismo (España), *stile floreale* (Italia), entre otros. Se caracterizó por sintetizar múltiples elementos provenientes del rococó, el clasicismo y el orientalismo, así como también por manifestarse en ámbitos tan variados como el vestuario, el diseño gráfico, la publicidad, las artes decorativas o la arquitectura.

FIGURA 3

CUADRO 1: ESTILOS CONSIDERADOS DE "MAL GUSTO"	
Renacimiento	
Barroco Continental Churrigueresco Luis XV Neorrococó	 
Imperio	
Victoriano	
Art Nouveau	

Cuadro del autor con imágenes de: S. n. "Buen y el mal gusto". *Familia* (Santiago, Chile), dic. 1910, s. p. Impreso. Colección Biblioteca Nacional de Chile, disponible en Memoria Chilena.

orgánicas y la adopción de repertorios iconográficos tomados del arte japonés. No obstante, el *sezessionstil* se diferencia del modernismo francés porque tiende a la síntesis de las formas, lo que prefigura la geometrización propia del arte y el diseño de posguerra, sumado a una mayor simpleza ornamental que se distancia del barroco *art nouveau* francés.

En síntesis, en esta sección de revista *Familia* el gusto en materia de decoración de interiores se construyó de manera refractaria a las estéticas

FIGURA 4

CUADRO 2: ESTILOS CONSIDERADOS DE "BUEN GUSTO"	
Barroco Inglés	
Neoclásico Inglés	
Arts & Crafts Vanguardias Germanas	

Cuadro del autor con imágenes de: S. n. "Buen y el mal gusto". *Familia* (Santiago, Chile), dic. 1910, s. p. Impreso. Colección Biblioteca Nacional de Chile, disponible en Memoria Chilena.

francesas, estimulándose la preferencia por objetos diseñados y producidos tanto en Inglaterra como en el ámbito germano (Austria y Alemania). La apuesta decorativa de la publicación se inclinó por líneas simples y elegantes sin excesos ornamentales, propiciando la mezcla de épocas y estilos diversos, entre los que destacan las versiones anglo del barroco y el neoclásico junto con objetos modernos inspirados en las corrientes decorativas relacionadas con las vanguardias artísticas.

Conclusiones

El objetivo principal de este artículo fue analizar la circulación de discursos en torno a los objetos y el "buen gusto" por medio de la revista *Familia* (1910), profundizando en las vinculaciones entre la prensa femenina y los aspectos materiales de la élite chilena a comienzos del siglo XX. En segundo lugar, se buscó dar cuenta del papel que tocó a las mujeres de la oligarquía chilena, público objetivo de la revista analizada, como agentes dinamizadores del gusto y del consumo de las modas publicitadas en la prensa. Finalmente, se propuso una aproximación al fenómeno de la decoración de interiores como uno de los tantos aspectos de la vida cotidiana y del hogar que la revista *Familia* intentó normar mediante la presentación de artículos sobre buen gusto.

La prensa chilena experimentó un proceso de modernización desde el último decenio del siglo XIX, lo que permitió la aparición de un nuevo género en el que los elementos visuales adquirieron mayor relevancia: el magacín. En este contexto se inserta la revista *Familia*, perteneciente a la editorial Zig-Zag, la cual surgió con el fin de satisfacer la demanda por publicaciones dedicadas exclusivamente a las mujeres de la élite y el hogar, reproduciendo los discursos patriarcales que veían a las féminas como los "ángeles de la casa" y como los agentes de la distinción social, de allí la importancia que tenía la difusión del buen gusto. En la sección de revista *Familia* analizada, el gusto en materia de decoración de interiores se construyó —a contrapelo de las ideas comúnmente difundidas— de manera refractaria a las estéticas francesas, lo que da cuenta de la existencia de voces disidentes que estimulaban la preferencia por objetos diseñados y producidos tanto en Inglaterra como en el ámbito germano (Austria y Alemania). La apuesta decorativa de la publicación se inclina por líneas simples y elegantes sin excesos ornamentales, propiciando la mezcla de épocas y estilos diversos, entre los que destacan las versiones anglo del barroco y el neoclásico junto con objetos modernos inspirados en las corrientes decorativas vanguardistas.

A modo de proyección de esta investigación, consideramos importante continuar profundizando la temática del gusto, comparando la información sobre decoración aparecida en la prensa con los registros que existen de los salones del Santiago del 900. También pretendemos seguir indagando en la aparente contradicción que existe entre el rol socialmente asignado a las mujeres oligarcas que les permitía ser agentes

estéticos de sus cuerpos y hogares, pero no así convertirse fácilmente en artistas (escritoras, escultoras, pintoras, etc.).[13]

Para finalizar, no resta más que señalar que el estudio de la cultura material, particularmente de los estilos, las modas y los objetos que colmaban los salones de la élite local hace poco más de un siglo atrás, continúa incompleto, abriéndose un amplio campo de estudio. Los muebles, los jarrones y los catres que hoy apreciamos como piezas de museo, mercancía de anticuarios o simplemente como cachivaches, en algún momento fueron el resultado de una serie de decisiones y condicionamientos, en los que la prensa jugó el rol central, en tanto medio de difusión y disciplina del gusto de sus públicos lectores.

Referencias

Agliati, Carola y Claudia Montero. "Albores de Modernidad: constitución de sujetos femeninos en la prensa de mujeres en Chile, 1900-1920". *Tesis Bicentenario. Símbolos y discursos en torno a la nación: Patria Vieja y Centenario*. Ed. Bárbara Silva. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario, Presidencia de la República, 2006. 133-269. Impreso.

Alvarado, Manuel. "El 'buen gusto'. Discursos sobre artes decorativas en la revista *Familia* (1910)". Tesis Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016. Impreso.

Alvarado, Marina. "Revistas Culturales y Literarias chilenas 1894-1920: Instancias legitimadoras para autonomización del campo literario nacional". Tesis Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2010. Impreso.

Barra, Carolina. *Instrumentos y herramientas. La inventiva del pasado*. Santiago, Chile: Ograma, 2014. Impreso.

Barros, Luis y Ximena Vergara. "La imagen de la mujer aristocrática hacia el novecientos". *Chile mujer y sociedad*. Comps. Paz Covarrubias y Rolando Franco. Santiago, Chile: UNICEF, 1978. 229-247. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Ciudad de México, México: Taurus, 2002. Impreso.

13 Para ahondar en este punto véase el texto de Gloria Cortés citado en Referencias.

Carrier, Hervé. "Modernidad". *Diccionario de la cultura para el análisis cultural y la inculturación*. Navarra, España: Verbo Divino, 1994. Impreso.

Cortés, Gloria. *Modernas. Historia de mujeres en el arte chileno 1900-1950*. Santiago, Chile: Origo, 2013. Impreso.

Castro Ricalde, Maricruz. "Género". *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Comps. Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin. Ciudad de México, México: Siglo XXI, 2009. Impreso.

Dussaillant, Jacqueline. *Las reinas de Estado. Consumo, grandes tiendas y mujeres en la modernización del comercio de Santiago*. Santiago, Chile: Ediciones UC, 2011. Impreso.

Eco, Umberto. *Historia de la Belleza*. Barcelona, España: Debolsillo, 2010. Impreso.

González, Francisco Javier. *Aquellos años franceses, 1870-1900: Chile en la huella de París*. Santiago, Chile: Taurus, 2003. Impreso.

Malosetti, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.

Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz, eds. *El estallido de las formas: Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Santiago, Chile: LOM, 2005. Impreso.

Reyes, Soledad. "La elite femenina chilena a comienzos de siglo XX. Ideas y costumbres vistas a través de la revista *Familia*". *Bicentenario. Revista de Historia de Chile y América* 6.1 (2007): 133-155. Impreso.

Rouvillois, Frédéric. *Historia de la cortesía de 1789 a nuestros días*. Buenos Aires, Argentina: Claridad, 2008. Impreso.

s. n. "Buen y el mal gusto". *Familia* (Santiago, Chile) ene.-dic. 1910: s. p. Impreso.

Vicuña, Manuel. *El París americano: La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*. Santiago, Chile: Universitaria, 1996. Impreso.

Willumsen, María Rosario. "Una colección europea, con impronta francesa: la presencia europea en el arte en Chile a partir de la colección Cousiño Goyenechea. Segunda mitad del siglo XIX". *El sistema de las artes. VII jornadas de historia del arte*. Eds. Raquel Abella et. al. Santiago, Chile: Andros, 2014. Impreso.

Estéticas de la corporalidad y las ideologías

El cuerpo, su representación y la arquitectura moderna en el proyecto político-económico en la década del treinta en Chile

Rodrigo Vera

La representación del cuerpo en el desarrollo de la idea de un proyecto político-económico ha tenido diversas manifestaciones durante la historia de la visualidad en el siglo XX, sobre todo en la primera mitad, contexto de un capitalismo industrial que basaba la riqueza de una nación en su potencial fabril. También es el periodo de los discursos nacionalistas tanto en Europa como en América Latina, motivados ya sea por las unificaciones nacionales de finales del XIX, las consecuencias geopolíticas de la Primera Guerra Mundial, o las reivindicaciones raciales y/o identitarias que también tuvieron eco en las corrientes americanistas expresadas en el pensamiento del argentino Ricardo Rojas o el mexicano José Vasconcelos. En términos económicos, se comprendía que las riquezas y los recursos naturales eran algo propio del paisaje continental, en una estrecha relación de convivencia con su habitante y, por lo tanto, el rasgo diferenciador con un sujeto de otras latitudes. Pero evidentemente esas riquezas debían ser explotadas y transformadas en bienes de consumo, generando un proceso industrial que tenía como principal fundamento la idea de evitar la dependencia económica de los países más desarrollados, como era el caso de Europa, inserto en la vorágine de los totalitarismos que comenzaban su fase de expansión. Independiente de la ideología de los discursos, el punto en común fue que todo este devenir requirió de la construcción de un complejo régimen visual que tuvo como una de sus características la fusión de dos grandes ideales: el componente racial/identitario y la expresión de un proyecto político-económico.

Ante el potencial de la reproductibilidad técnica de la imagen puesta al servicio de las ideologías, los soportes visuales se ampliaron y llegaron a mayor cantidad de población, claro está, sin alcanzar a desplazar a las

técnicas de representación tradicionales como la pintura, la escultura y la arquitectura, o la integración de todas ellas. Con la radicalización de los discursos en territorio europeo, este tipo de representación logró hacer escuela, utilizando al cuerpo como principal exponente de los intereses de un proyecto político-económico que apuntaba a la cohesión nacional.

Vale la pena recordar el realismo socialista en la Unión Soviética o el trabajo de escultores como Arno Breker en la Alemania nazi como antecedentes de este tipo de manifestación, que dan a entender el concepto de "artefacto cultural" con que Benedict Anderson (2007) define al nacionalismo. Esto es, manifestaciones simbólicas que se acoplan indistintamente a una u otra ideología y que tienen como finalidad la construcción de un sentido comunitario, de pertenencia a un grupo determinado que reconoce sus lazos de unión en estas manifestaciones.

Chile no estuvo ajeno a este tipo de expresiones, sobre todo hacia el final de la década del veinte, en un complejo panorama que se debatía entre una *intelligentsia* que acusaba recibo del pensamiento americanista expresado en la arquitectura, las artes y la literatura, al mismo tiempo que se buscaban alternativas económicas para salir de la crisis global generada en 1929 tras la caída de la Bolsa de valores de Nueva York.

Sobre estos antecedentes tanto visuales como históricos, la pesquisa va dirigida a interrogar cómo la arquitectura moderna articuló la representación del cuerpo con relación a un proyecto político-económico marcado por el nacionalismo cultural, primero en clave figurativa y luego también como fundamento conceptual que tuvo alcances en otros soportes, como la gráfica y la fotografía, todo esto en el marco temporal que va de 1929 a 1939, lo que posteriormente se justificará.

Este fenómeno se expresa en espacios, ya sea públicos, semipúblicos y/o privados. También en formatos de representación bidimensionales, a los que corresponde la gráfica, la fotografía o la pintura. Para el primer caso, la arquitectura presta soporte. Para el segundo, el cuerpo se escenifica en espacios que pueden aludir iconográficamente a la industria, a la ciudad transformada por efecto de los procesos de modernización o a recintos para la práctica de la actividad física. En general, se puede hablar de un lenguaje visual moderno que permite leer estas manifestaciones desde la arquitectura como eje, en estrecho vínculo con las otras disciplinas visuales ya mencionadas. Desde una mirada materialista, se le otorga importancia al componente infraestructural —entiéndase en este caso el edificio— asociado a un proceso de industrialización, desde donde se

simboliza el proyecto político-económico por medio de la representación del cuerpo, ya sea en clave figurativa o abstracta.

Metodológicamente, el problema de estudio se sitúa en la intersección de tres grandes ámbitos y sus respectivas referencias autorales: la dimensión biopolítica extraída desde los planteamientos de Michel Foucault (1979, 2003), el trabajo de Alain Corbin y colaboradores (2005) respecto a la historia del cuerpo y lo que Regis Debray (1995) desarrolla a partir de la mediología y la expresión simbólica del poder estatal, que la define como: "el estudio de las mediaciones materiales que permiten a un símbolo inscribirse, transmitirse, circular y perdurar en la sociedad de los hombres" (11).

Para esta entrega, son dos las expresiones que delimitan el periodo: la primera opera como inicio y tiene relación con el cambio que se gestó desde la representación de un ideal nacional basado en el llamado "arte decorativo aborigen" y el desarrollo hacia la imagen del cuerpo como exponente de la llamada raza chilena. Temporalmente, esto se sitúa hacia finales de la década del veinte, específicamente en 1929 con el proyecto del edificio del Ministerio de Hacienda. El hito que cierra este estudio se presenta como un punto de inflexión manifestado por la consolidación de este imaginario —que luego se expresará de forma profusa— y lo marca la creación de la institución Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres, creada en el gobierno de Pedro Aguirre Cerda en 1939.

Para comprender esta década desde el punto de vista de los objetivos que este estudio supone, se caracterizará cada uno de los aspectos relevantes que forman parte del contexto en que se manifiesta el proyecto económico en la representación del cuerpo.

Contexto artístico-arquitectónico

El impulso nacionalista del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) tuvo un fuerte énfasis en la búsqueda de un ideal representativo de un Estado moderno y al mismo tiempo poderoso. Desde los inicios de su periodo, fue recurrente la materialización de grandes proyectos que cambiaron la fisonomía del Santiago de aquel entonces. Un importante registro de este proceso de modernización urbana fue publicado en varias ediciones de la revista *Arquitectura y arte decorativo,* órgano de la Asociación de Arquitectos de Chile, institución gremial precedente del Colegio de Arquitectos.

Esta publicación periódica dio cuenta de la recepción del por entonces llamado "estilo moderno", correspondiente a lo que posteriormente se denominaría *art déco*. Las características de este estilo, que recurría a la verticalidad y sobre hundimiento de los planos en las fachadas para lograr ascendencia que generalmente era rematada de forma escalonada, permitió que la iconografía geométrica asociada fuera coincidente con las expresiones del llamado "arte decorativo aborigen". Esta acepción se puede comprender como el rescate de la iconografía de los pueblos originarios, principalmente presente en la cerámica diaguita y los textiles mapuche que, dada su geometría, empalmaron de muy buena manera con las características del estilo adoptado como síntoma de renovación.

Edificios emblemáticos como el Seguro Obrero Obligatorio, ubicado en la intersección de las calles Moneda y Morandé, o la Caja de Crédito Hipotecario, ambos del arquitecto Ricardo González Cortés, configuraron la escenografía de este nuevo Santiago que por medio de sus edificios públicos asomaba a una temprana modernidad. Estas obras presentan elementos ornamentales recreados de la iconografía prehispánica, a diferencia de otros del mismo periodo que se caracterizan por un tratamiento mucho más severo de sus fachadas, como el complejo de almacenes de la Dirección General de Aprovisionamiento del Estado o uno de los más relevantes para este estudio: el Ministerio de Hacienda, obra de Josué Smith Solar y su hijo José Smith Müller, cuyo proyecto ya aparecía en las páginas de la revista *Arquitectura y arte decorativo* para 1929. Este verdadero rascacielos de la época se construyó en una doble clave estilística; para las plantas bajas recurre a una fisonomía que apela al repertorio clásico, a diferencia de las plantas superiores que asumen un carácter protomoderno expresado en la tendencia *déco*.

Es a gran altura del suelo donde aparecen las primeras referencias en el espacio público de un cambio en la expresión del nacionalismo, que tendrá un viraje desde la iconografía prehispánica hacia la representación del cuerpo.

Hacia el final de la década, el gobierno de Aguirre Cerda institucionaliza la arquitectura moderna a partir del proceso de reconstrucción del sur de Chile con posterioridad al terremoto de Chillán en 1939 (Eliash y Moreno) al mismo tiempo que institucionaliza el discurso de la identidad racial, al crear la institución Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres, donde el arquitecto Jorge Aguirre Silva cumplió un rol

fundamental al escenografiar la intención de preservar la raza chilena, como versa el discurso inaugural del presidente radical.

Explicado lo anterior, el periodo en estudio se inicia con la influencia moderna internacional del *art déco*, que empalma con las creaciones de artistas y arquitectos de la época que se basaron en la iconografía prehispánica para elaborar un discurso visual de nacionalismo. Concluye con la institucionalización de la arquitectura del movimiento moderno y la construcción del edificio de la Defensa de la Raza. El primer caso (Ministerio de Hacienda) y el segundo (Defensa de la Raza), tienen de manera figurativa y abstracta, respectivamente, una incidencia en la representación del cuerpo y marcan el punto de inicio y término de esta investigación.

Contexto económico

Junto con la expresión cultural, comenzaron a ejecutarse una serie de políticas que tenían como objetivo el desarrollo de una industria nacional de bienes de consumo, mediante medidas que abogaron por generar un marco proteccionista que impulsara la economía al interior de las fronteras nacionales. El Estado comenzó a cumplir un rol subsidiario y de fomento, que se verá reflejado en la creación de una serie de instituciones económicas que perseguían lo que se ha denominado un desarrollo hacia adentro.

Sin duda que el principal hito de este periodo fue la quiebra de la Bolsa de valores de Nueva York, desatando lo que se conoció como la Gran Depresión. Este fenómeno, que afectó severamente a la economía chilena, significó que a mediados de 1931 se declarara la moratoria del pago de la deuda externa, lo que terminó con Ibáñez fuera del poder y exiliado en Argentina. Este convulsionado momento, tanto en lo social como en lo económico, no alcanzó cierta estabilidad sino hasta 1932, inicio del segundo periodo presidencial de Arturo Alessandri Palma. Como señalan Salazar y Pinto:

> Aunque en comparación con este tipo de iniciativas la política económica del segundo gobierno de Alessandri ha sido ocasionalmente interpretada, en consonancia con las preferencias doctrinarias de su poderoso ministro de hacienda, Gustavo Ross, como un retorno a la ortodoxia, lo cierto es que la orientación fundamental del proceso no sufrió modificaciones (36).

Esto quiere decir que se aplicaron alzas a los aranceles de importación de productos posibles de ser fabricados en Chile, entre otras medidas económicas, todas ellas tendientes a favorecer los mercados internos como forma de paliar las graves consecuencias de la crisis, disminuyendo la influencia del modelo librecambista que imperaba desde el siglo XIX.

El evidente malestar social generado por efecto de la depresión tuvo entre otras consecuencias la asociación de una serie de conglomerados de izquierda que conformaron el Frente Popular, que llevó a la presidencia en 1938 al radical Pedro Aguirre Cerda. Fue en este periodo cuando se consolidó el modelo de industrialización por sustitución de importaciones (ISI) que "desplazaba el eje fundamental de la economía desde el mercado externo al interno, apostando por la diversificación productiva y por un esfuerzo industrializador que ahora sí respondía a una política deliberada de fomento" (Salazar y Pinto 37). El Estado asumía un rol protagónico en el desarrollo de la economía nacional, lo que se vio manifestado en la creación en 1939 de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO), en el contexto de la reconstrucción luego del terremoto de Chillán el 24 de enero de ese mismo año.

En resumen, son dos los hitos principales que definen el inicio y el cierre del periodo en estudio: la crisis económica de 1929 y la creación de la CORFO diez años después. Es aquí donde se comienzan a manifestar los discursos a favor de la unidad nacional, expresados en la búsqueda del ideal de una supuesta raza chilena, lo que favoreció la representación visual del modelo económico puesto en práctica durante los años treinta.

La representación del cuerpo

Punto de inicio

Como se ha mencionado con anterioridad, durante el cambio de década del veinte al treinta, desde el punto de vista de un discurso visual, el llamado arte decorativo aborigen representó desde las artes aplicadas y la arquitectura, un lenguaje que vectorizó las intenciones nacionalistas impulsadas en el gobierno de Ibáñez.

Poco a poco comienza la irrupción de la imagen del cuerpo para cumplir con la representación de este proyecto, al cual, por las razones político-económicas expuestas, se le suma la simbolización del impulso industrial.

Por contexto de época, coincidencia de proyectos económicos y en cierta medida por tratarse de una representación de mundo guiada por directrices culturales propias del periodo y sus discursos hegemónicos, es ineludible encontrar vínculos con movimientos artísticos que fueron referentes de estéticas similares. Dos de los más importantes fueron el arte nazi, desarrollado desde la asunción de Hitler al poder en 1933 y el realismo socialista, que tuvo su impulso con la presencia de Stalin como gobernante de la Unión Soviética. Sin embargo, estas referencias se deben considerar más bien como periféricas. Es decir, no es posible trazar de manera directa una línea que una declaradamente ambas estéticas con lo manifestado en Chile.[1]

Por un lado, el arte nazi ejecutaba una exaltación del cuerpo representativo de la raza aria en una recuperación alegórico-mitológica de los preceptos que sustentaban su ideología. La fuerza y la belleza estaban expresados en lo masculino y lo femenino, respectivamente; la mujer además cumplía el rol de preservar la pureza racial mediante el engendramiento y el cuidado de los niños. Por el otro, el realismo socialista no distinguía género en torno al ideal del trabajo, y si también el cuerpo del trabajador fue objeto de culto y representación, lo mismo lo era la mujer, ya sea campesina u obrera industrial.

Como se advierte, se trata de dos manifestaciones que, aunque ideológicamente opuestas, toman al cuerpo como eje de representación de su proyecto político-económico. En ese sentido, Chile no quedó ajeno a esas expresiones. Como plantea Bernardo Subercaseaux, en este periodo que él llama "tiempo de integración nacional", se manifiestan tres ideas fuerza que guían el proyecto cultural de la nación: educación, industria y raza. Si bien el primero no deja de ser relevante en cuanto implica un despliegue visual que se aleja de las intenciones de este estudio, son los dos últimos conceptos los que cobran valor en cuanto a concebir la relación del proyecto industrial, con la representación de la llamada raza chilena mediante un cuerpo preparado para ese proceso. Sin embargo, en los inicios de este tiempo integrador, la figuración del cuerpo se asoció al desarrollo de un proyecto económico que intentaba dar el salto hacia la industrialización, todavía vinculado a lo extractivo.

1 Desde este punto de vista de las influencias recibidas, también es posible considerar al muralismo mexicano y la afichística generada en el contexto de la Guerra Civil española.

FIGURA 1



Relieves del edificio del Ministerio de Hacienda ubicados en la Plaza de la Constitución, Santiago, Chile. Obra de José Smith Solar y Josué Smith Müller hacia 1929. Fotografía: Rodrigo Vera Manríquez.

Debido a la importancia que significó en el desarrollo de la arquitectura moderna y su expresión en el espacio público, el primer hito que marca el inicio de este estudio son los relieves del Ministerio de Hacienda, ubicado a un costado de la plaza de la Constitución, en el perímetro que delimita el barrio Cívico de Santiago. Se trata de seis imágenes que representan trabajadores, cada uno ejecutando actividades laborales extractivas, encuadrados en rectángulos verticales en cada uno de los planos superpuestos sobre la línea de fachada (lo que le otorga características del *art déco*). De izquierda a derecha, aparecen un pescador con un pez entre sus brazos y una red en la parte inferior; un obrero de la construcción con una espátula y un chuzo; un campesino con herramientas manuales para la cosecha del trigo; un trabajador con una pala, otro con un mazo y otro con un barreno, completan la secuencia.

Debido a las herramientas que portan, es posible atribuir a cada uno de ellos una actividad económica distinta. La pesca, la construcción, la agricultura y las actividades extractivas de la minería son representadas por medio de trabajadores donde, además del atributo particular de cada uno de ellos, tienen como elemento común estar a torso descubierto, donde la definición de la musculatura representa la fuerza física, quizás el rasgo



mejor trabajado considerando la altura de las imágenes y su resolución formal para poder ser vistas desde el nivel del suelo.

Simbólicamente, estas imágenes proponen la idea de que la riqueza del país está sostenida en dos pilares: las actividades económicas extractivas y la fuerza física del trabajador. Si bien se trata de un edificio de características protomodernas y de un gobierno que pretendía impulsar una nueva economía-país, se mantiene la idea de un proyecto económico basado en una economía primaria, en el cual la imagen de la industria como visualización de una aspiración económica es la gran ausente. Evidentemente, se debe pensar que, para la fecha de realización del proyecto del edificio, el discurso de la economía industrial todavía no terminaba de ser una mera utopía sostenida por unos pocos actores políticos.

De la misma oficina de arquitectos fue el proyecto del edificio de la Universidad Técnica Federico Santa María de 1927 en el cerro Los Placeres de Valparaíso, institución que se fundó con la intención de fomentar el desarrollo técnico-científico del país creando originalmente una Escuela de Artes y Oficios y un Colegio de Ingenieros. Siguiendo la idea de la relación entre la representación del cuerpo y el ideal productivo hacia aquella época, no es extraño encontrar nuevamente relieves de trabaja-

FIGURA 2



Detalle de relieve en la fachada del Ministerio de Hacienda. Fotografía: Rodrigo Vera Manríquez.

dores portando sus herramientas al ingreso de la Sala de Máquinas de la institución, muchos de ellos en una postura muy similar a la fachada del Ministerio de Hacienda, a excepción del que aparece junto a una rueda dentada, única alusión a la máquina presente en este conjunto de relieves.

Sin embargo, estas representaciones de cuerpos ejecutando labores productivas no solo se remitieron a territorio nacional. La presentación de la delegación chilena en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 contó con la participación de los destacados artistas nacionales Arturo Gordon y Laureano Guevara, quienes realizaron los murales que se expusieron al interior del edificio proyectado por Juan Martínez Gutiérrez. Los murales de Guevara, titulados *La agricultura*, *La minería* y *La pesca*, en directa alusión a las actividades representadas, proyectan imágenes de fuertes trabajadores ejecutando esas tareas. Como plantea Dümmer: "Fue tan clara la connotación económica que se le concedió al carácter laborioso de la población, que en el libro *Chile en Sevilla* se clasificó 'la

FIGURA 3



Relieves representando trabajadores de distintos oficios en el acceso de la Sala de Máquinas de la Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso, Chile. Fotografía: Rodrigo Vera Manríquez.

raza' como uno de los recursos de la economía del país, equiparándola a las riquezas naturales y a las reformas financieras" (157).

La representación de los cuerpos vigorosos de los trabajadores era a fin de cuentas la representación de la raza chilena, ese invento socialdarwinista que se venía difundiendo con fuerza desde la publicación del libro *Raza chilena* del doctor Nicolás Palacios en 1904. La expresión de una raza única afincada en territorio nacional fue una de las intenciones que tuvo la delegación chilena en Sevilla, al punto que el artista Víctor Martínez, en el friso titulado *Fresia y Caupolicán*, que relata la escena en que la mujer le lanza a los pies de Caupolicán apresado por los españoles el hijo de ambos, llegó a plasmar la figura humana representativa del hombre y la mujer mapuche mediante un canon de representación occidental, en un trabajado —casi exagerado, se podría agregar— tratamiento de la musculatura, en que destaca el torso de Caupolicán y los enérgicos brazos de Fresia.

A nivel global, y como es evidente, el discurso de la raza fue el pilar de la expresión del arte en el periodo del nacionalsocialismo en Alemania. Según Toby Clark: "En el nacionalsocialismo el tratamiento del cuerpo humano, tanto en el arte como en la vida real, sirvió para articular las doctrinas de la teoría racista, los pareceres sobre los respectivos papeles del hombre y la mujer, y los conceptos de la unidad orgánica de la nación-estado" (66). Una idea posible de rescatar de esta cita en relación con los casos de estudio es el concepto de Estado nación como un ideal homogéneo, comunidad imaginada en la que todos sus integrantes van detrás del objetivo común: el desarrollo económico del país, pero que contrariamente excluye el componente femenino. Continúa Clark diciendo: "Las interpretaciones fascistas del cuerpo humano apoyaban la metáfora apologética que veía el cuerpo como un modelo del Estado" (71). Guardando las distancias acerca de las consideraciones raciales de uno u otro proyecto, se puede evidenciar una similitud entre las ideas fuerza de representación del régimen nazi y lo que ocurrió en el caso de Chile. Las diferencias están en los ideales que fundamentan la representación.

De aquí en adelante, el discurso de la raza tomará fuerza hasta manifestarse en la consumación de un proceso de representación del cuerpo en el proyecto político-económico, como se verá más adelante. Es también a mediados de los treinta donde la aparición de los bienes de consumo masivos, práctica económica reflejada en la consolidación de las tiendas por departamentos, comienza a tener otra forma de expresión, esta vez simbolizada en el cuerpo femenino.

Los catálogos de las tiendas ilustraban las últimas tendencias de la moda y eran explícitos en el ideal de mujer que aspiraba a lucir esos modelos. Desde este punto de vista, la aparición del consumo masivo como fenómeno económico centró la representación del cuerpo en lo femenino, fundamentalmente basado en las tendencias extranjeras, ajenas a toda aspiración reivindicatoria del componente racial, abogando por una apertura cultural que era el reflejo de lo que sucedía en Europa o Estados Unidos, canalizado en las tendencias visuales del *art déco*, el estilo decorativo en boga durante los años treinta, en el que algunas veces la figura femenina aparecía escenografiada junto a estilizados edificios de esta corriente.

La otra vertiente de representación: Abstracción, biopolítica y desarrollo industrial

Los conceptos comprendidos en el subtítulo sirven para explicar la siguiente propuesta de análisis, que puede verse reflejada en el desarrollo de la arquitectura moderna en Chile y es posible situar como un lenguaje de representación alternativo del cuerpo al interior del periodo en estudio.

Paralelo a su expresión figurativa, de manera paulatina a las manifestaciones de la corriente racionalista en Chile, comienza a aparecer otra forma de comprender conceptualmente la relación del cuerpo y el proyecto político-económico, esta vez en clave más abstracta y referida a lo que Michel Foucault considera como cuerpo social. Su condición no figurativa encierra la sutileza de este tipo de representación, vinculada a lo que el citado pensador francés define como una microfísica del poder:

> Técnicas minuciosas siempre, con frecuencia ínfimas, pero que tienen su importancia, puesto que definen cierto modo de adscripción política y detallada del cuerpo, una nueva "microfísica" del poder, y puesto que no han cesado desde el siglo XVII de invadir dominios cada vez más amplios, como si tendieran a cubrir el cuerpo social entero (Foucault, *Microfísica* 127).

Además de esta relación teórica, también es posible hablar de abstracción desde el punto de vista visual, en cuanto las configuraciones formales posibles de ser analizadas en la construcción de un relato se alejan de lo figurativo con la consiguiente distancia de su referente natural, como es

el caso de la geometría ortogonal propia del racionalismo en arquitectura, que comenzó a ser recepcionado para esos años en Chile. Esta condición propone otra vía de análisis que, sin embargo, forma parte del mismo tema, ya que el proyecto industrial que se comienza a gestar hacia mediados de los treinta adoptó al racionalismo funcionalista como el lenguaje arquitectónico consecuente para el desarrollo de este proceso, que requirió de una masa obrera sometida al condicionamiento de las labores fabriles por medio de estos espacios. De esta forma, la expresión arquitectónica racionalista se vincula a la idea de un cuerpo social, que según Foucault aparece mediante "la materialidad del poder sobre los cuerpos mismos de los individuos" (Foucault, *Microfísica* 104).

La sobriedad de esta geometría encierra esa elegancia de la disciplina que señala Foucault, la idea de un control sutil por medio de detalles que pasan desapercibidos tanto por el cuerpo del sujeto como por el cuerpo social. Un caso específico para el periodo de estudio, expresión del desarrollo de la arquitectura moderna en sus principios higienistas y de planificación urbana —que privilegiaba la cercanía de la vivienda obrera a las fábricas— fue el proyecto de los edificios de vivienda colectiva población Hermanos Carrera, en el sector surponiente de Santiago aledaño al barrio San Eugenio, proyectados por el arquitecto Waldo Parraguez hacia 1934. Este complejo introduce nociones funcionalistas de higienismo que consideraron el asoleamiento como uno de los principales factores en su construcción.

En la revista *ARQuitectura* n.° 1 de 1935 se presentaba esta obra como "Una muestra de arquitectura funcional" (20) y se aludía al cambio ejecutado por las autoridades al proyecto original, consistente en enfrentar las galerías de acceso a los departamentos en vez de orientarlas hacia el poniente. Y de manera irónica se justificaba de la siguiente manera: "[…] como en Chile los Ministros de Estado saben arquitectura, uno de ellos decretó que este patio quedaba feo si tenía galería por un costado y por el otro no" (20).

Evidentemente, este caso no escapa a la temática de representación del cuerpo desde su vertiente social y también biopolítica que, si bien no se expresa directamente por medio de la imagen figurativa, tiene una materialización arquitectónica que trae aparejada una forma particular: el uso de la geometría ortogonal para solucionar problemas funcionales como el asoleamiento y la ventilación. Son aspectos clave de esta propuesta de arquitectura moderna que, desde este punto de vista, sí tienen directa

FIGURA 4



Conjunto Población Hermanos Carrera proyectado por el arquitecto Waldo Parraguez en 1934. Santiago, Chile. Fotografía: Rodrigo Vera Manríquez.

incidencia en la posterior representación gráfica de un cuerpo presto para iniciar el proceso industrial que se avizoraba, tanto un cuerpo saludable en el caso del sujeto, como disciplinado en el sentido más abstracto de un cuerpo social.

Esto supone pensar que la arquitectura racionalista, tanto en el campo de los colectivos de vivienda como en los edificios industriales, fue la infraestructura sobre la cual se levantó un nuevo tipo de representación del cuerpo, ya no como soporte físico, sino que a modo de fundamento conceptual de los ideales productivos, que tendrán sus alcances figurativos en la gran cantidad de imágenes que comienzan a aparecer vinculando trabajadores con iconografía propia de la industria, como ruedas dentadas, naves industriales o chimeneas.

La idea de representación aquí trabajada se manifiesta preferentemente en la arquitectura del movimiento moderno de una manera implícita, donde la geometría formal y la ausencia de ornamento no limita la representación del cuerpo, sino que la expresa conceptualmente y es vinculante con la proliferación de imágenes del cuerpo que

comenzaron a circular de manera paralela al desarrollo industrial, por lo que el referido concepto de abstracción resulta clave para comprender este fenómeno.

Finales de la década del treinta: La institución Defensa de la Raza y el cuerpo saludable

El 18 de agosto de 1939, por decreto orgánico n.° 4157, el presidente Pedro Aguirre Cerda creó la institución Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres. Sus referencias estuvieron en las instituciones *Dopolavoro* y *Kraft durch Freude*, creadas en los gobiernos de Benito Mussolini y Adolf Hitler, respectivamente, tal como menciona el médico Hans Betzhold, autor del libro *Eugenesia*, publicado por editorial Zig-Zag en 1939 y dedicado al presidente Pedro Aguirre Cerda.

La publicación del decreto comprendió la edición de un documento que contenía un manifiesto firmado por Aguirre Cerda, donde es posible advertir una serie de aspectos que ligan la idea del cuerpo a un proyecto económico, con su consiguiente manifestación visual. De manera evidente, con la creación de este organismo se pretendió reforzar la idea de la existencia de una raza chilena y el amor a ella que todo ciudadano debía profesar, lo que Aguirre Cerda definía como "materia prima de toda política: el amor patrio unificado y colectivamente comprendido" (Presidencia de la República 12). Plantea también la idea del valor físico como parte del patrimonio nacional, citando como ejemplo la insuficiencia física de los conscriptos que cursaban el servicio militar obligatorio.

Los objetivos de la institución comprendían dos dimensiones: una de carácter moral, relativa a la formación cultural de la raza chilena; el cultivo de "la sociabilidad, la música, la excursión sana, la comprensión de la vida agradable, el conocimiento de la historia de nuestros hombres de esfuerzo que hayan contribuido al engrandecimiento de la Patria". La otra, referida al cuerpo, a la intención de "alcanzar una máxima capacidad física por medio de una adecuada enseñanza de higiene personal, alimenticia y de moderación".

Esta dialéctica de aspectos físicos y morales será una constante de los discursos asociados a la institución, apelando a la máxima latina de *mens sana in corpore sano*. En el mismo decreto se señala que debe ser el Estado el responsable de fortalecer las virtudes de la raza por la vía

del ejercicio y la cultura física; según el mismo documento, la práctica de la cultura física tenía como finalidad "conservar el vigor y la aptitud para el trabajo". Esta discursividad vinculante entre cuerpo preparado por medio del deporte y rendimiento laboral, se puede ligar al concepto que plantea Foucault de una "ceremonia del ejercicio" (*Vigilar y castigar* 140), la coerción efectiva sobre el cuerpo del trabajador por medio del condicionamiento de los movimientos para lograr mejor eficacia.

También expresa el interés del mismo presidente Aguirre de introducir la doctrina del taylorismo en el desarrollo productivo nacional, como lo dejó expresado en su texto de 1933, *El problema industrial*. Se trataba de los principios de la organización científica del trabajo que desarrolló el economista estadounidense Frederick Taylor hacia 1911, que buscaban mecanizar los movimientos del obrero fomentando las aptitudes físicas de cada uno de ellos. En el caso particular de la institución Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres, esta intención que tenía como objetivo mayor rendimiento productivo, tuvo como infraestructura al racionalismo arquitectónico y a la fotografía como principal expresión visual.

El edificio de la institución contemplaba dos complejos: uno ubicado en el recinto del Hipódromo Chile y el parque de reposo y cultura ubicado en el entonces parque Cousiño, donde solo se alcanzó a construir el hogar modelo Pedro Aguirre Cerda, obra de los arquitectos Gabriel Rodríguez y Jorge Aguirre Silva, quien ocupaba el cargo de asesor técnico de la institución.

Puede entonces vincularse la consolidación de un discurso racial y de desarrollo económico con una expresión visual-arquitectónica coherente a los principios que perseguía la institución. Esto quiere decir arquitectura funcionalista planificada para el máximo rendimiento, tanto de la industria como del cultivo del cuerpo y el control de las horas libres de los trabajadores.

Se evidencia un proyecto visual completo en la representación de los intereses de la institución Defensa de la Raza, que va desde la arquitectura hasta la indumentaria.

Esta idea se ve reforzada por la publicación en 1940 del prospecto que contenía el ya citado manifiesto presidencial acerca de la creación de la institución, la reproducción del decreto fundacional, además del reglamento interno. Junto a estos textos, el documento contenía muchas imágenes, entre planos arquitectónicos, fotografías e ilustraciones relativas

a las actividades de la institución. Destacan las fotografías de autoría de Antonio Quintana que registran prácticas de deporte —tenis, básquetbol o tiro con arco— ejecutadas principalmente por mujeres de rasgos caucásicos, todas ellas fotografiadas por medio de contrapicados que exaltaban la estilizada figura de las modelos. Curiosamente, tratándose de un programa mixto, las imágenes registran solo participantes de sexo femenino, todas debidamente uniformadas.

Además de la fotografía que entregaba un sentido de cohesión social y trabajo en equipo, aparecían publicadas ilustraciones de los uniformes de gimnasia para hombres y mujeres, detallando la indumentaria correspondiente a cada sexo y la obligatoriedad del uso de la escarapela en el pecho.

Todas estas representaciones de uniformidad y cultivo del cuerpo sano, pueden ser vinculadas a lo que Foucault define como disciplina: "A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las 'disciplinas'" (*Vigilar y castigar* 140). Y acerca de la relación de este concepto con el proyecto político-económico: "La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos 'dóciles'. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)" (*Vigilar y castigar* 140-141).

Retrotrayendo un poco el análisis, es lo que se puede apreciar en los diversos registros fotográficos del día de inauguración del Estadio Nacional —3 de diciembre de 1938— en que más de diez mil deportistas desfilaron uniformados frente al presidente Arturo Alessandri, cuyo ministro de Hacienda, Francisco Garcés Gana, declaraba ese mismo día en el diario La Nación: "El fruto de esta gran obra, será la vigorización de la raza fuerte y generosa que forma el pueblo chileno".

Un cuerpo que se cultiva en un espacio arquitectónico particular y que se expresa disciplinadamente de forma figurativa por medio de la fotografía, en la doble dimensión de sujeto y cuerpo social. Todo esto, en función de un proyecto unificado que tenía como finalidad promover el ejercicio físico para conservar el vigor y la aptitud para el trabajo.

FIGURA 5



Uniformes de gimnasia de la Institución Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las horas libres. Fuente: Prospecto Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las horas libres, 1940 (referencia en la web).

Conclusiones

A partir de lo expuesto es posible señalar que la arquitectura moderna articuló un proceso de representación del cuerpo en el cual sirvió de soporte figurativo y conceptual. El primer caso es posible advertirlo en las imágenes de trabajadores que comienzan a hacerse visibles en el espacio público en el cambio de década del veinte al treinta, como fue el caso de los dos ejemplos aquí analizados. Luego, el soporte conceptual que implica el desarrollo de la arquitectura racionalista, con la ausencia de ornamentación y de elementos figurativos, sustenta la idea de la representación de un cuerpo social, referido a los trabajadores como habitantes de viviendas obreras o usuarios de edificios industriales, según sea el caso. Este proceso de instalación de esta corriente arquitectónica se puede entender como la necesaria infraestructura para consolidar el discurso

de la raza chilena, ofreciendo espacios para la optimización y control del tiempo libre de los trabajadores y para la práctica de la cultura física, como fueron los casos de la institución Defensa de la Raza y la ansiada construcción del Estadio Nacional.

Se podría considerar que se trata de un proceso de transformación de un cuerpo extractivo a un cuerpo industrial, que necesitaba de otras características y, por sobre todo, de otros espacios para llevar a cabo ese cambio. Así, la arquitectura racionalista promueve de manera sutil una representación figurativa del cuerpo del trabajador fuerte y sano, al instalar las bases infraestructurales del desarrollo industrial.

Al emerger esta infraestructura comienza a manifestarse una iconografía recurrente de simbolización del progreso, en la que el cuerpo comienza a aparecer junto a imágenes representativas de la industria, manifestando la idea de la importancia de la relación entre el cuerpo del trabajador y el espacio donde se desarrolla su labor productiva.

Desde la instalación de este lenguaje y una vez iniciada la década del cuarenta, estas representaciones se dieron principalmente en páginas de publicaciones especializadas en que se promocionaban los productos de estas industrias (Mademsa, Madeco, entre otras), apelando a una espacialidad donde ese cuerpo ahora cultivado desempeñaba la faena.

Quizás la representación más relevante, debido a la escala del proyecto y a la importancia de la institución en todo este proceso, fue el isotipo de la CORFO: la silueta de un hombre empujando una rueda dentada sobre un fondo compuesto por dos banderas chilenas flameando. Esto resume el proceso de representación tanto figurativa como abstracta (cuerpo social como abstracción) que se comenzó a gestar una vez que el discurso nacionalista viró desde la expresión del arte decorativo aborigen hacia el concepto de raza chilena.

Evidentemente, este no es un proceso centrado exclusivamente en la arquitectura moderna. También se expuso brevemente el caso de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929 y los murales de Arturo Gordon y Laureano Guevara, en que la pintura mural anticipa una retórica visual que luego se volverá recurrente. En la aparición de una escena muralista se puede citar el trabajo de Gregorio de la Fuente y Fernando Marcos como exponentes de la representación del cuerpo del trabajador en la pintura mural y también en el afiche, para el caso del segundo.

En el caso del cuerpo femenino y su relación con el proyecto económico la representación se da particularmente en la dinámica del

consumo y vinculada al lenguaje del *art déco*, en una puesta al día de las tendencias modernas foráneas, compartiendo características con parte de la arquitectura del mismo periodo.

La década del treinta aparece, entonces, como un periodo de emergencia de la representación del cuerpo que se consolidará en los años venideros con la implementación de políticas públicas de fomento industrial a gran escala; la aparición de nuevos soportes de difusión, como publicaciones especializadas y la ya citada escena muralista nacional, donde nuevamente el vínculo con la arquitectura pública se vuelve a estrechar, prestando soporte para plasmar las intenciones del progreso económico del Chile de mediados del siglo xx. La imagen vuelve a aparecer, esta vez sobre —o integrada en— la arquitectura racionalista. Considerando el control sutil ejercido por este tipo de espacios, esta nueva relación supone otra instancia que puede tomar este estudio como precedente.

Referencias

Aguirre Cerda, Pedro. *El problema industrial*. Santiago: Universidad de Chile, 1933. Impreso.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.

ARQuitectura 1 (1935): 20. Impreso.

Betzhold, Hans. *Eugenesia.* Santiago: Imp. Universo, 1939. Impreso.

Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo xx: la imagen política en la era de la cultura de masas.* Madrid: Akal, 1997. Impreso.

Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello. *Historia del cuerpo*. Madrid: Taurus, 2005. Impreso.

Debray, Regis. *El Estado seductor: las revoluciones mediológicas del poder.* Buenos Aires: Manantial, 1995. Impreso.

Dümmer, Sylvia. *Sin tropicalismo ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Santiago: Ril editores, 2012. Impreso.

Eliash, Humberto y Moreno, Manuel. *Arquitectura y modernidad en Chile 1925-1965: una realidad múltiple*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989. Impreso.

Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Las ediciones de la piqueta, 1979. Impreso.

---. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.

La Nación. 3 de diciembre de 1938.

Palacios, Nicolás. *Raza chilena: libro escrito por un chileno y para los chilenos*. Santiago: Colchagua, 1987. Impreso.

Presidencia de la República. Secretaría General de la Defensa de la Raza (Chile). *Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres*. Santiago: Editora Zig-Zag, 1940. Impreso.

Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile. Tomo III: La economía: mercados, empresarios y trabajadores*. Santiago: LOM, 2002. Impreso.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y la cultura en Chile. Tomo IV: Nacionalismo y cultura*. Santiago: Ed. Universitaria, 2011. Impreso.

Imágenes pensativas de cosas que no existen. El lugar del cuerpo en la 31ª Bienal de Arte de São Paulo

Rosa Droguett Abarca

Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es
cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa, y cómo (nos) toca a la vez.

Georges Didi-Huberman

Ad portas

La 31ª versión de la Bienal de São Paulo, titulada "Cómo hablar de las cosas que no existen", demanda la capacidad interpeladora del arte para reflexionar y actuar sobre la vida, tanto en situaciones sociales como culturales que exceden el propio contexto artístico. Hablamos de Brasil, Latinoamérica y las miradas cruzadas con América del Norte, Europa y Asia, en torno a hegemonías y creencias. En las bases curatoriales se observa el lugar fundamental de un cuerpo colectivo que se traslada, que sufre, que demanda, siendo insoslayable descubrir que la corporalidad es una clave de lectura para hurgar en las imágenes pensativas de "cosas que no existen", con la consecuente pregnancia estética, filosófica y política.

Las especulaciones del texto[1] proponen una exploración crítica de este influyente y siempre problemático escenario latinoamericano. Se establece un diálogo entre algunas obras representativas de esta versión, por su ubicación simbólica y el peso de su narración e imaginario visual, y dos campos teóricos: marcos curatoriales junto a marcos filosóficos

1 Es un trabajo basado en la investigación de campo "Pasajeros en tránsito descubren cómo hablar de las cosas que no existen" (apoyada por el Instituto de Estética de la Facultad de Filosofía de la PUC). A cargo de la autora, y realizada con ocho investigadores de distintas disciplinas, esta investigación pone a prueba la viabilidad de la incitación reflexiva enunciada por la Bienal (septiembre de 2014).

y estéticos. Estos últimos son: la "imagen pensativa y emancipadora", de Jacques Rancière; la "imagen que toma posición"; de Georges Didi-Huberman; y la fuerza explosiva de un cuerpo sin órganos (CsO) de Gilles Deleuze y Félix Guattari.[2]

Cuerpo, clave de lectura

Este estudio busca aproximarse a una comprensión estética y analítica del poder y contrapoder de las imágenes, en su afán emancipatorio. Se toma el punto de vista del cuerpo, proponiendo dos miradas interrelacionadas, y con ello dos magmas imaginales: el de la 31ª versión de la Bienal de São Paulo, organizada como un cuerpo que guía, contiene y engulle a la vez (intracuerpo) y aquel de la bienal, entramado en múltiples líneas de fuga, que marcan su transitividad y permeabilidad con el mundo (extracuerpo). Ambos aspectos se manifiestan en la imagen del afiche oficial. Su creador, el artista indio Prabhakar Pachpute, respondió a las ideas de la curaduría ilustrando una frágil estructura, al modo de una torre de Babel, cargada por un imposible conjunto de cuerpos humanos. El movimiento de este organismo expresa la necesidad social de reunirnos para caminar en una misma, aunque insegura, dirección. Sin duda, se trata de pasajeros clandestinos de un viaje inmóvil.[3]

El marco curatorial de esta versión está articulado por cuatro ejes: conflicto, colectividad-comunidad, imaginación y transformación. Con esto se exponen diferentes maneras de generar *fricciones*, pues muchos de los proyectos están basados en enfrentamientos entre diferentes grupos, entre versiones contradictorias de la misma historia, o entre ideales incompatibles que quedan sin resolver. Dichos conflictos apuntan a la necesidad de pensar y actuar de manera *colectiva* y *comunitaria*. Con un

2 Se propone que la 31ª Bienal de São Paulo entraña un afán emancipador para los "sin tierra": errantes, migrantes y viajeros. Para ello se conforma como un cuerpo sin órganos (CsO) que despliega estrategias liberadoras promoviendo: desarticulación, experimentación, vagabundeo y tránsito de sujetos y pueblos. Esta bienal, en tanto CsO, mueve intensidades como flujos sensibles por los intersticios de los proyectos artísticos dispuestos en organismo. Acá el CsO es un conjunto de prácticas reservadas a desterritorializar los estratos del "organismo social" y hacer estallar los órganos estructurados en dichos sistemas. Para mayor información, consultar un artículo de la autora en la sección de Referencias.

3 Aludiendo a la cita de Deleuze, "Pasajero clandestino de un viaje inmóvil. Devenir como todo el mundo, pero precisamente ese solo es un devenir para aquel que sabe no ser nadie, ya no ser nadie" (Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia* 202).

FIGURA 1



Afiche oficial de la 31ª Bienal. Autores: Aninha de Carvalho e Felipe Kaizer (a partir de la obra de Prabhakar Pachpute). (referencia en la web).

70 % de trabajos individuales y colectivos, producidos para la ocasión, la bienal hace eco del desmoronamiento de las estructuras piramidales, así como de la voz renovada de las antiguas minorías cuya forma de ver el mundo no solo se legitima, sino que se torna predominante. Se evidencia, también, que el arte es una fuerza disruptiva en la medida que facilita diferentes maneras de imaginar el mundo. Es así como la *imaginación* crea situaciones en que lo rechazado puede ser aceptado y apreciado, convirtiéndose en una herramienta para transformar el presente. La *transformación* se puede entender como una estrategia de cambio a partir de un "nuevo giro" en el rendimiento de la transgresión, la transmutación, la trascendencia, lo transgénero, la transexualidad, el transporte, la transmisión, el trastorno y otras ideas de transición.

Estas palabras *trans* ofrecen caminos para acercarse a esas "cosas que no existen" aludidas en el título de la bienal: aquellas que no pueden existir bajo miradas convergentes y hegemónicas.[4] Se trata de un título que varía orgánicamente y que invoca al potencial que tiene el arte de intervenir y manifestarse en las comunidades.

Se ha observado que los lineamientos curatoriales plantean una cartografía museográfica organizada, tanto de modo espacial como simbólico. Esta se conforma tras una comunicación permeable entre elementos del interior —espacios de exhibición que implican un flujo ininterrumpido de individuos, naciones y culturas— y los espacios exteriores de São Paulo.[5] En este mapa interior-exterior, se advierten diversos vectores que lanzan, y se lanzan, arriba o abajo, fuera y muy lejos, entre proyectos artísticos, utopías y distopías, que se lanzan entre amigos y enemigos.

Explorando la bienal se busca el lugar del cuerpo en "las cosas que no existen", preguntándonos cómo hablar de aquellas cosas que no existen, cómo reconocerlas, cómo luchar por ellas, cómo imaginarlas, cómo encontrarlas. Se hace preciso rasgar la piel de la bienal.

La bienal en cuerpo(s)

Una "imagen pensativa", concepto suscrito por Jacques Rancière en tanto "imagen que oculta el pensamiento no pensado" (*El espectador emancipado* 105), marca una reflexión que excede la intención de quien lo produce y del objeto de esa especulación. Con esto entra en juego "la noción común de la imagen como doble de una cosa y la imagen concebida como operación de un arte" (105). Problematizando la sobredeterminación de las imágenes se despliega una zona indeterminada entre lo pensado y lo no pensado, entre lo activo y lo pasivo y, también, entre arte y no-arte.

Por su parte, la "imagen que toma posición", de Didi-Huberman, instala el vaivén entre un encuentro programado y al hallazgo fortuito,

4 "*Por sua vez,* a transformação *pode então ser entendida como uma forma de efetivar mudanças, apontando para novas direções de virada – valendose de transgressão, transmutação, transcedência, transgênero e de outras ideias transitórias que agem contra a imposição de uma única e absoluta verdade. De fato, essas 'trans-' palabras oferecem maneiras de se aproximar de coisas que não podem ser inteiramente ditas ou escritas, mas dependem de outras linguagens*" (capturado el 26 de octubre de 2018, en http://www.31bienal.org.br/pt/information/754).

5 Lo cual haría de São Paulo, en palabras de Jean-Louis Déotte, una "ciudad porosa" o "trashumante".

siendo esto último el desvío de la ruta previamente trazada. Esto permite revelar lo impredecible, lo impensado, de una arqueología visual que nos interpela en su *pathos*. Con Deleuze, esto último constituiría la irrupción deseable de las líneas de fuga, que desacomodan el *statu quo* del estrato y el enquistamiento de un organismo. En un pensamiento que toma posición y rompe posición, según sea necesario, se logra la reterritorialización y de esta forma, la emancipación. "Tomar posición" supone asumir la ambigüedad propia de tal situación: moverse, hacer contacto y afrontar.[6] En este accionar, se hacen presentes nuestros miedos, deseos y obsesiones: nos acercamos a los estratos de este espacio del arte latinoamericano, para desenmascararlos "mimando". Tomamos posición, vigilantes y en movimiento

Para cotejar las imágenes de la bienal como promesa emancipadora, en el lugar del cuerpo, es preciso ir más allá de las declaraciones oficiales y de un recorrido predeterminado. Este evento se pone a prueba solo cuando levantamos los pliegues de su piel y escudriñamos sus vísceras, o cuando reparamos en el entramado vivo de las imágenes como territorios de visibilización. La misma 31ª Bienal nos convoca "en pos de la activación de experiencias estéticas del cuerpo, a través del saber del cuerpo, la activación del cuerpo y la experiencia del cuerpo".[7] Es así como se convierte en una imagen pensante, tras un carácter retórico, crítico y simbólico, donde las zonas y los proyectos se convierten en las membranas suculentas y carnívoras de un CsO. Como organismo[8] es también

6 Dice el teórico: "Se trata de afrontar algo; pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizás negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto nuestra posición […] Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad del movimiento. […] Supone un contacto, pero lo supone interrumpido, si no es roto, perdido, imposible hasta el final" (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 10-11).

7 Intervención de la artista israelí Nurit Sharett (simposio 31ª Bienal de São Paulo, área Parque).

8 Desde Deleuze, podemos entender el organismo como el juicio de Dios sistematizado: juicio que ejerce peso y control y amalgama los órganos en un organismo; así los arranca de su inmanencia. En *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?* (*Mil Mesetas* 156), Deleuze y Guattari ponen un ejemplo de *Relatos de poder* de Carlos Castaneda, donde el autor establece la diferencia entre lo tonal y lo nagual. Tonal es el organismo, lo organizado y organizador; la significancia, lo susceptible de explicación, lo memorable; el Yo, el sujeto; es el juicio de Dios. Sin embargo, bajo esa apariencia totalizadora, es una isla. Nagual, en cambio, es lo que deshace los estratos; no explica ni interpreta sueños o fantasmas, y no concibe recuerdos de infancia para recordar, sino colores y sonidos, devenires e intensidades. No es un Yo, sino "[…] una bruma brillante, un vaho amarillo e inquietante […] que tiene afectos y experimenta movimientos, velocidades." (166-167). En esta oposición lo tonal, sin embargo, no se puede destruir de golpe, porque "[…] un nagual que irrumpiera, que destruyera lo tonal, un cuerpo sin órganos que rompiese todos los estratos, se convertiría inmediatamente en cuerpo de nada, autodestrucción pura sin otra salida que la muerte" (166-167).

una imagen comprometida políticamente, que toma posición, cuidando de no autoanularse como modelo crítico. Lo advierte Rancière cuando expone las paradojas del arte político (cf. *El espectador emancipado* 71).

Observamos que el conjunto de imágenes, seleccionadas en la exhibición, manifiesta una transacción programática en favor de aquel objetivo curatorial declarado: la interconexión entre arte y vida, entre artistas de diversas culturas, naciones, hablas y credos, entre asociaciones sociales, culturales, artísticas y ecológicas, y entre artistas anónimos, individuales y colectivos. Esta transacción supone la porosidad y la apertura en un ir y venir entre São Paulo, Brasil, Latinoamérica y otras regiones del mundo. Se busca, desde los proyectos, rasgar la insularidad en el espacio de cautela y molestar lo tonal como organismo, en su apariencia totalizante. Esto se suma a la elocuente definición de Slöterdijk al referirse a la institución museo como una "isla absoluta".[9] Resistiendo la insularización *museal* la misión curatorial se encontraría en lógica nagual —en tanto bruma brillante que activa/rompe estratos— activándose en la calle, la comunidad y el barrio. Allí busca ser voz, espacio y visibilidad de problemáticas concretas, proponiendo suprimir "esa mediación entre un arte productor de dispositivos visuales y una transformación de las relaciones sociales […] A partir de ahora producen directamente 'relaciones con el mundo', y por lo tanto formas activas de comunidad" (Rancière, *El espectador* 71). Se trata de imágenes que esconden un pensamiento no pensado ya que, más allá de lo declarado por artistas y expertos, hay algo en ellas de intolerable, pues estalla en sus silencios, y además nos acecha en silencio.

Para nuestros fines se reafirma la figura del cuerpo-bienal como clave de lectura. En tanto espacio, nos incita a sumergirnos en sus entrañas, a movernos por su corporalidad metafórica, lábil, conflictiva, deseada e incognoscible. Es imagen de un cuerpo orgánico que nos moviliza hacia un extracuerpo imaginario, inexistente, deseado, incognoscible y liberador. En dicha oposición este proyecto tiende a una suerte de cuerpo sin órganos (CsO) deleuziano[10] que, en tanto proceso abierto de emancipación,

9 "El museo, efectivamente, se puede describir como aislador general de objetos: sea lo que sea lo que se vea o experimente en él, aparece como un artefacto aislado, cuya presencia busca sintonía con una forma especializada de atención estética" (260).

10 La visión de un CsO fue expresada originalmente por el poeta y dramaturgo francés Antonin Artaud (1896-1948) y luego tomada por Deleuze para indagar filosóficamente en sus implicancias desde la redacción de su libro *Lógica del sentido* (1969), y luego en *El Anti Edipo. Capitalismo y*

despliega estrategias liberadoras en la desarticulación, el nomadismo y la divergencia. Si se han organizado territorios y sus imaginarios su verdadero afán ha sido desterritorializar, esto es, hacer estallar múltiples posibilidades de experimentación, participación e intervención artística, social y política. Es así como los proyectos se instalan, de modo simbólico y estratégico, como órganos detonados (en un organismo ídem) buscando aquella "nueva tierra", como promesa suspendida. Abren a su vez, zonas de ruptura y tensión en los estratos "mimados" —como diría Deleuze— para desarticular su poder estructurante y controlador. Por medio de la imagen que vemos y que nos ve —como diría Didi-Huberman— caminamos tras "las cosas que no existen" y sus rendimientos liberadores.

Las disposiciones curatoriales de la bienal ofrecen un imaginario que promueve un acontecer trashumante. La imagen oscila, deviniendo en imágenes porosas y nómadas, comprometidas y pensantes. En el encuentro con las obras el espectador pasajero debe asumir los riesgos de estar vagando, divagando, equilibrándose por los bordes. Las distintas miradas del recorrido se constituyen desde la errancia, como forma y contenido. No es moverse, sino lanzarse. La errancia es una necesidad en la urgencia: errante es el espectador, el creador, errantes los proyectos y errantes los referentes. Errantes son los cuerpos.

Imagen de imágenes

La exploración se inicia en el área "Parque" con una declaración de principios cartográfica, a modo de una "imagen de imágenes". Nos referimos a *Map* (2014) del artista chino Qiu Zhijie (Fujian, 1969). Obra que construye mundos sobre la base de vínculos mutuos entre células "conceptuales", los cuales dan vida a mapas extraordinarios dispuestos a modo de grandes tapices de naturaleza descriptiva. Por medio de ellos

esquizofrenia (1972) y *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia,* junto a Félix Guattari (1980). (Se han considerado las fechas de la primera edición). Estas medidas prácticas del CsO valoran el movimiento (en líneas de fuga) y, por lo tanto, el cambio y la multiplicidad (de lenguajes, de culturas, de miradas). Así, se busca abrir líneas de tensión y ruptura en los estratos, siendo cuidadosos al ubicar un lugar para hacerlo. Tal como lo advirtiera Deleuze, en el devenir de aquel pasajero clandestino de un viaje inmóvil, en que los territorios están fuera de su alcance (*Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia,* junto a Félix Guattari (1988), proponemos que este lugar es el de una suerte de "investigador-pasajero clandestino" Esto subyace tanto en la experiencia como en la reflexión.

FIGURA 2



Map, Qiu Zhijie. Fuente: Agencia EFE.

se piensa las relaciones de intercambio cultural este-oeste, de modo que lo desconocido se hace visible y comprensible.

Las cartografías que el artista diseñó para esta ocasión se basan en algunas de las ideas curatoriales. Utilizó, para ello, tradiciones de la antigua China como el hábito de mapear lugares imaginarios con seres de fantasía, construyendo "narrativas inesperadas, ciudades ficticias o extraños lugares utópicos".[11] *Map* exhibe una suerte de cuerpo cultural, conformado (organismo) y desmembrado a la vez, vehículo en el caminar de individuos y colectivos (CsO), imagen de territorios simbólicos: "Isla de la numerología", "Mar de viaje imaginario", "Historias de la isla", "Debate cuadrado" y "La jungla de Hobbes"; "El reino del cielo" está ubicado en la cabeza flotante, "Capitalismo" situado en la pierna derecha, "Marxismo" en la pierna izquierda. En el "tórax" descubrimos la "República de Platón" mientras la "Utopía" es una "isla" suspendida.

11 Qiu Zhijie ha explorado el concepto de transitoriedad en muchos de sus trabajos. Acerca de *Map,* Charle Esche, curador, afirma: "Qiu Zhijie usa esas histórias e técnicas de mapeamento, em conjunto com uma antiga tradição chinesa de mapear lugares imaginários, para construir narrativas inesperadas, ciudades fictícias ou estranhos locais utópicos como em seus *Map of Utopia* ou *Map of Total Art*. Ele teve formação de calígrafo e usa essa habilidade para desenhar seus mapas à mão livre"(capturado el 26 de octubre de 2018, en http://www.31bienal.org.br/pt/post/1540).

FIGURA 3



Público observa detalle del proyecto *Map*, de Qiu Zhijie, artista da 31ª Bienal. Registro da visitação na 31ª Bienal. São Paulo 14/09/2014. © Leo Eloy / Fundação Bienal de São Paulo. Fuente: Flickr Bienal de São Paulo.

La primera cartografía instala la clave del cuerpo, como proceso y problema, un cuerpo de cuerpos, fuera del territorio de "cosas que no existen"; lo que nos lleva a la detonación de la lógica geopolítica, teórica, histórica y filosófica.

Imágenes de segmentos

En el interior del pabellón Ciccillo Matarazzo se distinguen cuatro grandes territorio-segmentos, dotados de carga semántica: piel, tórax-corazón, extremidades y cabeza. Los tres últimos están contenidos en el perímetro del edificio: mientras, las vidrieras conforman una dermis. En esta ocasión nos referiremos, en particular, a las tres últimas zonas.

Tórax-corazón

En el centro del área "Columnas", percibido visualmente como las nervaduras de un sistema corporal vivo, se encuentra el proyecto-eje de la

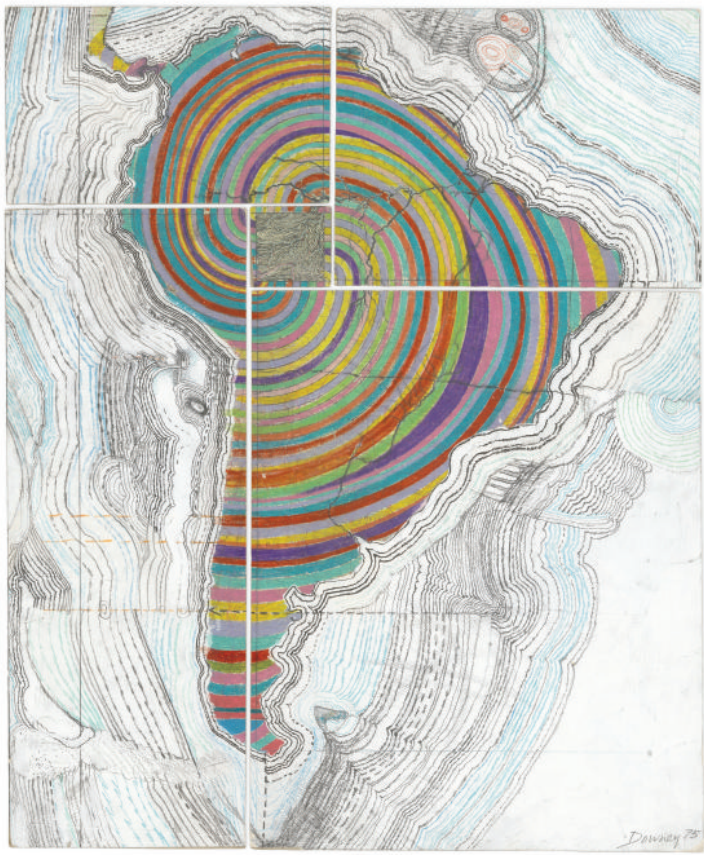
curaduría, pues instala la posibilidad y el sentido de transitar hacia lo "no pensado" (lo insospechado) de las cosas que no existen. Se trata de *Trans Américas,* del artista chileno Juan Downey (1940-1993), proyecto audiovisual que documenta su viaje desde Texas al Amazonas emprendido entre los años 1973 y 1977. Tras los giros del eterno retorno (observados en las espirales de sus mapas) busca la arquitectura invisible de comunidades e individuos. Lo hace registrando cercanamente la vida de pequeños pueblos y comunidades, de pobladores de la selva amazónica y habitantes de los centros urbanos. Con esa experiencia se logra una "comunicación cultural instantánea", tal como declaró el artista. Imbricando, además, aspectos de la antropología visual y la poesía, los videos capturan tanto el abandono como la compleja diversidad de las tradiciones vernáculas. ¿Es esto una desterritorialización de un organismo geopolítico, de esa región cultural llamada Latinoamérica y de sus objetivos micropolíticos?[12]

Gracias a la trashumancia y al sentido del viaje ritual de este "pasajero clandestino" esta zona de la exposición asume un compromiso político y un rol articulador, proponiendo una "reflexión en torno a la situación de vulnerabilidad en la que se encuentran muchas comunidades indígenas de América Latina".[13] Trascendiendo el reencuentro o desencuentro entre personas y culturas, las migraciones y las buenas o malas "locuras" de no ser ni de aquí ni de allá, de poder comunicarnos o no, de poder o no reconocernos y tocarnos, *Trans Américas* se convierte

12 Desde Deleuze se podría responder que: "Toda sociedad, sino también cualquier individuo, es atravesado por dos segmentariedades al mismo tiempo: una molar y otra molecular… Siempre una presupone la otra. En resumen, todo es político, además toda política es al mismo tiempo macropolítca y micropolítica" (Deleuze y Guattari 90, cit. en Haesbaert). Lo molecular referido, que se constituye en devenires y refiere a intensidades (no a organizaciones ni a líneas estables y definidas como lo molar), considera el detalle en las vicisitudes de pequeños grupos (sectas, bandas, pueblos, barrios, familias…). En el capítulo "Micropolítica y segmentariedad", de *Mil mesetas*, se distingue lo molar de lo molecular, lo cual no resta que se potencien incluso que coincidan (Deleuze y Guattari 1988).

13 En la misma línea de Downey, y cercanos en ubicación, están exhibidos trabajos como *Ymá Nhandehetama* (*En el pasado éramos muchos*) de Armando Queiroz, Almires Martins y Marcelo Rodrigues, que consisten en el testimonio de un hombre guaraní sobre la situación de exclusión e invisibilización que su comunidad vive cotidianamente por parte del Estado brasileño; *Martirio*, de Thiago Martins de Melo, una instalación compuesta por varias esculturas y dos óleos gigantes que reproducen el imaginario barroco católico para retratar a treinta personas —indígenas, activistas, abogados y sacerdotes— que murieron en la lucha contra la deforestación a manos de madereros, ya que "si la bienal es una herramienta, no tendría que estar al servicio de unos pocos" (Ver "Públicos y contra-públicos de la 31ª Bienal de São Paulo" por Florencia Portocarrero, en la sección Referencias). (Capturado el 26 de octubre de 2018, en http://artishockrevista.com/2014/11/25/la-bienal-una-herramienta-no-tendria-estar-al-servicio-unos-publicos-publicos-la-31a-bienal-sao-paulo/).

FIGURA 4



Mapa de América (1975), Juan Downey. Lápiz de color, lápiz y tinta. Fuente: Colección del MoMA 2013.

en la reflexión visual y audiovisual de la jornada misma en la bienal, y de aquella vivencia cuando llegamos a otra tierra, esa tierra ajena, asignada, buscada o encontrada.

Extremidades

Nos enfrentamos a una gran cantidad de proyectos artísticos que, por su ubicación y naturaleza, nos remiten a una suerte de movimiento centrípeto-centrífugo, atraídos y expelidos por *Trans Américas*. Se nos aparecen como líneas de fuerza orientados hacia problemas y referentes

FIGURA 5



Parte de la instalación *Trans Américas*, de Juan Downey. 31ª Bienal de São Paulo. 16/09/2014. © Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo. Fuente: Flickr Bienal de São Paulo.

que, tal como pies y manos, brazos y piernas, actúan o instan a actuar. Se ponen en movimiento, haciéndose cargo de una contingencia, o testimoniando con su acción las emergencias.

Manos 1

La firma y borradura de documentos clasificados se hacen presentes como referentes simbólicos en la obra *Historias de aprendizaje,* de la artista chilena Voluspa Jarpa (Rancagua, 1971). Ella pone en evidencia el gesto y poder de la mano que ejecuta la tachadura de diversos documentos secretos —desclasificados hace unos años por el gobierno de Estados Unidos— vinculados con la represión en Latinoamérica: los de la CIA, en la última dictadura en Brasil (1964-1985), y los del servicio secreto brasileño redactados durante los mandatos de Getúlio Vargas (1951-1954) y João Goulart (1961-1964). Se hacen presente también, las borraduras chilenas en dictadura.

FIGURA 6



Historias de aprendizaje, Voluspa Jarpa. Fuente: Rayén Carimán, Sao Paulo, 16/09/2014.

Manos 2

Tony Chakar pertenece a una generación de artistas e intelectuales libaneses cuyas preocupaciones más urgentes son la guerra y la posguerra en el Líbano. En su proyecto *Of Other Worlds That Are on This One* (*Sobre otros mundos que están en éste,* 2012-2014) hay dos "mundos" superpuestos. El primero se compone de imágenes comunes tomadas por el artista con su teléfono móvil. El segundo surge de un programa de reconocimiento facial que distingue, por un fallo técnico, entidades objetuales "otras" y extrañas, como la rueda de un auto en lugar de rostros.

Esto se asocia a lo que los místicos han identificado como la "visión del tiempo", provocada por una división en nuestro mundo, lo que daría una idea sobre "otro" mundo.

En una entrevista realizada en el medio "El Leedor", se le preguntó a Chakar: "¿Qué mundo muestra? ¿Es acaso el artista contemporáneo un hacedor de cosas reales?". A esto, respondió:

FIGURA 7



Panorámica del proyecto *Of Other Worlds That Are on This One*, de Tony Chakar. Registro de las obras en la 31ª Bienal. São Paulo 11/11/2014. © Leo Eloy / Fundação Bienal de São Paulo. Fuente: Flickr Bienal de São Paulo.

> El trabajo no "muestra" otro mundo, pero apunta a la posibilidad de encontrar "otro mundo" en éste. Apunta al horizonte de este mundo, en otras palabras, a sus límites y limitaciones, y muestra un crac, como un rayo en el cielo de la noche, donde se puede vislumbrar algo, solo vislumbrar […].[14]

Tony Chakar nos conduce a una extrañeza de naturaleza metafísica y mística, en un devenir histórico donde nos encontramos seducidos por la imagen de aquí y de allá, que viaja y nos hace viajar, entre seducciones prosaicas y una búsqueda superior, cruzada por discursos y tecnologías. El artista examina imágenes observadas en las redes sociales y analiza su trasfondo, reparando y advirtiendo allí el devenir de las revoluciones árabes y los diferentes movimientos de ocupación en el mundo entero.

14 Continúa precisando: "En este trabajo hay imágenes y retratos con refranes elegidos entre los primeros cristianos y las tradiciones místicas islámicas […] Los retratos provienen de imágenes […] no eran visibles para mí, porque no intenté tomar las fotos de esa gente […] Este momento es muy similar a la 'cesura' mística: cuando el místico se da cuenta de las limitaciones de este mundo y ve otro (posible) mundo, no más allá de nuestro mundo, sino dentro de él". (Capturado el 26 de octubre de 2018, en http://leedor.com/2014/09/05/tony-chakar-en-la-31bienal-of-other-worlds-that-are-on-this/).

La memoria se convierte en una práctica performativa que se activa por medio de imágenes y textos extraídos de distintas fuentes, desde narrativas personales hasta referencias literarias, mitológicas y bíblicas. Esos "mundos" están entretejidos en nuestras historias visuales junto a la fantasmagoría y la memoria, que se debaten para recuperar o evidenciar lo perdido. Se trata de hacer activismo del registro y la manipulación de la imagen. Se trata de preguntarse por lo que existe detrás de operaciones invisibles. En relación a esto, Chakar sostiene:

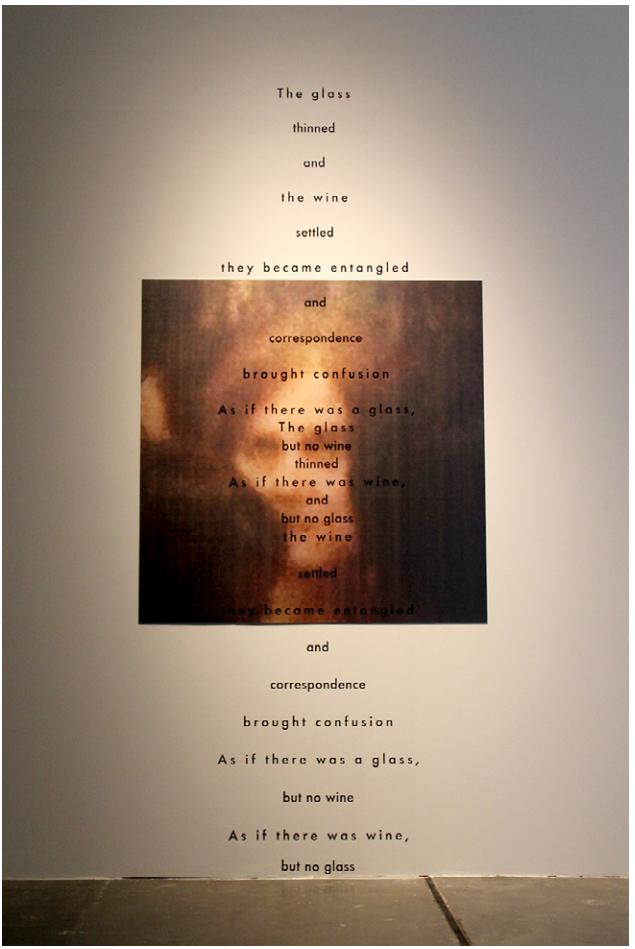
> Esa visión no se distingue fundamentalmente entre el pensamiento místico y el mundo híper racional de la tecnología. En este trabajo hay imágenes, retratos con refranes elegidos entre los primeros cristianos y las tradiciones místicas islámicas. Los retratos provienen de imágenes que tomo cuando viajo, pero no eran visibles para mí, porque no intenté tomar las fotos de esa gente.

¿Constituye su trabajo una denuncia? Al volver a estallar el conflicto israelí-palestino, Chakar se quedó paralizado ante la espectacularización y la circulación del horror.[15] Nunca mandó fotografía alguna a las invitaciones que, desde diversos espacios, se les ofreció a los artistas en el contexto del conflicto. Él ha sabido que las imágenes pueden provocar engaños y es más bien partidario de la palabra y la escritura porque, "al menos con palabras, no con imágenes, puedes evitar el lado espectacular de las cosas, ya que con las imágenes no se puede" (Bashiron https://interartive.org/2012/02/beirut-presente-continuo2). Imagen pensativa a la cual miramos y nos mira, sin pausa, intentando reconocernos y entendernos, más allá del espejo. Esas imágenes nos hacen dudar de la existencia de un referente, muestran lo inaccesible detrás de la presencia y nos exigen asumir que el referente se hace inalcanzable, impregnado en una presencia evanescente, pregnante y engañosa a la vez. Es especular y nos enfrenta.

En otra obra del mismo autor, *One Hundred Thousand Solitudes* (*Cien mil soledades,* 2012), se nos muestran registros de las revoluciones

15 Añade más adelante Chakar: "Recibía centenares de correos y la mayoría insistía en que los artistas, los pensadores, los ciudadanos, enviaran fotografías y textos con el fin de describir lo que estaba ocurriendo. Y entonces sentí que me repugnaba esa transformación de la guerra en espectáculo" (Id.).

FIGURA 8



Detalle de *Of Other Worlds That Are In This One*, de Tony Chakar. São Paulo, 23/10/2014. Fuente: Flickr de André Lasakosvitsch Longobardi. Se sugiere ver el video.

árabes y de diferentes movimientos de ocupación en todo el mundo. Son imágenes que hacen patente una "declaración de la venida de los tiempos mesiánicos, sin el Mesías: los muertos podrán volver a la vida, convirtiendo ríos en sangre, la gente hablará en lenguas […] ocurrirá la inversión de la historia . La particularidad de estas imágenes es que fueron presenciadas sólo a través de medios sociales, entre pliegues (principalmente Facebook y YouTube)". Chakar no suprime los rostros,

sino que los anula como organismos. ¿Quiénes son y qué hacen allí? Se abren las paradojas mientras los movimientos intensivos dibujan "líneas de fuga, justo lo suficiente para abrir en el espacio una dimensión de otro orden favorable a estas composiciones de afectos".[16] Es decir, el afecto no culmina en el "borramiento de los rostros en la nada" sino que se desvía hacia lo abierto, "hacia lo vivo" (Deleuze, *Lógica del Sentido* 150). No podemos, sin más, diluir en irrupción nagual la promesa del Mesías, sino transformarla. Advendrían los tiempos mesiánicos, sin el Mesías, como afirma la curadora Nuria Enguita que, gracias al control de lo tonal, se ven tensionados con el juicio de Dios. Se advierte el inicio de una inversión en nuestras historias. Las "cosas que no existen" conviven con nosotros y nos miran a la cara. Su lenguaje es un extrañamiento de la presencia corporal, del primer plano. Dichos rostros nos tocan intensamente.

Piernas y pies

Por medio de textos, objetos, *performances*, sonidos y videos, los artistas palestinos Basel Abbas y Ruanne Abou-Rahme, en su obra *The Incidental Insurgents* (2012-2013), proponen entornos de inmersión y creaciones multimediales que traman una composición de ficción entre hechos históricos y cuentas personales. Su propósito es el de abordar "el eclipse de la radicalidad política y la búsqueda de un nuevo imaginario político en la expansión estadounidense".[17] Con esto, abren forados narrativos en los estratos: sus obsesiones, las nuestras, las del mundo asiático y aquellas que "no existen" o que no pueden/deben existir.

La ficción audiovisual puede ser la del pasajero clandestino. Esta se orienta por tres coordenadas aparentemente dispares cuyo asunto es "la búsqueda". Se convierte en una nueva historia políticamente comprometida: la primera es la vida anarquista del precoz Victor Serge y sus bandidos, en el París de la década de 1910; la segunda, Abu Jilda y la pandilla de Armeet, integrada por malhechores y participantes de una rebelión contra

16 Reflexiona Enguita, sobre *Cien mil soledades de Chakar* (capturado el 26 de octubre de 2018, en http://www.31bienal.org.br/en/post/1516).

17 Ver Abbas y Abou-Rahme, *The Incidental*, análisis realizado por el Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania (capturado el 26 de octubre de 2018, en http://icaphila.org/exhibitions/6841/basel-abbas-and-ruanne-abou-rahme-the-incidental-insurgents).

los británicos, en la Palestina de 1930; y la tercera, el artista como bandido errante por excelencia, según la novela de Roberto Bolaño *Los detectives salvajes*, ambientada en el México de los años setenta.[18]

En esta tercera coordenada se muestra cómo una construcción ficticia puede llegar a ser nuestra propia realidad. Según cómo sea contada y recibida su narrativa se entrelaza con la propia, activando recuerdos y experiencias fantasmales, llevándonos a tomar una posición. La imagen nos sitúa en los asientos de atrás de un vehículo conducido por dos personajes y nos hace parte de su viaje y de su búsqueda. Nos sumergimos en una jornada sin fin en la que se reconoce la necesidad e imposibilidad de la utopía. Con la posibilidad de actuar, narrar o rehacer un devenir que nos da la espalda, o al cual nosotros, como personajes, le damos la espalda. ¿Es un viaje sin retorno o un viaje finalmente imposible, que no llega a ninguna parte? ¿Lo es, también, la búsqueda?

Los protagonistas del video, en tanto rebeldes e idealistas a la vez, hacen una aparición metonímica: ellos son los viajeros sin rumbo, los vagabundos contemporáneos que buscan la tierra prometida y una luz, pero sin un mesías, como lo anuncia Tony Chakar. A su vez, nos aparece la figura del artista que, en su contexto social y cultural, necesita establecer sus propias normas y crear su propio idioma. En este caso ello se consigue tras una ligazón de imagen, texto y espacio-tiempo.

Descubrimos resonancias entre las historias inspiradoras, extrañas y a veces trágicas de estos diversos bandidos, rebeldes y forasteros, entendidos como criminales. Ellos investigan posibilidades de futuro en un pasado remoto, "iniciando un viaje en el que los artistas tratan de descubrir cómo, al igual que los bandoleros que nos preceden, nos encontramos habitando un momento lleno de potencial y desilusión radical, en una búsqueda continua de un lenguaje".[19] En diálogo con los creadores pensamos que los artistas buscan descifrar y pensar el lenguaje de aquellas imágenes reacias al control de la convergencia. La

18 Esta última refiere al periplo de los personajes Arturo Belano y Ulises Lima en búsqueda de las huellas de Cesárea Tinajero, una misteriosa poeta desaparecida en México en los años inmediatamente posteriores a la Revolución. Esa búsqueda deviene en otras búsquedas —el viaje y sus consecuencias— que se prolongan en la novela durante veinte años, desde 1976 hasta 1996, el tiempo canónico de cualquier errancia, bifurcándose en múltiples personajes y continentes.

19 Traducción propia de "*Initiating a journey where the artists try to figure out how we, like the bandits before us, find ourselves inhabiting a moment full of radical potential and disillusionment, in a continual search for a language of the moment*" (Abbas y Abou-Rahme. Capturado el 26 de octubre de 2018, en<http://www.ibraaz.org/projects/52>).

FIGURA 9



Instantánea de *The Incidental Insurgents* (2012), de Basel Abbas y Ruanne Abou-Rahme. Cortesía del artista (referencia en la web).

migración y tránsito es una clave que busca códigos, lugares y personas para comunicarse, desde la huida y la marginalidad. Tiene sentido la sentencia del video: "Oh, ¡qué alivio llegar a luz aun siendo penumbra, qué alivio lo oscuro para llegar donde está más claro". Desde este espacio micropolítico se rompe el estrato y se pone en jaque el orden establecido evocando el carácter del proscrito: un individuo rebelde y marginal que, a menudo, se entiende como un criminal. En este proyecto el CsO expone dos molaridades exponiendo en carne viva los conflictos: el Este, Asia-Palestina, y el Oeste, Europa-América, en lo que Deleuze distingue como una "fisura en zig-zag" que cruza los segmentos con líneas de fuga que tienden a la alteración social.

Si bien los sucesos relatados nos llevan a referentes foráneos, y a los problemas que los artistas investigaron, ante todo nos hacen testigos y tal vez cómplices pensantes de sus obsesiones, que se fusionan con nuestro propio imaginario. ¿No se trata acaso de la visita de una imagen intolerable, pues pone de manifiesto nuestra inoperancia, en aquella búsqueda emancipatoria en un presente que se funde con el pasado y el futuro? El entramado entre imagen y texto, que podemos leer o no, nos

aturde.[20] Solo nos queda "la impotencia de la acción y la búsqueda del acto poético", más allá de la tachadura de la historia, de la distopía y la muerte de las esperanzas: "estamos donde no podríamos dejar de estar".[21]

Cabeza

Accedemos al tope del pabellón Ciccillo Matarazzo. En su cúspide, y "a modo de vuelo" de la imaginación, encontramos *Invention* (2014) del canadiense Mark Lewis (Ontario, 1958).[22] Se trata de una instalación con diversas proyecciones de la cuidad de São Paulo. Dentro de la lógica de una inmersión este proyecto expográfico muestra imágenes capturadas por un ojo vigilante, basándose en una suposición ficticia pero sugerente: la existencia de un mundo paralelo, que existe/no existe gracias a las tecnologías de la imagen en movimiento, inventadas a principios del siglo XXI.

Esta instalación hace visible la presencia de un mundo "otro", el de la imagen inventada, lo cual nos hace pensar sobre el límite entre la ficción dominante y consensuada (segmentarizada) de la realidad, en tensión con las opiniones y las utopías. Se incita a pensar sobre los patrones habituales en el consumo y cautela de estos registros, así como lo que se nos ha excluido de ello, junto con los diversos poderes e intereses que eso supone. ¿Cómo habríamos mirado las imágenes si no existiera el cine, la televisión y otras plataformas en línea? Como nos diría Rancière: "lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anuda lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una

20 Cabe citar una vez más a Rancière, a propósito del fenómeno televisivo: "Las palabras toman el lugar de las fotografías porque estas serían una vez más fotografías de víctimas anónimas de violencias de masa […]. El problema no es oponer las palabras a las imágenes visibles. Es trastornar la lógica dominante que hace de lo visual la parte de las multitudes y de lo verbal el privilegio de unos pocos […]. Son figuras que sustituyen una imagen por otra, palabras por formas visuales o formas visuales por palabras […]. La figura política por excelencia es, en este sentido, la metonimia" (*El espectador* 97-98).

21 Traducción propia de "*Initiating a journey where the artists try to figure out how we, like the bandits before us, find ourselves inhabiting a moment full of radical potential and disillusionment, in a continual search for a language of the moment*" (Abbas y Abou-Rahme. Capturado el 26 de octubre de 2018, en<http://www.ibraaz.org/projects/52>).

22 Se sugiere ver instalación en movimiento (capturado el 26 de octubre de 2018, en https://www.youtube.com/watch?v=JAQ7Fv-VU38).

FIGURA 10



Invention, Mark Lewis. Fuente: Rayén Carimán, São Paulo, 17/09/2014 (por tratarse de una experiencia de inmersión, se sugiere ver el video).

línea divisoria simple" (*El espectador* 77). En ello está en juego el intento de emancipación en el disenso estético: el espectador es seducido por la confusión visible.

En este proyecto, aquellos lugares como la antigua fábrica de caucho Orion, en la calle Behring en São Paulo, quedan suspendidos y reinventados en pos de una peculiar pervivencia reterritorializada, más allá del simple reconocimiento cultural. Imágenes desdobladas y reduplicadas se evidencian como el espejismo de una imagen pensativa y vigilante. Estas miran y tragan, a la vez, a una colectividad que reconoce ficciones imaginales y pulsa la invención a voluntad disensual, o que sucumbe a sus seducciones. Imaginar para transformar es el afán en la locura de saberse dentro y fuera. Saber que nos imaginan es la necesidad.

Cuerpos que existen. La promesa

Haciéndonos eco de los conceptos propuestos por Rancière cabe preguntarse si, desde la imagen de la 31ª Bienal, se logra producir "re-

laciones con el mundo" y por lo tanto "formas activas de comunidad" (*El espectador* 71).

Una prueba de la eficacia emancipatoria de la bienal sería el impacto que sus proyectos artísticos pueden lograr a lo largo del tiempo, poniendo en crisis la idea hegemónica que remite al "interior del espacio museístico [un espacio que no necesariamente se reduce a la naturaleza estable del museo, por ejemplo en lugares de arte transitorio] y el exterior de la vida social [aparecen] como dos lugares equivalentes de producción de relaciones": dicha eficacia puede verificarse en tanto el devenir-acción o el devenir-vínculo que sustituye la obra "pueda ser salida ejemplar del arte fuera de sí mismo" (*El espectador* 72). La bienal, en tanto "cuerpo del arte", promueve el ir y venir de unas obras hacia otras y la salida a un exterior contingente: "la salida a lo real al servicio de los desheredados, no adquiere sentido en sí mismo a menos que manifieste su ejemplaridad en el espacio museístico" (72). El llamado del filósofo es a no caer en una metáfora curatorial y en una retórica que no se afirme en proyectos encarnados, de forma efectiva, en dicha relacionalidad.

En el lenguaje de la 31ª Bienal la imagen se permite incluso tener la urgencia de pujar por el orden, esto es, por una lógica de bordes, por una estructura que la organice espacial y conceptualmente a pesar de todo. Esta bienal-cuerpo, en sus capas simbólicas, claman por una estabilidad que facilite la homeostasis. El proyecto *Histórias ao pé do baobá* se dispone junto a las vidrieras. A modo de una piel permeable, pone en evidencia el intercambio entre los pueblos. Es a su vez una instalación y un espacio de lectura, y se ofrece como lugar vinculante y contenedor, y permite estar a salvo de la tensión dentro-fuera, de preguntas y disputas. Al centro, el baobab suspendido; alrededor, sillas infantiles y libros disponibles. Las historias contadas "al pie del baobab" vinculan a dos pueblos lejanos. Y nos revinculan.

El colectivo de arte, política y educación brasileño "Contrafilé y Campus Campamentos" (Campus in Camps) desarrolló un programa educativo experimental en conjunto con el campamento "Deheishe" de refugiados en Belén, Palestina. Ambos grupos, con una fuerte relación con la tierra y el exilio, comparten un interés liberador: la descolonización del pensamiento y la construcción de un diálogo sur-sur que permita el intercambio directo de emergencias. Las historias de los dos pueblos que cultivan baobab son la imagen que los hermana, convir-

tiéndose en eje de vinculación entre quilombos brasileños y campos de refugiados palestinos.[23]

El motor de este cuerpo hecho bienal es la transformación artística, museológica, social y política, "este ir y venir entre la salida del arte hacia lo real de las relaciones sociales y la exhibición" (*El espectador* 72). ¿Es posible un arte político cuando la imagen está, paradójicamente, atrapada en la sala de exhibición? Nos encontramos con relaciones entre colectivos, sujetos y conflictos lejanos que, sin embargo, se reconocen familiares, gracias a la trama de un gran *patchwork*: ensamblaje de simultaneidades, montaje de imágenes tras una suerte de comunidad de heterogéneos, como propondría Borriaud en *Radicante* (2009).

En la obra *Cuando las imágenes tocan lo real*, Didi-Huberman se cuestiona sobre el discernimiento histórico derivado de un "conocimiento por la imagen". Debemos considerar un conocimiento abierto (y de encrucijada) como la interpelación paradojal respecto al papel de los imaginarios del cuerpo, en esta versión de la bienal, y a las respuestas no conclusivas.

En el curso del recorrido (ida y vuelta, y desde la distancia) se descubre una promesa, comenzando en *Map*, la "imagen de imágenes", y terminando en la cabeza de *Invention*. En el cuerpo-bienal, y considerando la fuerza centrípeta de lo tonal —y el estado de un organismo que se resiste—, junto a la fuerza disruptiva de lo nagual, se observan algunas obras, más que otras, las que dan la pista de cómo y por qué referirse al intercambio, al conflicto, a la comunidad participante, a los desheredados: a los "fuera de", o a los errantes, que debieran o han buscado emanciparse.

En esta experiencia y mediante este ejercicio analítico surge una peculiar visión de la historia contemporánea y del papel de los conflictos, colectividades e imaginarios en pos de la transformación.[24] Esto da sentido a la idea de trashumancia, a la pregnancia de un cuerpo sufriente en

23 El fin de este proyecto es que la colectividad exiliada logre un arraigo profundo en los territorios, en pos del crecimiento y el desarrollo: "El objetivo de este proyecto es el de cultivar y producir conocimiento desde las regiones del mundo que rara vez interactúan entre sí, para aprender unos de otros. […] después de grandes revueltas en las ciudades de América del Sur y árabes, estos dos mundos están replanteando términos como la justicia social y la igualdad. […] Por lo tanto, la historia de los movimientos sociales en Brasil y la resistencia al colonialismo en Palestina son experiencias fundamentales" (Campus in Camps y Grupo Contrafilé 5).

24 O, en palabras de Pablo Oyarzún, a propósito de los fragmentos sobre teoría del conocimiento en Walter Benjamin: "el venir inminente del Mesías como dinamismo esencial de la historia" (7-8).

FIGURA 11



Fotograma de *The Incidental Insurgents, the Part about The Bandits,* de Basel Abbas y Ruanne Abou-Rahme. Fuente: www.31bienal.org.br. Se sugiere ver el video.

proceso, al sacrificio, a la migración cultural y a la huida de "bandidos". Se hace patente la idea de una tierra prometida, el mundo añorado. Pero ese "otro mundo", para Chakar, es un mundo sin un salvador, por lo que el tránsito se debe hacer a solas y a conciencia, enfrentando el juicio de Dios, como diría Deleuze.

Si, por una parte, la imagen pensativa nos ha llevado a encontrar en la muestra sus vicisitudes y paradojas, por otra parte el plan emancipador secreto de la propuesta curatorial llama a hacerse cargo de un problema detectado por Rancière: "las prácticas del arte […] contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de 'sentido común', formas de un sentido común polémico" (*El espectador* 77). En *Map* ¿se trata del paisaje nuevo de una nueva tierra imaginaria? Y en *Histórias ao pé do baobá* ¿se hace presente la promesa nunca cumplida para los exiliados?

Los visitantes de la 31ª Bienal de São Paulo han recorrido un espacio-cuerpo que nos devora hacia sus entrañas y nos expulsa a la vez, para volvernos a engullir en un cuerpo imaginario de "cosas que no existen". ¿Es este el viaje de cada emancipado (si es que ha comenzado, en realidad)? Logramos ver, entender, pensar y a la vez desear un mensaje salvífico

FIGURA 12



Instalación del proyecto *Mujawara*, de Alessandro Petti, Sandi Hilal y Grupo Contrafilé. Registro de las obras en la 31ª Bienal. São Paulo 18/09/2014. © Leo Eloy / Fundação Bienal de São Paulo. Fuente: Flickr Bienal de São Paulo.

susurrado, una promesa que comienza en la "imagen de imágenes" en lo heterogéneo de ideas y cuerpos ilusorios. De allí, el descanso invertido (en la piel y no en la cabeza) del cuerpo colectivo, que sugiere y añora *Histórias ao pé do baobá*. A ratos, y de la mano de imágenes comprometidas-comprometedoras y pensativas, se hizo posible distinguir redes y vectores entre niveles, obras, artistas y voces.

La bienal, en su doble imaginario de poderes y contrapoderes, intra y extracuerpo, se ve recobrada como un conjunto en plena acción. Muestra huellas, abre acertijos, sugiere rutas y testimonia individuos y colectivos. Su naturaleza vinculante nos confronta con las pequeñas historias y nos remite al drama y la esperanza de las colectividades. Nos hace sentir en el cuerpo el conflicto exigiéndonos transformación por medio de intuición, imaginación, reflexión y acción. Las imágenes de la 31ª Bienal de São Paulo poseen un carácter pensativo y político que son paradojales desde sus entrañas. Ofrecen un ámbito micropolítico y un régimen de sensibilidad comprometido, que incita al "pasajero clandestino en tránsito" a dejarse caer, a resistir y a tomar posición.

Referencias

Abbas, Basel y Ruanne Abou-Rahme. "The Incidental Insurgents": The Part About The Bandits(*2012-2013*), *Ibraaz*, 27 jun. 2013. Web. 26 Oct. 2018.<http://www.ibraaz.org/projects/52>

Abbas y Ruanne Abou.Rahme. "Initiating a journey where the artists try to figure out how we, like the bandits before us, find ourselves inhabiting a moment full of radical potential and disillusionment, in a continual search for a language of the moment". Trad. Rosa María Droguett.

Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. Impreso.

Bashiron Mendolicchio, Herman. "Beirut, presente continuo. La memoria entre la construcción y la reconstrucción. Parte II. *Interartive*. https://interartive.org/2012/02/beirut-presente-continuo2 . Recuperado el 28 de octubre de 2018.

Campus in Camps y Grupo Contrafilé. *A árvore-escola*. Publicado con ocasión de la 31ª Bienal de São Paulo, 2014. Web. 26 Oct. 2018.<http://www.bienal.org.br/content/Arvore%20Escola_Livro%20DIGITAL.pdf>

Corvalán, Kekena. "Tony Chakar en la 31º Bienal: acerca de otros mundos que están en este". *Leedor* (2014). Web. 26 Oct. 2018.<http://leedor.com/2014/09/05/tony-chakar-en-la-31bienal-of-other-worlds-that-are-on-this/

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido.* Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1989. Impreso.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia: Paidós Iberica, 1985. Impreso*

---. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 1988 Impreso.

Déotte, Jean-Louis. *La ciudad porosa, Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013. Impreso.

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia,* I. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. Impreso.

---. *Cuando las imágenes tocan lo real.* Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009. Impreso.

---. "Prólogo". *Desconfiar de las imágenes*. Harun Farocki. Buenos Aires: Caja Negra, 2013, 320 páginas. Impreso.

Droguett, Rosa María. "La emancipación de un cuerpo sin órganos puesta a prueba: 31ª Bienal de São Paulo". *Trans/Form/Ação* vol. 40, n.º 1 (2017): 127-150. Web. 26 Oct. 2018. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732017000100127&lng=es&nrm=iso>

Esche, Charles, Galit Eilat, Nuria Enguita, Pablo Lafuente y Oren Sagiv. *Como procurar coisas que não existen*, *31ª Bienal de São Paulo.* São Paulo: Ediciones Bienal de São Paulo, 2014. Impreso.

Fundación Bienal de São Paulo. Bienal, 2013. Web. 26 Oct. 2018.Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania. *Basel Abbas and Ruane Abou.Rahme: The Incidental Insurgents*. Philadelphia, EE. UU.: 2015. Web. <http://www.bienal.org.br/.>

Haesbaert, R. O mito da desterritorializaçao: do "fim dos territórios" áMultiterritiralida de. Río de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

Oyarzún, Pablo. "Prólogo. Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción" (7-34). En: *Benjamin, Walter. La Dialéctica en Suspenso. Fragmentos sobre la historia.* 2° edición, Santiago de Chile LOM Ediciones. Santiago de Chile: 2009. Impreso.

Portocarrero, Florencia."Si la bienal es una herramienta, no tendría que estar al servicio de unos pocos. Públicos y contra-públicos de la 31ª bienal de São Paulo". *Artishock* (2014). Web. 26 Oct. 2018. http://artishockrevista.com/2014/11/25/la-bienal-una-herramienta-no-tendria-estar-al-servicio-unos-publicos-publicos-la-31a-bienal-sao-paulo/

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.

Slöterdijk, Peter. *Esferas III, Espumas. Esferología plural*. Madrid: Siruela, 2006. Impreso.

Bibliografía complementaria

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Impreso.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo.* Barcelona: Paidós, 2004. Impreso.

---. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte.* Murcia: CENDEAC, 2010. Trad. y nota preliminar de Antonio Oviedo. Segunda Edición aumentada. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

---. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.*

Ezcurdia, J. *Amor, cuerpo y filosofía de la experiencia: hacia la lectura deleuziana de*

Bergson. En-claves del Pensamiento vol. 7, nº. 14, p. 145-176, jul.-dic. 2013.

Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas.* Barcelona: Museu D'Art Contemporani, 2005. Impreso.

---. *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Santiago*:* LOM Ediciones, 2009. Impreso.

"Buenos Aires entre las garras del león y la melancolía criolla". La sección de escultura en la Exposición Continental de 1882

Erika Loiácono

Hacia una Argentina de civilización y progreso

Desde el último tercio del siglo XIX, los intelectuales latinoamericanos abrazaron las ideas de Herbert Spencer y Charles Darwin acerca de la sociedad como una forma orgánica que se desarrollaba en el tiempo mediante una serie de etapas sucesivas encaminadas a la perfección.[1] Los cambios tecnológicos promovidos en Europa durante esos años impulsaron a las clases acomodadas de Argentina a clamar por la emulación de este proceso evolutivo de apariencia científica que había logrado gestar una civilización sostenida en el paradigma de progreso industrial. Un precursor de este pensamiento fue Domingo F. Sarmiento quien había publicado el libro *Facundo o Civilización y barbarie* (1845) como una denuncia contra el caudillismo y la ignorancia que las regiones del interior del país simbolizaban para las aspiraciones liberales de los centros urbanos. Esta visión de las poblaciones rurales como ejemplo indigno de nación impulsó a la dirigencia política de Buenos Aires a alentar la inmigración procedente del viejo continente con la esperanza de diluir la sangre de los componentes sociales indeseables en un nuevo crisol de razas.

La asunción de Julio A. Roca a la primera magistratura de Argentina en 1880 dejó atrás un periodo signado por los enfrentamientos entre distintas facciones partidarias y la crisis económica ocurrida a mediados de la década anterior debido al exceso de dinero circulante. Esta nueva etapa institucional del país garantizó la estabilidad del régimen político, el afianzamiento de la hacienda pública, la consolidación de la administración nacional, el fortalecimiento de la justicia federal y el de-

1 Para mayor información sobre este tema ver Bradford Burns.

lineamiento territorial de las fronteras.[2] La estructuración de un Estado republicano despertó el interés de la dirigencia política local de convertir a esta nación en una promesa económica destinada a ocupar un lugar de privilegio en Sudamérica gracias a las materias primas exportadas al mercado comercial internacional. Un escaparate para la mostración de estas transformaciones fue la Exposición Continental Sudamericana inaugurada en 1882 en Buenos Aires a imitación de las ferias europeas de carácter universal que solían ofrecer una compilación de los idearios y las identidades nacionales de los países de Occidente.[3]

Una vidriera internacional: la Exposición Continental de 1882

La Exposición Continental Sudamericana de 1882 constituyó un acontecimiento de carácter industrial, intelectual y tecnológico destinado a promocionar una imagen moderna y ordenada de Argentina que colaborase a la captación de mano de obra e inversores extranjeros.[4] Esta iniciativa, abierta del 15 de marzo al 15 de julio en la plaza Once Setiembre, fue auxiliada por el erario público con la entrega de un subsidio de 130.000 pesos y la exoneración del pago de derechos aduaneros a los artículos importados para la ocasión.[5] Los visitantes del certamen pudieron pasearse por las galerías ocupadas por las provincias argentinas, un centenar de compañías privadas y una veintena de países americanos y europeos de acuerdo a la distribución impuesta por la comisión encargada del armado del evento.[6] Los preparativos de la feria incluyeron la jerarquización urbanística de Buenos Aires con el adoquinamiento de las calles circundantes a dicho predio, la remodelación de la plaza de Mayo y la apertura de la

2 Acerca del panorama económico y social de Argentina en el siglo XIX ver Halperín Donghi.

3 Sobre el concepto de "tradición inventada" ver Hobsbawm y Ranger.

4 Las exposiciones proyectadas en Argentina con anterioridad a este certamen fueron la Exposición de Artes e Industria (Mendoza, 1857); la Exposición Agrícola-Rural Argentina (Buenos Aires, 1858); la Exposición Nacional (Córdoba, 1871) y la I Exposición del Club Industrial (Buenos Aires, 1877).

5 Sobre la Exposición Continental ver González Stephan y Andermann, y Eiras.

6 La Exposición Continental contó con la presencia de Alemania, Austria, Bélgica, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, España, Francia, Guatemala, Honduras, Inglaterra, Italia, México, Nicaragua, Estados Unidos, Paraguay, Perú, Uruguay, República Dominicana, Suiza y Venezuela. Por su parte, las provincias argentinas que participaron en la feria fueron Buenos Aires, Catamarca, Córdoba, Entre Ríos, Jujuy, La Rioja, Mendoza, Salta, San Juan, San Luis, Santa Fe, Santiago del Estero y Tucumán.

avenida homónima con el propósito de otorgarle monumentalidad a la sede del gobierno central.

La realización de este certamen fue promovida por el Club Industrial Argentino fundado en 1875 como primer núcleo aglutinador de los empresarios locales, quienes se habían asumido desde entonces como agentes de trabajo y disciplina. Los miembros de esta entidad se concentraron en producir artículos de consumo para las clases acomodadas bajo la creencia de que la actuación de las empresas sería la responsable de imprimir una presencia única del país en el mercado económico internacional de entonces. Algunos participantes de la feria fueron la Casa T. Drysdale y Cía., dedicada a la comercialización de trilladoras y segadoras, y la fábrica argentina llamada La Nacional, volcada a la confección de guantes capaces de rivalizar en precio y calidad con aquellos de procedencia extranjera [figura 1]. Este panorama económico fue referido por Nicolás Avellaneda como presidente honorario de la entidad en el discurso que pronunció durante la ceremonia de apertura de la Exposición Continental en los siguientes términos:

> Se ha dicho con propiedad que una exposición es el moderno fórum […]. Se hablará […] que una exposición universal es un microcosmos, una representación pequeña pero viva de la humanidad futura.
>
> No hay a la verdad otro espectáculo como el de una exposición para sentir poderoso y vivo el vínculo humano, mostrando realmente que no existen pueblos apartados, porque la civilización derrama sus beneficios para todos, porque la mente humana, transformada y engrandecida, es el patrimonio común y porque cada hombre trabaja para otro hombre, a través de los continentes o de los mares infinitos.
>
> Era sabido que producíamos materias primas […] pero los promotores de la exposición han querido también demostrar que somos capaces de trabajo industrial […]. ¿Por qué nos resignaríamos a aceptar por siempre que la labor industrial debe estar concentrada en lugares determinados de la tierra, siendo así que la industria y el arte viajan por el hombre, y que pueden en consecuencia ser ostentados por los países nuevos, hasta sin preparación anterior?
>
> […] Somos la Nación cosmopolita de la América del Sud. Oyese hablar por las calles de nuestras ciudades todos los idiomas del mundo. […] ¡El pueblo de San Martín es el pueblo de la primera Exposición Continental! ("La Exposición Continental" 3).

FIGURA 1



Exposición 1882. Fuente: Archivo General de la Nación, Argentina (1882).

La sección de bellas artes de la Exposición Continental

La organización de la sección de bellas artes de la Exposición Continental Sudamericana fue delegada a una comisión integrada por Ventura Marcó del Pont, Eduardo Sívori, Francisco Romero, Alfredo París y Sixto J. Quesada en su condición de docentes de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Esta agrupación independiente de iniciativa particular fundada en 1876 había encauzado sus actividades en auxilio de las artes plásticas mediante la organización de exposiciones, la entrega de premios, la instalación de un salón de reuniones y la fundación de una escuela de dibujo. La ausencia de galerías de arte y museos en Buenos Aires en esos años convirtió a este certamen en una vidriera privilegiada para la exhibición de la actividad escultórica local con el propósito de subrayar el nivel de desarrollo alcanzado por la escuela artística argentina en formación. Las ideas articuladas por el positivismo darwiniano habían colocado a las manifestaciones artísticas en el escalón más elevado de la escala evolutiva bajo el argumento de la educación estética como

instrumento propicio para encaminar las pasiones humanas hacia la armonía social.[7]

La estrategia de la dirigencia política de instalar un perfil de Argentina unificada y pacífica que colaborase a la conquista de un sinfín de beneficios económicos habría influido en el discurso expositivo desplegado en la sección de bellas artes. En este sentido, algunos de los trabajos presentados alcanzaron a convertirse en dispositivos visuales indispensables para el fortalecimiento del proceso de maduración institucional del país después de rotos los lazos de dominación colonial con España en 1810. Una de las atracciones de la feria fueron los cuadros del artista uruguayo Juan Manuel Blanes, entre los cuales se encontraban *Asesinato del Gral. Venancio Flores* (1868), *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871), *Últimos momentos del Gral. José Miguel Carrera* (1872) y *La paraguaya* (*ca*. 1879). Comprometido con un arte edificante, este pintor pretendió instalar una imagen glorificada de las naciones sudamericanas orientada a la construcción de un imaginario rioplatense sustentado en acontecimientos políticos y militares fundacionales del relato histórico. Durante la exposición de *El juramento de los treinta y tres orientales* en 1878, este personaje manifestó que "[…] el artista debe sacar a la superficie las verdades históricas que viven confundidas en el ruido del desasosiego político y social, para hacer con ellas ese arte, que no solo da fe en la historia de las naciones, sino que ha de servir a la moral" (Peluffo Linari 12).

El interés de los organizadores de la Exposición Nacional por los hechos sensibles del pasado reciente de Argentina quedó registrado en la exhibición de objetos históricos arreglada por Andrés Lamas y el sector de paleontología y arqueología montado por Florentino Ameghino. En pos de un relato expositivo promisorio, la comisión inspectora de la feria advirtió al primero de ellos que "[…] no deben exhibirse objetos históricos que se relacionan con nuestras desgraciadas guerras civiles, ni aun aquellas que puedan herir las susceptibilidades de algunas de las diversas nacionalidades exponentes" (Dosio 16). El correlato visual de este ideario gubernamental pareció replicarse en el cuadro *Prometeo encadenado* (1881) de Ángel della Valle, quien representó a dicho Titán encadenado a una roca mientras un águila devoraba su hígado como castigo de Zeus por haberle robado el fuego divino para ser entregado

7 Acerca de las artes plásticas de Argentina en el siglo XIX ver Malosetti Costa.

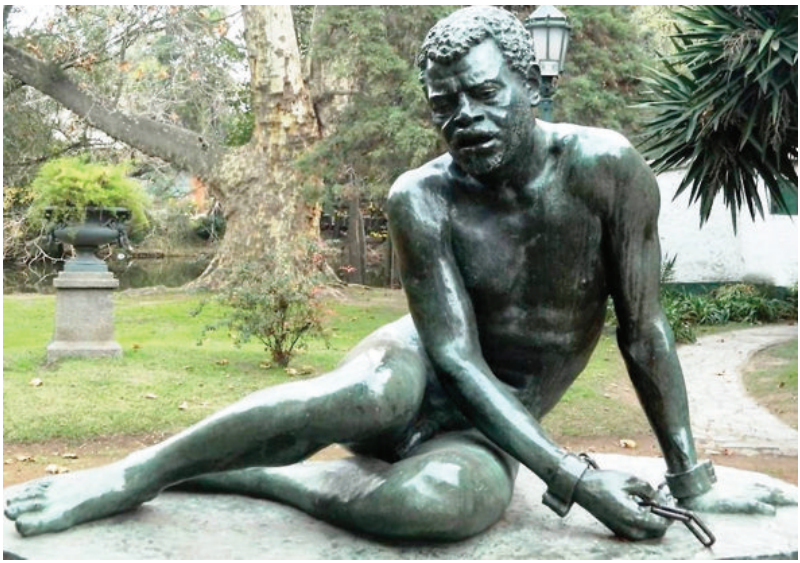
al género humano. Esta escena habría representado la rivalidad entre aquellos que luchaban por imponer los beneficios de la civilización y esos otros que buscaban conservar el espíritu retrógrado de las formas políticas de antaño, si atendemos a *La vuelta del malón* (1892), del mismo autor, cuya composición ilustró el saqueo de un pueblo fronterizo por un grupo de indios.

La presentación de Francisco Cafferata y Lucio Correa Morales en la sección de bellas artes vino a saldar una suerte de vacío de estatuarios argentinos en Buenos Aires que pudiesen satisfacer con sus trabajos las expectativas de los periodistas y diletantes locales. Ambos artistas se habían radicado en Florencia a mediados de la década pasada para estudiar con Urbano Lucchesi y Augusto Passaglia, en cuyos talleres adoptaron los preceptos estéticos del Renacimiento y el Naturalismo practicados por los maestros académicos italianos. Uno y otro personaje ejecutaron una producción de calidad inusitada para el ambiente cultural de la época, sostenida en el tiempo y adquirida con frecuencia por una clientela privada que los ubicó en los anales historiográficos de Argentina como la primera generación de escultores nativos representativos. La escultura *El esclavo* de Francisco Cafferata exhibida en la Exposición Continental enfrentó a los visitantes a la figura sedente de un hombre de raza negra, el rostro demacrado, el pelo rizado, los labios gruesos, las piernas flacas, los brazos flácidos y las manos encadenadas apoyadas en el suelo [figura 2]. Este trabajo en yeso, remitido desde Europa por su autor, sería adquirido a sus descendientes por la Municipalidad de Buenos Aires hacia 1905 para su colocación en la ciudad ya fundido en bronce, con el propósito inesperado de transformar la negritud de dicha figura en irremediablemente física.

Francisco Cafferata concibió desnudo a este esclavo en alusión al despojamiento de toda señal de cultura que significase la vestimenta, encadenado en referencia a su nueva condición de mercancía y de expresión abatida en relación con la pérdida de propiedad de su cuerpo. Este personaje era un recuerdo para los visitantes de la Exposición Continental puesto que el régimen jurídico de la esclavitud había sido erosionado en Argentina con la sanción de la ley de vientres en 1813 y liquidado definitivamente con la Constitución Nacional de 1853.[8] Esta nueva condición

8 Para mayor información sobre este tema ver Andrews.

FIGURA 2



Esclavo, Francisco Cafferata. Fuente: Propio (2016).

de libertad había empujado a tales sujetos a la pobreza como resultado de la discriminación laboral y la falta de acceso a la educación, aunque individuos como el pintor afrouruguayo Juan Blanco de Aguirre lograron cierta posición dentro de los estratos acomodados de Buenos Aires. La decisión de Francisco Cafferata de abordar este tema y su posterior elección como autor del monumento al soldado de color apodado Falucho, podrían demostrar cierta filiación sanguínea, afectiva o ideológica del escultor con este grupo étnico. Sin embargo, la inexistencia de documentación sobre *El esclavo* nos impide avanzar en esta hipótesis y la ausencia de esculturas anteriores de autores locales sobre el mismo actor nos confina a vincular dicha obra de arte con hechos históricos relacionados a un pasado más próximo a la memoria de Francisco Cafferata.

La Guerra Civil acontecida en Estados Unidos entre 1861 y 1865 o la publicación del libro *Ismailïa* (1874) del explorador Samuel White Baker, constituyeron sucesos fundacionales en favor de la abolición internacional de la institución de la esclavitud negra. Las noticias sobre las secuelas políticas de ambos sucesos así como los comentarios de los periódicos mundiales acerca del tráfico de individuos desde África habrían despertado la atención del escultor durante sus años de per-

manencia en Florencia. La curiosidad del artista respecto a estos temas no parece haber guardado relación con la gravedad social que John Bell imprimió a su escultura *La esclava americana* (1853) y Richard Doyle a su caricatura "La sombra de la libertad inglesa en América" (1850) o la seriedad etnográfica que Charles Cordier estampó en sus retratos. En todo caso, la escultura de Francisco Cafferata no habría sido más que una construcción simbólica que amalgamó la tradición escultórica grecorromana que dominó su formación en el extranjero y algunos aditivos del imaginario social italiano asimilados durante su estancia en el viejo continente. En consecuencia, *El esclavo* no habría sido más que un ejercicio plástico de taller si nos concentramos en la semejanza compositiva existente entre esta obra de arte y la pieza en mármol *Galata moribundo* (*ca*. 210 a. C.) de los Museos Capitolinos en Roma, cuya réplica fue habitual en las aulas de las academias de bellas artes europeas del siglo XIX.

No obstante, el *Galata moribundo* en su acepción de barbarie derrotada y nuestros interrogantes acerca de los ideales sociales de Francisco Cafferata nos permiten sospechar que *El esclavo* habría contenido irremediablemente cierto espíritu de la época en que se desenvolvió su autor. La legitimidad emocional que el artista habría buscado inyectar a esta memoria colectiva mediante *El esclavo* habría estado relacionada con la exaltación de los valores republicanos de Argentina a contramano del pasado infamante de las potencias de Occidente que entonces se preciaban de prósperas y modernas. Los ensayos de organización institucional de Argentina como nación independiente desde el quiebre de los lazos de dominación colonial con España advirtieron a la dirigencia política local acerca de la necesidad de crear un corpus de imágenes cívicas exento de connotaciones virreinales.[9] En esta coyuntura histórica, la Exposición Continental contribuyó a la imposición de una liturgia visual que coadyuvase a la construcción de una nueva conciencia nacional donde el país fuese vislumbrado como faro de progreso en el contexto de un orden mundial dominado por la noción de civilización. Acerca del descenso demográfico de la población negra en Buenos Aires, un cronista del periódico afroargentino *La juventud* del 20 de marzo de 1878 advirtió a sus lectores que:

9 Para mayor información sobre este tema ver Annino y Guerra, y Colom González.

> Nuestra historia es melancólica. Ya llegamos a imitar a seres, que parecen destinados por alguna ley de la naturaleza, a una extinción lenta pero segura. Se observará en una inmensa mayoría, que fácilmente en todas las ocasiones el hombre de color deja de existir al solo contacto con el hombre blanco […] ¿Y es ese por ventura el rol que hemos de continuar desempeñando? ¿A tan triste condición se ha de vivir reducido? […] Desde luego está por delante la forzosa obligación de trabajar para mejorar de condición. […] Todo pueblo o sociedad, tiene su vida y su inteligencia propia, y si no ejerce su desarrollo y ejercicio, no nacerá su misión especial (cit. en Ghidoli 12).

La inserción de Argentina en el concierto de las naciones de Occidente fue una de las preocupaciones que impulsaron a Juan Bautista Alberdi a escribir el tratado de derecho titulado *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* en 1852. Este abogado afirmó en dichas páginas que "Poblar es enriquecer cuando se puebla con gente inteligente en la industria y habituada al trabajo […]. Poblar es civilizar cuando se puebla […] con pobladores de la Europa civilizada. […] Pero poblar no es […] sino embrutecer, cuando se puebla con chinos […] y con negros de África" (19). Estas palabras denotan que el hombre de edad viril, raza blanca, origen europeo, alfabetizado, sano e ideológicamente liberal fue el perfil de ciudadano escogido por la dirigencia política local de esos años para poblar las tierras públicas que serían anexadas posteriormente a los límites del país. Las expediciones militares emprendidas por el ejército de Argentina entre 1879 y 1884 tuvieron el objetivo de incorporar nuevos territorios para su explotación agropecuaria y rehabilitar aquellas áreas ocupadas por indios, puesto que tales sujetos eran percibidos en la época como agentes vacíos de civilización. Incluso después de clausurada la Exposición Continental, los diputados debatieron acerca de la pertinencia o improcedencia de abarcar a los indios bajo las leyes del Estado en vista de que su condición de ciudadanos debería haber sido obtenida como resultado de los servicios patrios prestados en las milicias nacionales.

La necesidad de remodelar la población local mediante el aumento numérico de hombres de cualidades superiores alentó el modelo de indio bárbaro registrado pictóricamente en *Asalto de indios* (1845) de Albérico Isola, *El malón* (1848) de Mauricio Rugendas y *La huida del malón* (1860) de Franklin Rawson. El interés de los pintores por este personaje cuyo rostro retrataron con cierto disimulo en señal de negación de humanidad,

no fue compartido por los escultores de Buenos Aires hasta la exhibición del trabajo en yeso titulado *El Plata* de Lucio Correa Morales en la Exposición Continental. El protagonista de esta obra de arte concebido como un hombre de edad viril, sus genitales ocultos detrás de una planta, tocado con una vincha en la cabeza y de pie al borde del río Paraná, según la leyenda escrita en el paisaje, pareció hacer referencia a un tipo genérico de individuo. La ausencia de atributos culturales que vinculasen esta escultura con una etnia particular de Argentina habría respondido a su impericia juvenil, puesto que Lucio Correa Morales incursionaría en estos saberes recién en 1883 al participar como fotógrafo aficionado en la excursión científica a la llanura bonaerense dirigida por Eduardo Holmberg. En consecuencia, *El Plata* habría de pensarse como un ejercicio de modelado anatómico a modo de compendio de las imágenes vistas en Italia o un intento de su autor por vincularse con su tierra natal a través de un actor autóctono que en sus manos resultó una figura estereotipada acorde con la tradición artística europea de antaño.

En este sentido, Lucio Correa Morales había modelado en Europa hacia 1876 una escultura en yeso de la alegoría del continente americano con los cabellos revueltos y un penacho en la cabeza de acuerdo a la descripción estandarizada de esta figura hecha por Cesare Ripa en *Iconología* (1603). No obstante, las incursiones científicas del artista agregarían un aditivo de verosimilitud a su producción posterior en vista de su trabajo *La Cautiva* (1905), ideado como una mujer de tez trigueña abrazada a dos niños vestidos con taparrabos en referencia a los indios capturados por el ejército durante sus expediciones militares [figura 3]. En el marco del avance territorial de las fronteras, estos sujetos empujados de sus tierras en aras del progreso fomentado por los ideales liberales se convirtieron en el enemigo capaz de aglutinar las voces locales divergentes y, en consecuencia, impedir cualquier conflicto interno que pudiese entorpecer la cimentación de un Estado federativo.[10] De esta manera, la búsqueda de una raza mejorada para el poblamiento de Argentina fue una demostración deliberada de la Nación como un artefacto cultural elaborado por una clase partidaria a modo de comunidad limitada y soberana cuya efectividad habría de evaluarse a partir de la forma en que fue imaginada.[11]

10 Para mayor información sobre el tema ver Vinas.

11 Acerca del concepto de "comunidad imaginada" ver Anderson.

FIGURA 3



La Cautiva, Lucio Correa Morales. Fuente: Propio (2016).

El rol de las obras de arte como lugares de memoria quedó evidenciado en la Exposición Continental con la maqueta en yeso del monumento al himno nacional argentino mostrado por el artista italiano Juan Ferrari en la sección asignada a Uruguay.[12] Este proyecto formado por una columna coronada por la alegoría de la Patria y rodeada en su base por una serie de figuras como aquella de una mujer tocada con una corona de laureles y acompañada por un león a sus pies fue juzgada por la colectividad española local como una burla a la representación iconográfica de la monarquía. En tal sentido, Juan Ferrari habría subvertido el significado original del motivo de la matrona y el león al presentar a este animal tirado en el suelo en señal de subordinación del gobierno ibérico a la nueva administración de Argentina después de rotos los lazos de

12 Sobre el concepto de "lugar de memoria" ver Nora.

dominación colonial entre ambos países en 1810.[13] La fuente textual de inspiración pareció ser la cuarteta de dicha canción patria que rezaba "Se levanta a la faz de la Tierra / una nueva y gloriosa Nación / coronada su sien de laureles / y a sus plantas rendido un león" y que aun conmocionaba a los extranjeros vencidos debido a los términos empleados contra España a pesar del tiempo transcurrido.[14] No obstante, esta cólera no fue una novedad en Buenos Aires, ya que el farol empleado por la Guardia Nacional para iluminarse durante uno de sus conciertos al aire libre a principios de octubre de 1852 despertó similares sentimientos de repudio en los residentes hispanos de esa época a causa de su decoración con el mismo dúo mixto.

El periódico *El Correo Español,* editado en Buenos Aires, se transformó en el principal detractor de esta maqueta al proclamar públicamente la necesidad de exigir a la dirigencia política y al Club Industrial Argentino una solución inmediata a tal injuria simbólica dirigida a su país de origen. La inauguración de la Exposición Continental con la presencia de dicha escultura a sabiendas del malestar anunciado por la colectividad española impulsó a los editores de la publicación a divulgar una petición en favor de la exclusión del trabajo de Juan Ferrari con una nómina de 400 firmas de adherentes. La falta de respuesta empujó a *El Correo Español* a recrudecer su actitud mediante la convocatoria de una manifestación popular a efectuarse el 19 de marzo de 1882, que jamás llegó a concretarse porque una mano piadosa cubrió la obra de arte en cuestión con una frazada a fin de anular cualquier peligro de desorden social. La intransigencia había alcanzado tal virulencia que el encargado de negocios de España en Buenos Aires decidió solicitar el auxilio de su par local Victorino de la Plaza, temiendo que su nación y Argentina se viesen envueltas en un escándalo diplomático o que sus compatriotas atentasen contra su investidura frente a su silencio. El objetivo del pedido de ayuda de este personaje a ese otro funcionario fue también impedir cualquier reacción contraria por parte de los inmigrantes italianos quienes hubiesen invadido las calles en defensa de su compatriota Juan Ferrari y en respuesta a ciertas rivalidades culturales existentes entre ambas comunidades.[15]

13 Sobre el motivo de la matrona y el león españoles ver Fuentes.

14 Acerca de la creación y difusión del himno nacional argentino ver Buch.

15 Para mayor información sobre este tema ver Santos Martínez.

La inacción de los organizadores de la Exposición Continental frente a este escándalo habría sido una demostración de aceptación del sentido histórico de la maqueta a la luz de la defensa hecha oportunamente por Bartolomé Mitre del motivo decorativo del farol despreciado en 1852. En esa ocasión, este líder político aseguró que "El pueblo argentino […] no necesita insultar […] a la España […] porque la misma sangre corre por sus venas. Tiempo es ya que todos los españoles den a los recuerdos históricos […] que conmemoran la lucha de la independencia americana su verdadero significado" (Mitre 2). De la misma manera, la permanencia de este proyecto en el certamen habría sido una señal de reconocimiento a la calidad artística de dicha obra de arte si consideramos que Juan Ferrari había sido escogido varios años antes como autor del monumento a las víctimas de la fiebre amarilla inaugurado en Buenos Aires en 1873. En paralelo, las voces locales minimizaron el acontecimiento hasta el ridículo como lo revela el relato imaginado por un cronista del diario *Las Provincias* en los siguientes términos:

> Es cosa averiguada hasta por los chicos de la escuela, que los hijos de España […] tienen un patriotismo tan desarrollado, que llegando la ocasión son capaces de dar un disgusto al diablo, al grito de ¡Santiago y a volar que hay chinches!
> […]
>
> Mi gallego amigo salió como Don Quintín al ver un inglés, y paróse de repente gesticulando y mirando arriba.
>
> Me arrimé a él y miré también. Delante de una columnita de yeso que puede tener tres cuartos de altura, se veía una estatuita de menos de un jeme y a los pies de esta un pedacito de yeso que representa un animalito, según decía el vigilante de guardia.
>
> En aquel momento pasaba el Sr. Bensusan con sus anteojos de teatro […] y acercándome a él le pedí cortésmente me los permitiera para divisar la estatuita.
>
> […] mi español juraba por Santiago y San Apapucio, vengar aquel ultraje […].
>
> Después de diez minutos de contemplación […], mi español salió como loco […] a tomar dos chopes en el tonel de [la cervecería] Bieckert y yo quédeme filosofando […] ("La Exposición Continental" 2).

A modo de conclusión

El proceso de formación de Argentina como Estado moderno necesitó un corpus de imágenes capaces de sostener visualmente los valores cívicos y republicanos que la dirigencia política de la década de 1880 pretendió inculcar a los individuos del país. De esta manera, las esculturas de Francisco Cafferata, Lucio Correa Morales y Juan Ferrari exhibidas en la Exposición Continental evidenciaron la inestabilidad simbólica y la sobrecarga de sentido impuestas a las mismas en pos de su constitución como dispositivos de memoria colectiva. Esta premura por generar un imaginario nacional obligó a los artistas a constituirse, juiciosos o instintivamente, en creadores de formas sensibles que colaborasen a reconciliar un pasado histórico y un presente irremediablemente conflictivo en la conciencia de la población nativa y foránea. En este sentido, las obras de arte ejecutadas después de rotos los lazos de dominación colonial con España adquirieron una capacidad de persistencia que las convirtió en lugares de memoria posibles de ser reapropiadas como huellas de las alianzas subjetivas trazadas entre los sujetos. En consecuencia, *El esclavo*, *El Plata* y la maqueta del monumento al himno nacional argentino asumieron el rol de reconstrucciones del modo en que Argentina fue imaginada socialmente por sus autores y los funcionarios locales al inaugurarse la sección de bellas artes de la Exposición Continental Sudamericana.

Referencias

"La Exposición Continental". *Las Provincias* (Buenos Aires, Argentina). 19 marzo 1882: 2. Impreso.

"La Exposición Continental". *La Libertad* (Buenos Aires, Argentina). 14 marzo 1882: 3. Impreso.

Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires: Sopena, 1957. Impreso.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.

Andrews, George. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989. Impreso.

Annino, Antonio y François-Xavier Guerra, coords. *Inventando la nación: Iberoamérica. Siglo XIX*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.

Baker, Samuel W. *Ismailïa*. Nueva York: Cambridge University Press, 2011. Impreso.

Bradford Burns, Edward. *La pobreza del progreso: América Latina en el siglo XIX*. México, D. F.: Siglo XIX, 1990. Impreso.

Buch, Esteban. *O juremos con gloria morir: Historia de una épica de Estado*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994. Impreso.

Colom González, Francisco, dir. *Relatos de nación. La construcción de identidades nacionales en el mundo hispánico*. Madrid: Iberoamericana, 2005. Impreso.

Dosio, Patricia. *Una estrategia de poder: la Exposición Continental de 1882*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", 1998. Impreso.

Eiras, Carmen Teresa. "La Exposición Continental de 1882". *4º Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina*. San Juan y Mendoza, 1977. San Juan y Mendoza: Academia Nacional de la Historia, 1983. 217-231. Impreso.

Fuentes, Juan Francisco. "La matrona y el león: imágenes de la nación liberal en la España del siglo XIX". *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen* (2009): 44-67. Impreso.

Ghidoli, María de Lourdes. "Sociedad *Fomento de las Bellas Artes*: modelo de sociabilidad afroporteña a fines del siglo XIX". Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche. 2009. Conferencia.

González Stephan, Beatriz y Jens Andermann, eds. *Galerías del progreso: Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 2006. Impreso.

Halperín Donghi, Tulio. *Proyecto y construcción de una Nación. Argentina 1846-1880*. Buenos Aires: Ariel, 1995. Impreso.

Hobsbawm, Erwin y Terence Ranger. *La invención de la tradición*. Buenos Aires: Crítica, 2002. Impreso.

Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.

Mitre, Bartolomé. "La farola de la retreta". *El Nacional* (Buenos Aires, Argentina). 4 oct. 1852: 2. Impreso.

Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Santiago de Chile: LOM, 2009. Impreso.

Peluffo Linari, Gabriel. *Historia de la pintura uruguaya I: La pintura en los orígenes de la nacionalidad*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986. Impreso

Ripa, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, 1987. Impreso.

Santos Martínez, Pedro. *Documentos diplomáticos (1880-1889)*. Mendoza: CEIHC, 2002. Impreso.

Sarmiento, Domingo F. *Facundo o Civilización y barbarie*. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso.

Vinas, David. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Siglo XIX, 1982. Impreso.

Definición fotográfica, poder y representación del tiempo histórico en el cine y el documental chileno del siglo xx: Una estética del registro obstruido[1]

Gabriel Castillo Fadić

El redescubrimiento digital de registros audiovisuales perdidos u olvidados que se incorporan a una era de súper documentación nos expone a formas nuevas de dislocación de la representación histórica. Tomemos, por ejemplo, la reciente divulgación de dos fragmentos filmados en 1964. Uno de ellos, de la televisión alemana, documenta la visita del presidente Heinrich Lubke a Chile; el otro, de un equipo de documentalistas estadounidenses, registra las elecciones presidenciales que ese mismo año llevarían al poder a Eduardo Frei Montalva. La intención casi etnográfica con que el primero registra la zona de Mapocho y La Vega y asocia de entrada la identidad chilena con la cultura de las floristas [figura 1], no anula el hecho de que debe tratarse de uno de los registros más nítidos de la vida y los gestos de los habitantes de un sector de Santiago de que se tenga registro antes de la década del ochenta. El segundo, constituido por tres fragmentos —la soledad de las calles antes de la votación, las filas de votantes en las mesas de hombres de la Estación Mapocho [figura 2] y las actividades del candidato que resultará ganador—, exacerba, por su ausencia de banda sonora, la claridad con que el plano abre una ventana hacia un pasado. Pasado que, por su extrema visibilización, subvierte su inalcanzable datación y la futuriza parcialmente, la constituye simultáneamente en una imagen del pasado lejano y del pasado reciente.

Si bien el primer documental chileno a color —hoy perdido— fue realizado en 1951,[2] secundado por los hermosos fragmentos rodados en

1 El presente texto es resultado parcial del proyecto Fondecyt regular n.º 1160955 "Intermedialidad, utopía y anticipación tecnológica en el imaginario chileno republicano (1870-1978)".

2 Se trata de *Chile en colores* de Roberto Saa Silva, filmado en tecnicolor. Un comentario aparecido el 14 de septiembre en el diario *La Nación*, afirma que "Roberto Saa Silva presenta hoy en las

FIGURA 1



Fotograma de Santiago de Chile —1964— "Wie bei Verwandten" (referencia en la web).

1954 por Armando Sandoval en Río Bueno y Santiago, la familiarización del público chileno con la representación local a color comenzará realmente con el filme de Alejo Álvarez *Tierra quemada*, de 1968,[3] cuya pobrísima definición lo sitúa, no obstante, fenomenológicamente en un pasado muy anterior al de los registros alemanes y norteamericanos de 1964, incluso anterior, al registro de 1937 de la Metro, realizado en distintas locaciones del norte y sur de Chile, y de las ciudades de Santiago y Viña del Mar.

habituales funciones del rotativo Principal una hermosa película a todo color que devuelve en una sinfonía de imágenes los aspectos más fundamentales de la patria. Chile a través de sus provincias y con las características típicas de cada región, está aquí presente. Una cámara experta ha ido encadenando la naturaleza pintoresca, donde pocas veces llegó el hombre y los adelantos de la civilización, las grandes ciudades, puentes y caminos, balnearios, sitios de recreo, etc." Sin número de página. Recorte de prensa digital publicado en http://www.cinechile.cl/archivo-1015

3 Ese mismo año, por ejemplo, Stanley Kubrick terminaba el rodaje de *2001 Odisea del espacio*, utilizando tecnologías de registro de alta definición como el cinerama, que implicaba filmar con tres cámaras perfectamente sincronizadas que luego se replicarían en la proyección, o el uso de películas de 70 mm en Panavisión, que ya se habían utilizado en varias superproducciones (por ejemplo, *Ben Hur*) desde comienzos de los sesenta.

FIGURA 2



Fotograma de Santiago, elecciones presidenciales 1964 (referencia en la web).

En el filme *La casa en que vivimos* (1970), Patricio Kaulen utiliza la película a color para describir la acción presente de la trama, pero recurre al sepia para describir la acción pasada (1940), y al blanco y negro de contraste frío y metálico para anticipar la representación de un futuro cercano (1980) como utopía tecnológica. Si bien se trata aquí de una elección estética, tal elección da cuenta también de una poderosa determinación técnica que históricamente impide ofrecer al registro fotográfico de cine local una definición en sincronía con el estado de progreso de la definición de la imagen fílmica en las sociedades industrializadas del planeta. Antes de 1970, como dijimos, la existencia de registros a color no solo es rara y esporádica, sino que los mismos registros en blanco y negro poseen "deficiencias" de grano, de contraste, de luminosidad y de sonido.

Pero lo que puede indicarse como una mera deficiencia desde el punto de vista mecánico, debe describirse como una especificidad valórica desde el punto de vista estético. La representación histórica de la acción cinematográfica en Chile, como ficción o como documental, implica grados diversos de obstrucción del registro que en el plano sensorial se traducen, también, en mecanismos diversos de obstrucción de la imagen que, en última instancia, constituyen formas descentralizadas de poder sobre la representación misma de la historia. La indefinición fotográfica se vuelve así un poder de distanciamiento sobre el tiempo, la forma y la cronología de la acción local, que se dilata, que se aleja, que se extraña

de sí misma y se vuelve un inalcanzable objeto de nostalgia —volveremos sobre el punto más adelante—, en el sentido clásico de "imposible regreso al lugar".[4]

Es verdad que en estricto rigor no toda obstrucción del referente reside en una calidad original deficiente. Pero las recientes restauraciones de sonido e imagen que nos permiten acceder parcialmente a las condiciones reales de calidad de los primeros registros no mitigan el estado histórico de situación existencial que ha instalado una memoria de la deficiencia y de la contaminación visual. Los procedimientos de administración y gestión del soporte que instalaron masivamente en Chile un hábito del deterioro y de la opacidad, instalaron también una expectativa consecuentemente limitada de la definición, del contorno y, por lo tanto, una imposibilidad sostenida de acercamiento temporal.

Es sabido que en los primeros cincuenta años de la conquista de Chile hubo largos episodios de incomunicación, de absoluta pérdida de contacto no solo con la gran metrópoli —Sevilla, Madrid, Toledo—, sino con la sede virreinal del Perú e incluso, después de su fundación en 1544, con el enclave de relevo de La Serena. El más largo de ellos se produce entre 1541, después del ataque a Santiago de Michimalonko, y 1543, cuando por fin llega el auxilio de Lima para unos famélicos y semidesnudos sobrevivientes que se abrigaban con pieles de perro y se alimentaban de raíces y ratones. El más significativo, sin embargo, para efectos de nuestra exposición, queda de manifiesto a comienzos de 1560, cuando los vecinos de Santiago se enteran de la muerte de Carlos V, casi 17 meses después de ocurrida, en septiembre de 1558 (Bibar y Lobera).

Ese día las autoridades locales decretan el duelo público por la muerte del emperador al mismo tiempo que deben propiciar los festejos por la coronación de Felipe II, en el trono ya desde hace casi un año y medio. Estos largos desfases de sincronicidad en el proceso de conquista y colonización revelan las diferencias y las anomalías en la administración del distanciamiento, geográfico y temporal, de Chile, respecto de La Habana o de Nueva España y, más radicalmente, de la península ibérica.

4 Nostalgia de Νοστὸς: vuelta a la patria, regreso; llegada, viaje, camino, salida; probabilidades de regreso, y de ἀλγέω: sentir dolor, tener dolor; padecer, sufrir, afligirse, sentir disgusto, tristeza, turbación, pena, compasión.

Tanto en la representación narrativa de la historiografía como en la representación temporal del archivo cinematográfico, se trata de desfases que inauguran una deformación en la irreversibilidad del tiempo histórico, que no la anulan, pero que la someten a un achatamiento, a una *contensio* de la cronología, casi opuesta a la *distensio* con que San Agustín caracterizaba el repliegue del alma para abstraerse de la pura percepción del presente y abrirse al mundo temporal como comprensión simultánea del pasado en el presente.[5]

En un hermoso ensayo de 1974, *Lo irreversible y la nostalgia*, Vladimir Jankélévitch explora el carácter insuperable de la irreversibilidad temporal:

> Lo irreversible no es un carácter del tiempo entre otros caracteres, sino la temporalidad misma del tiempo, y el verbo *ser* está tomado acá en un sentido ontológico y no en un sentido copulativo: vale decir que lo irreversible define el todo y la esencia de la temporalidad, y solo la temporalidad; en otros términos, no hay temporalidad que no sea irreversible y no hay irreversibilidad que no sea temporal (5).

Pero el largo desarrollo concedido por Jankélévitch a la identidad del tiempo no niega las formas asimétricas que la irreversibilidad puede adquirir en su devenir, en los movimientos de contención y dilatación que esta adquiere en su confrontación con un espacio múltiple y con un registro histórico, propio de las sociedades marginales de Occidente, donde la representación de la pequeña acción local se mide con la representación de la gran acción externa, antipodal. Esa dualidad caracteriza en Europa, por ejemplo, según Safranski, al origen mismo del movimiento romántico[6] en el siglo XVIII.

5 En San Agustín, ciertamente esta identidad del pasado con el presente tiene un fundamento teológico en el tiempo apocalíptico de una historia que no conoce realmente pasado ni futuro como representación, sino más bien, un origen de los tiempos (Génesis) y un fin de los tiempos (*parousía*) (Cf. *Confesiones*, XI, XX, 26).

6 El ciclo romántico se instala, como posibilidad, en las sociedades que no van a la guerra ni circunnavegan el planeta conquistando continentes y trayendo historias de mundos lejanos, sino en aquellas que administran a la distancia y en la nostalgia, tales acciones, reproduciéndolas en una épica menor, en un principio de representación local, alegórico, acotado a la vida de la aldea, a la aventura de regresar a casa por un atajo, de dramatizar los gestos y los ritos de la amistad o del amor, de navegar río abajo en el corazón de la provincia, como lo hace Herder en 1769, antes de embarcarse rumbo a Francia, para constatar que ambos planos, el de la gran acción y el de la pequeña acción, convergen en el carácter insuperable de la finitud. Novalis escribirá: "En cuanto doy alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido y apariencia infinita a lo finito, con todo ello romantizo (*Ich romantisiere)*" (Safranski 15).

Es cierto que, mucho antes, en el espacio americano, la identidad misma del imaginario colonial se construye sobre las perpetuas expectativas y nostalgias de las presencias vicarias de Occidente y sus grandes centros metropolitanos. Pero el ciclo propiamente romántico se constituye cuando los desfases y anacronismos de la representación se disfrazan en una nueva conciencia voluntaria, pero infructuosa, de inmediatez y sincronicidad. La integración telemática es la gran cauteladora de esta expectativa difusa pero constante de integración en la sincronicidad, en la medida en que los niveles objetivos de desarrollo social, económico y tecnológico en los mundos locales difieren de sus modelos de referencia. Ese desfase en la identidad y la posibilidad de la acción es también un desfase en la comprensión de la acción, cuya inscripción en el sistema cultural, percibida conscientemente como una puesta al día, es derivada en realidad como una hiperconstrucción del referente, con normas propias y cualidades de representación autónomas de la historia, del tiempo y de la sociedad.

El registro audiovisual en su carácter de documento, así se trate de la imagen fija, del género de ficción o del género documental, actúa como un poderoso ejemplo de las formas de contención y dilatación de la temporalidad estableciendo, a nivel local, mecanismos particulares de obstrucción de la representación y por lo tanto de interrupción de la cronología. Se trata de particularidades vinculadas directamente a la cualidad del soporte material y mecánico. En la historia de la imagen técnica lo lumínico se dispersa en texturas, en espesores, en brillos, en contrastes y en un nuevo ciclo de temperaturas incandescentes,[7] sin contar con el diferencial de nostalgias y formas de temporalidad a que apelan el color y el blanco y negro (Brusatin 97), en sus numerosas variaciones. De nostalgias, porque la imagen técnica, fija o en movimiento, representa primariamente el lugar, el espacio, al que no se puede regresar; de temporalidad, porque la corruptibilidad y el grano, como principios de veladura, exponen una insuperable medida de distanciamiento temporal que se agrega a la pura *nostos* espacial.

7 En *De colorum generatione* (1570), Bernardino Telesio considera el *calor* y el *frigus* como aspectos fundamentales de la *generatio* y de la *corruptio*, con relación al color. Citado en Brusatin (75).

Temporalidad, materia e imagen

La posibilidad de una *contensio* en la irreversibilidad del tiempo que postula Jankélévitch se abre aún más en la clásica lectura que Deleuze hace del texto de Bergson, *Materia y memoria*.

De ella se desprenden dos principios minoritarios dentro de la teoría de la imagen. El primero de ellos es que no hay dualidad entre la imagen y el movimiento. Solo hay imágenes-movimiento y esta es la verdadera unidad de la experiencia. Puesto que lo que aparece es el fenómeno y el fenómeno puede ser la imagen, si el fenómeno, o lo que aparece, está en movimiento, la imagen como conciencia fenomenal es, por sí sola, movimiento. La imagen fotográfica concebida como imagen fija frente a la imagen cinematográfica no tiene cabida en este contexto teórico. El cine es disposición particular (disposición particular de movimiento) de las imágenes-movimiento y la inmovilidad supuesta de la imagen fotográfica no puede ser pensada sino en términos de movimiento, que a su vez no debe confundirse con el movimiento plástico ni de composición.[8]

El segundo principio, estrictamente relacionado con el primero, remite a la identidad entre presente y pasado. Bergson llama imagen-recuerdo (*image souvenir*), a la reproducción de un presente antiguo en un presente actual. La actitud natural considera al pasado respecto del presente. Pensamos nuestro pasado en función del presente respecto del cual se constituye como pasado. Todo pasado es pasado del presente que ha sido. Pero en Bergson ello implica pensar que el pasado es también pasado respecto del presente antiguo. El presente se constituye como pasado al mismo tiempo que se da como presente. Pensar el pasado con relación al presente que ha sido implica entonces pensar dos términos que son estrictamente contemporáneos.

> Es al mismo tiempo que el presente se da como presente y se constituye como pasado. En otros términos, hay contemporaneidad entre el pasado y el presente que ha sido. De ahí el segundo espléndido esquema de Bergson […] En esta línea podemos hablar de un presente móvil. Cada momento

8 Deleuze hablará más bien de la imagen cinematográfica como modulación de luz, respecto de la imagen fotográfica como moldura de luz. Véase los dos volúmenes de estudios de cine, *L'image-mouvement* y *L'image-temps*, aparecidos en 1983 y 1985 respectivamente.

> de este presente puedo subdividirlo al infinito, en cada momento de este presente ser presente es diferenciarse siguiendo dos direcciones: una extendida hacia el porvenir, otra que cae en el pasado (Deleuze, *Cours Vincennes-St Denis*).

Deleuze representará este presente como un presente desdoblado:

> […] puesto que hay contemporaneidad o desdoblamiento del pasado y del presente que ha sido, supongamos ciertos casos donde, en lugar de percibir mi presente, yo percibo el pasado que ya es, en razón de la contemporaneidad de pasado y presente. He aquí que me pongo a percibir la escena no como presente, sino como pasado […] y no en relación a un nuevo presente; percibo el presente actual como pasado en sí (Deleuze, *Cours Vincennes-St Denis*).

Es entonces desde esta analítica de la imagen-movimiento en Bergson que Deleuze puede proyectar la analítica del tiempo, como una diferenciación entre lo que llamará por una parte "imágenes del tiempo" y, por otra, "imágenes-tiempo". Las imágenes del tiempo son obtenidas indirectamente en la composición de imágenes-movimiento.[9] Pero, ¿podría en alguna condición alcanzarse imágenes directas del tiempo que pudieran entonces denominarse imágenes-tiempo? Si ellas existieran, sostiene, deberían agruparse bajo el título de cronosignos.

El tiempo como imagen indirecta es tiempo tanto como intervalo del movimiento, la parte, como tiempo del movimiento como un todo que Deleuze asimila a lo que Descartes llamaba la "constante de la cantidad del movimiento en el universo". El tiempo del movimiento como un todo no es el presente variable sino el instante. Todos los tiempos en el instante, *aión* versus *chronos*.

> El instante es el presentimiento de que algo que es planteado como futuro, de manera reflexiva, en efecto está ya ahí […] En otros términos, el instante es el más acá del futuro. Es la inminencia del futuro […] y en el mismo movimiento un retroceso infinito al pasado. Son las dos fases del instante. Un más allá del pasado […]. Lo que pasó ayer parecen siglos. Un más

9 Deleuze definirá de este modo al montaje en el cine, en sus dos estudios de cine citados.

> allá del pasado, un más acá del futuro, la contaminación de los dos, como si el tiempo hubiera entrado en el tiempo (*Cours Vincennes-St Denis*).

¿Y si la flexibilización de las construcciones temporales en la imagen pudiera nuevamente reorientarse en las materias de visión, cabría invocar como una particularidad los distanciamientos perceptivos operados sobre imágenes cuya materialidad interfiriera la identidad misma de lo representado? En su notable *Historia de los colores*, mucho más cercana a una fenomenología histórica que a una historiografía propiamente tal, Manlio Brusatin ofrece una perspectiva dinámica del color, sujeta al horizonte simbólico de cada sistema de producción cultural y por lo tanto distante de los esquemas clásicos erigidos en una mera comprensión fisiológica, física o química del color. Así, por ejemplo, se tiende a limitar los colores primitivos al blanco, el negro y el ocre, "tal como aparece y cuaja el blanco de las cales y de los yesos, el negro de los carbones, el rojo amarillento de las arcillas o de las tierras ferruginosas" (27). En tanto las pinturas y la escritura de los colores egipcios se rigen por un principio de "imitación de las piedras duras, en cuyo símbolo se filtran los compuestos pictóricos dominantes" (35).

El blanco y el negro, articulados de manera diversa en la historia de la cultura, se vuelven emblemáticos de la modernidad industrial, en la que tenderán a uniformarse en "la medianía de los colores neutros y de los grises que no ofenden" (117).

> En rigor de verdad, ni siquiera el monocromo fotográfico es blanco y negro en origen, aunque se esté habituado a considerarlo como tal, como una sombra sobre una placa que ha recibido luz y se ha blanqueado todo alrededor, pero lácteo y plateado, sepia y amarillo, níveo y azul, rojizo y claro, como se presenta a las primeras reacciones químicas la impresión de los calotipos, respecto al plateado difuso, un poco espectral del daguerrotipo, muy similar a la placa plateada y al negativo fotográfico y no a la suave reproducción sobre papel. El blanco y negro ya es el color de la página blanca de la xilografía, del grabado, de la gráfica y de la impresión con tinta, mediando el efecto del negativo más obstinado de la placa cinematográfica y luego con las siluetas transparentes que animan el claroscuro y el cuerpo (no solo el perfil) de las "queridas sombras" del cine (123).

Junto a la estética del "brillo" fluctuante del objeto y del producto, que Brusatin asocia a la metalización industrial,

> […] el cuerpo de la ciudad moderna asume una tonalidad dentro de la gama del gris, no solo por el proceso de oscurecimiento y de adquisición de suciedad de los materiales, acelerado hoy por el polvo y la contaminación industrial y del tráfico, sino también por la difusión de materiales de construcción sin un verdadero color, como el asfalto y el cemento, eso en relación a los diferentes campos de tintes que todavía resisten en la ciudad del siglo XIX (133).

Concluye que: "La ausencia de color de los edificios de la metrópoli diurna es perfectamente reproducible con el blanco y negro fotográfico, y contrasta con su efecto nocturno, construido con la policromía de sus letreros intermitentes y de los montajes efímeros" (134).

En una línea comparable, Jean-Pierre Montier establece una arqueología del sepia como "color del tiempo". Instrumento de tratamiento del acontecimiento restituido en tiempo real, asociado a papeles de calidad mediocre, en los diarios, el dibujo crayonado es transferido en un grabado que a su vez se pone amarillo, contribuyendo a dar a muy numerosas imágenes este tinte sepia que definirá en seguida el color del tiempo en fuga (entre los románticos), o de la referencia al pasado (en la época moderna) (2). Con el romanticismo, "los degradés monocromos del sepia son asociados a la moda gótica, a lo fantástico, a lo oculto, incluso a lo satánico. Tal cromatismo deviene el de la melancolía, de la locura: por ejemplo, en Caspar David Friedrich […] o en Francisco de Goya […]. Es el tinte del *spleen* frente a los nuevos tiempos" (3). El sepia está en el límite de la escritura y la imagen, en el imaginario de la escritura del tiempo. El sepia proyecta el acto mimético del animal que le da origen (el calamar o *sepia* en latín) y que se juega en una dialéctica de aparición y desaparición. El pulpo y el calamar engañan a su depredador con la ilusión de una pantalla o una falsa representación. Victor Hugo, entre otros, alegoriza su propio proyecto de escritura y dibujo, en la figura del pulpo.

Martine Joly (*La imagen*) sostiene que la producción de la significación global del mensaje visual depende de una interacción circular entre lo plástico y lo icónico, que determina lo que caracteriza como relaciones de *congruencia*, de *oposición* o de *predominio*. Pero es en las relaciones de *oposición* que se articula, a partir de la sorpresa, "una dilatación o una

proliferación de la significación global del mensaje"[10] (141), ámbito que Soulages (98) procura atender relativamente en su noción de *fotograficidad*.

En una serie de textos sobre la ciudad de Santiago de comienzos de los años dos mil, sosteníamos que la administración de las imágenes de Occidente se manifiesta morfológicamente en la disposición del espacio urbano mediante la supresión simbólica del centro o "excentramiento simbólico". Dicho excentramiento puede ser externo y se manifiesta horizontal o verticalmente en líneas de fuga que proyectan nuevos centros inestables "más allá" de cada centro precedente, pero también puede ser interno y se manifiesta en prolongaciones figuradas del excentramiento externo, como mecanismos de inversión, de superposición, de demolición y de contaminación. La *contaminación* excéntrica completa el programa político de ocultamiento urbano, coarta las trayectorias humanas y favorece la discontinuidad de la memoria; elimina los hitos geográficos, a su vez los únicos puntos de tensión del lugar de emplazamiento capitalino, o bien altera los contornos, quita contraste y profundidad de campo. Las distancias son temporales, no visuales (Castillo, "Santiango, lugar").

En otra línea reflexiva hemos sostenido que la idea de *Ilustración*, en el sentido de *Aufklärung* kanteana, es vivida antropológicamente en Chile e Iberoamérica como expectativa de ilustración física; literalmente, de ilustrar, de poner en imagen un mundo sin imagen. Ello implica naturalmente invertir el procedimiento lumínico que desde afuera hacia adentro permite la imagen social del pensamiento operativo. Antes que metáfora luminosa de la racionalidad en progreso y del progreso, la *Ilustración* es en Chile exigencia de una representación objetivada del mundo, como geografía y sociedad territorial, pero también como revelación de la apariencia de un Occidente inalcanzable, en cuya "iluminación" reside la expectativa de una sincronicidad infructuosa (Castillo, "La ilustración").

En la "obstrucción del registro fotográfico", ambas figuras teóricas, la *contaminación* excéntrica y la *ilustración* como literalización de la

10 "La pintura de Bonnard, por ejemplo, titulada *Desnudo en la bañera*, asocia una textura espesa y brumosa, un camafeo de tonos cálidos, ocres y dorados que contaminan hasta los azules, las líneas curvas, la composición horizontal, con la figura de una mujer recostada en una bañera llena de agua y dispuesta sobre y contra un cuadrado luminoso. Se pone en juego aquí una especie de contagio plástico que asocia los contrarios y otorga a eso que reconocemos como 'el agua del baño' un carácter de calidez, de plenitud, una densidad y una espesura sólida y terrosa" (Joly, *La imagen* 141). Véase también, sobre esta noción, de la misma autora, *Introduction à l'analyse de l'image* y *L'image et son interprétation*.

FIGURA 3



Hart Preston, 1941, revista *Life*.

puesta en imagen de un mundo sin imagen, se condicionan y determinan mutuamente. Como si el deterioro, la difuminación, la indeterminación del color y sus contornos, o el incremento del grano, fueran no solo el resultado natural de la pobreza de los hábitos y recursos de conservación en una cultura que administra tecnología industrial desde un estadio preindustrial de las fuerzas productivas, sino la traducción material lógica de un mundo que, antes de su registro, carece de identidad existencial y, por lo mismo, visual. Como si aquello que no pudiera aún ser visto, la realidad inmediata de la cultura, no pudiera tampoco ser nítidamente registrado sino mediante la obstrucción misma del soporte que lo captura; como acto fallido que rendiría negativamente la claridad perfecta de una imagen de lo real que no ha superado su profunda opacidad existencial. Por eso, en la aparición de una nítida fotografía a color de Pedro Aguirre Cerda [figura 3], o del paso del tren *flecha* en 1941 por Loncoche [figura 4], correspondientes a sendos reportajes de la revista *Life*, se vulnera un solapado consenso perceptivo que las imágenes hasta entonces disponibles nos ofrecían de una historia de Chile siempre antigua y remota, consecuente con un pasado absoluto y sin retorno, ante el que podíamos sostener la falaz hipótesis de una evolución y un progreso históricos y, por lo tanto, de un privilegio conclusivo del presente.

FIGURA 4



Hart Preston, 1941, revista *Life*.

Referencias

Agustín, Vega, Rodríguez Díez, y Vega, Ángel Custodio. *Obras Completas De San Agustín II : Las Confesiones*. Segunda Edición Bilingüe, 2013. Print. BAC; 11.

Bibar, Jerónimo de, *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile*. Santiago de Chile: Fondo histórico y bibliográfico José Toribio Medina, 1966. Impreso.

Brusatin, Manlio. *Historia de los colores*. Barcelona: Paidós, 1997 (original 1983). Impreso.

Campany, David. *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books, 2008. Impreso.

Castillo Fadic, Gabriel. "La ilustración como representación técnica del mundo en la formación del imaginario chileno republicano", en Andrea Kottow edit., *Tiempos Fundacionales*. Santiago de Chile: UAB-RIL, 2015. Impreso.

---. "Santiago, lugar y trayecto: la dialéctica del centro", en *Aisthesis* nº 34, Santiago de Chile, PUC, 2001. Impreso.

Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement*. París: Les Éditions de Minuit, 1983. Impreso.

---. *L'image-temps.* París: Les Éditions de Minuit, 1985. Impreso.
---. Cours Vincennes-St Denis: Bergson, matière et mémoire 05/01/1981. Transcripción en https://www.webdeleuze.com/.
Descartes, René, Oeuvres, París. VRIN, 1967.
Jankélévitch, Vladimir. *L'irreversible et la nostalgie*. París: Flammarion, 1974. Impreso.
Joly, Martine. *La imagen fija.* Buenos Aires: La marca, 2003 (1994). Impreso.
---. *Introduction à l'analyse de l'image*. París: Nathan, 1993. Impreso.
---. *L'image et son interpretation*. París: Nathan, 2002. Impreso
Life vol. 11 nº 24, 15 de diciembre de 1941 (cobertura de la muerte de Pedro Aguirre Cerda). Impreso.
Life vol. 10 nº 26, 30 de junio de1941. Reportaje *Nazis in Chile*. Impreso
Lobera, Pedro Mariño de. *Crónica del Reino de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta del Ferrocarril, 1865. Impreso.
La Nación (Santiago de Chile). 14 sept. 1951. Impreso.
Montier, Jean-Pierre. "Sepia, couleur de l'encre, teinte du temps". *Polysèmes*14 (2015) <http://polysemes.revues.org/570> DOI: 104000/polysemes. 570. Web.
Safranski, Rudiger. *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets, 2009. Impreso.
Soulages, François. *Esthétique de la photographie*. París: Nathan, 1998. Impreso.

El impacto foto/gráfico americano en el objetivo de Ronald Kay y Vilém Flusser

Breno Onetto Muñoz

La recepción histórica de la fotografía y su reflexión latinoamericana pueden aludir, para nosotros habitantes del continente americano, en la actualidad, a lo menos a un par de autores o teorías, ligeramente diferentes en sus respectivos enfoques interpretativos. Así lo demuestra la recepción crítica de aquella técnica reproductiva hecha por Ronald Kay —en vistas de la "posibilidad de una visualidad" o de la inscripción original y contemporánea concreta de las artes visuales en Chile—[1] y la desarrollada por el teórico checo-brasileño Vilém Flusser, fuera de Brasil, respecto de una crisis evidente en las relaciones humanas presente en la época de los medios de comunicación masiva, así como por el uso de sus más recientes códigos, a saber, de las imágenes técnicas (Kay, *Del espacio*; Flusser, *Una filosofía*).

Ambos autores desarrollaron, más allá de una teoría de la fotografía, una específica reflexión acerca de la visualidad hegemónica contemporánea y su impacto a partir de la reproducción técnica de la fotografía en particular, la que sugestivamente asume Ronald Kay, en 1980, prestándole especial atención a los usos de ella o de sus mecanismos reproductivos en la materialidad pictórico-gráfica de la obra de Eugenio Dittborn,[2]

1 Constátese, por ejemplo, el uso de reproducciones fotomecánicas, del *offset* u otros medios reproductivos que incluyen fotografía, serigrafía y dibujo en el nuevo espacio pictórico desarrollado desde los años setenta en la pintura de E. Dittborn, C. Parra, C. Altamirano y G. Díaz, en la historia del arte en Chile.

2 Al interior del texto de Kay puede leerse, empero, claramente, como segunda portadilla, y tras la solitaria dedicatoria a Helena, otra versión del título: "Del espacio de acá. A propósito de la pintura y la gráfica de Eugenio Dittborn", señalando luego en el índice del libro que se trata también de un análisis de su obra, o de los documentos fotográficos usados en ella. Coartada muy actual para la nueva recepción teórica de la nueva técnica en la historia de la pintura chilena (Kay, *Del espacio de acá* 3, 4, 71).

aunque únicamente como una "coartada del pensamiento" y en miras de otro espacio reflexivo más profundo.[3] Vilém Flusser recoge, por su lado, el tema de la fotografía en un área de reflexión que es externo a la objetividad del arte y se refiere más a los medios de producción y distribución técnicos de las imágenes producidas por estos aparatos, atendiendo a la abstracción o a ese desprendimiento paulatino del hombre respecto de las dimensiones efectivas y concretas del mundo real. En una singular "escalada de abstracción" que este ha seguido llevando a cabo en su relación con el mundo a lo largo de un proceso de desarrollo humano y civilizatorio, lo que incluye el desarrollo tecnológico pero, de igual modo, también el producido hoy desde los medios de la comunicación de masas y de las artes, donde se irá advirtiendo mejor por qué el impacto de recepción de la teoría de Kay no fue ya la esperada, no obstante su idéntica ocupación respecto del impacto particular de la fotografía en la cultura contemporánea. Ello, principalmente debido al auge de una teoría de medios de época más hegemónica puesta en boga gracias al impacto y la crisis que iban a generar la televisión y el video, esto es, el surgimiento paulatino de las nuevas tecnologías de la comunicación de masas con el desarrollo incipiente de la era computacional en el amanecer de la sociedad de la información. Y separo la palabra foto/gráfica, en el título, para indicar la nueva grafía/escritura/código que usa e impacta a esta nuestra época y que la domina desde los dispositivos de la imagen técnica. Entiéndanse los análisis que siguen, por lo tanto, como "Notas primeras para una relación y recepción de la imagen foto/gráfica en Ronald Kay y Vilém Flusser". Para una relación irreal, puesto que al parecer no existe registrada referencia alguna de los autores entre sí, aunque ellas, sin embargo, sí constituyan —así lo espero— notas para una renovada relectura del texto de Kay, que ha sido leído casi exclusivamente y mucho desde la huella benjaminiana, y quizás demasiado desde ella. El mismo autor ha ayudado en ello, pues su escritura ha llevado al menos a ser leída más como tentativa de visualidad americana, como un nuevo "ojo técnico" escrutador pospictural, dejando de lado la transformación real-efectiva que el aparato foto/gráfico (actualmente, digital) opera en

3 Cf. Kay, "Conversaciones con Ronald Kay", Mellado & Concha (Entrevistadores). Programa de conversación con el filósofo, teórico del arte y poeta Ronald Kay. Con la conducción de Justo Pastor Mellado, septiembre de 2007, https://www.youtube.com/watch?v=Mvojk1ArDgc (Consultado el 21/10/2018).

nuestra conciencia perceptiva. Tal espacio teórico nuevo lo va a subrayar mucho más Flusser al detenerse en los códigos presentes en la escena actual posescritural, posideológica o poshistórica, en definitiva, mucho más a partir del mismo aparato o dispositivo.

I

La intención primera que se busca con este escrito es la de realzar y reponer, en verdad, la potencialidad y el calibre teórico de dos escritores americanos de la segunda mitad del siglo xx, Ronald Kay y Vilém Flusser, quienes reflexionaron sobre la fotografía, el dispositivo (la cámara) y su impronta específica en la imagen técnica, así como respecto de su eficacia simbólica en nosotros mismos y su incidencia sobre nuestra cultura, en particular, la latinoamericana, en el caso de Kay, pero también en la crisis actual de la cultura mediática que los incluye a ambos. A pesar de ello, la estrategia en apariencia más políticamente situada de este último intentaría en efecto hilar una otra mirada en medio de "la textura de sus frases" (Giunta 20), pero que puede ser extrapolada de idéntica forma mediante un examen comparativo de la reflexión suya al hilo con sus contemporáneos directos (A. Bazin, R. Barthes) como lo sería también el mismo Flusser, que es lo que quisiera dejar aquí, al menos, levemente subrayado. Y que espero poder afinar algo más en un posterior desarrollo de esta imaginaria (como teórica) relación, inducida únicamente a partir de los textos.

Las obras de Kay que creemos pertinente revisar, en este un primer recorrido, son sin duda los primeros dos capítulos en *Del espacio de acá* (1980), titulados: "El tiempo que se divide" y "La reproducción del Nuevo" Mundo. Agréguese a ello: "Visual. E. Dittborn, 9 dibujos. RK/N.R.1976" y luego: "Clío, origen gráfico del continente como Nuevo Mundo; episodios de su registro visual". El primero data de 1972; el siguiente, de 1978 —según indicación del mismo Kay, en su obra, ahora en su segunda edición: "compuesto por una serie de textos escritos para momentos precisos con fines diversos"—, y el tercero de ellos, del año 2010. Finalmente, haré referencia tangencialmente a: *Vostell. Un libro de Ronald Kay*, editado con ocasión del estreno de un conjunto de sus obras de video, en la 10ª Bienal de Video y Artes Mediales 2011, en Santiago.

Frente a esto: la obra de Flusser que ha resultado de más influencia y conviene destacar es evidentemente el texto sobre *Una filosofía de la*

fotografía, publicado originalmente en 1983 (Göttingen; São Paulo 1985; Madrid 2009) y el texto *Medienkultur* (Frankfurt a.M., 1997, aún sin traducción castellana), que contiene en sí una reflexión sobre los medios masivos de la comunicación en tanto productores de las imágenes técnicas, el código último y crítico en la cultura contemporánea. Una edición algo tardía, de 1997, pero que recoge textos que van de los años setenta hasta los noventa. Finalmente, destaco un texto breve y raro que lleva por título: "Counter-vision" de principios de los ochenta,[4] escrito en colaboración con algunos fotógrafos (A. Müller-Pohle, J. Fontcuberta), y una antología, de reciente data: *Vilém Flusser y la cultura de la imagen. Textos escogidos* (Ediciones UACh, 2016), cuyo estudio e introducción nos pertenece.

Ambas recepciones y reflexiones sobre la fotografía —que aquí busco emparentar y asociar— se deben a que creemos ver en ellas intencionalidades complementarias entre ambos autores, debido quizás a una idéntica época que las provoca: la época de los *mass media* y, en definitiva, del auge de la cultura popular, subversiva e inmersa en la escena del arte mundial, y ahora nacional. Ambas concepciones emergieron de teorías no tan nuevas, poniendo de relieve problemas bastante significativos, puesto que no van a la caza propiamente de una explicación teórica singular/única de la fotografía (devenida hoy digital), sino que intentan "establecer" una reflexión adecuada y necesaria para esa nueva época (de la sociedad posindustrial o posmoderna, incluso a partir de la segunda mitad del siglo XX). Los efectos socioculturales que suscita el ingreso de este actual y nuevo código comunicacional (en la cultura visual ya imperante en los sesenta), pero cuya hegemonía provoca un impacto local mucho mayor en el arte visual anterior que el que se pudo prever, y ello debido a los descalces socioculturales como epistémicos que en nuestro medio (poco desarrollado en lo visual o "infrapictórico") produjo la presencia soberana repentina del dispositivo foto/gráfico, así como la impronta teórica y registro-escritural del mismo (en el diálogo cultural y público entre imágenes y textos).

Con relación al escaso, reducido e inhibido desarrollo pictórico para la propia historia de la visualidad del arte chileno, la fotografía se

4 Cf. Flusser "Counter-vision", archivo pdf, en http://www.flusserbrasil.com/arte37.pdf. FlusserBrasil es una página dedicada a la preservación y difusión de la obra de V. Flusser. Consultado el 21/10/2018).

introdujo como el elemento rupturista por antonomasia en la tradición de la pintura y el grabado (Kay, *Del espacio de acá* 27). Estos no son sino los problemas que crea y enfrenta el aparato técnico a su llegada al continente americano, pero de cuya hegemonía nos iremos deshaciendo durante el transcurso de nuestra adaptación a esas imágenes técnicas como mediáticas. El libro de Kay —aunque se halle ya incluido en la serie de primeros catálogos sobre la obra gráfica de E. Dittborn, desde mediados de los setenta— no parece estar necesariamente dirigido al artista ni a la aparición de la fotografía dentro del campo del arte contemporáneo chileno, o de la nueva visualidad del arte posgolpe (López 61-87).

En la extensa entrevista hecha al poeta y crítico Ronald Kay, en la universidad UNIACC, el año 2007, el autor afirmará, en el capítulo 5º de esta, y respecto de su muy recepcionado libro, lo siguiente:

> Hay que pensar que la palabra "arte" no aparece acá; [el libro] es el pensamiento sobre las posibilidades de pensar sobre nosotros, o sea, sobre nuestros entes culturales, y la fotografía es *una coartada* para medir algo, es el objeto de medir en qué sentido el discurso europeo se ha de diferenciar por nuestro propio interés del nuestro; yo insisto… yo estoy pensando en un hiato, sobre algo que no existe, en un hoyo negro, … eso es lo importante (las cursivas son mías, B. O.).

En su texto tardío sobre Wolf Vostell, artista alemán pionero del arte del video y del *happening* —arte de acción de los años sesenta y setenta— Kay nos relata el encargo hecho por el mismo Vostell para escribir sobre *Salat*, su "*happening* extendido" (7/11/1970-5/11/1971), durante el año 1971. En el texto, Kay resume "El tiempo que se divide", el mismo "original" aparecido al inicio de *Del espacio de acá*, escrito, por lo tanto, de manera autónoma respecto de la obra de Dittborn y que reedita, nuevamente, invocando allí la ontología que se pone en juego, cada vez, con la toma foto/gráfica. Es la que realiza lo más radical para el arte visual contemporáneo chileno, para la nueva cultura de la época. Y que torna también eficaz a la cultura mediática, la cultura popular y de consumo recién aparecida ("Declaramos al televisor la escultura del siglo XX": Wolf Vostell) que rompe con la historia, al menos, con la historia del arte (la nuestra, si es que hubiera una tal). Cito a Kay, por última vez, en el ensayo "Origen de una ontología" (Vostell, 2011, op. cit., s/n de pág.):

> En síntesis, lo que allí llega a formularse es que la fotografía, al captar un instante en la fugacidad del tiempo, lo perpetúa en la huella óptica que la luz deja en ella, trasladando ese instante capturado a través de los tiempos a venir. Se **produce una continuidad material del tiempo** que nunca antes había existido […] Esa extensión física del tiempo que permite la fotografía es en mi visión, el fundamento de los *happenings* extendidos. Por el registro fotográfico anclan un punto en el tiempo que les permite diferir y extenderlo para desplazarse en el tiempo sin perder su inicio, lo que posibilita cerrar la acción y concluirla en la documentación final, que será su entrada al público y a la historia del arte.

La cita, que resultará oscura y críptica para la recepción chilena del dispositivo técnico, y algo oblicua para los intereses particulares de los artistas nacionales posgolpe, dejará entonces —e incluso ahora— casi sin recepción local ni mucho menos mundial al pensamiento del autor nacional en ese adelanto y comprensión respecto del tiempo material mecanizado y eternizado en el aparato fotográfico. Recordemos aquí que los textos de los setenta que podrían instalar un pensamiento contemporáneo a este, como el de Barthes, por ejemplo, o del mismo Flusser, no han sido aún escritos. (Se podría acusar a Kay que va siguiendo a Bazin.) No obstante, a la luz de tal *happening* (*Salat*, que fuera enviado hasta como regalo, por Wolf Vostell, a Valparaíso en el otoño de 1973), ha nacido, según Kay, una "ontología de la fotografía" que "permitirá definir la específica valencia de la fotografía en América" (Kay, Origen de…, op. cit., s/n de pág.). Por la "prolongación temporal del tiempo", por la "continuidad material del tiempo" en la imagen técnica, en su soporte, no solo será capaz de extender la historia de lo "acontecido" antes y después ("lo actual y lo virtual", de manera reversible: Kay, *Del espacio de acá* 23), desde diversos aparatos técnicos como la cámara fotográfica, el cine, la televisión, el video, la pantalla del propio ordenador, sino que con esto se inaugura y funda un espacio histórico nuevo, el de la imagen técnica y el tiempo propio de toda la cultura actual que es medial, poshistórico. Nos instalamos, así, o el hombre se mueve ya en una realidad posmedial (Weibel 137-141) de un tiempo-espacio virtual. Tal espacio teórico, que podría haber inaugurado el pionero ensayo de Kay —como lo advierte y anticipa la función ontológica de la fotografía como registro del *happening* en Vostell—, junto con la relevancia de su implante y traslado en cuanto que "señal para la mirada americana" en el arte pospictural chileno, en el análisis

llevado a cabo de la obra por Dittborn en el arte chileno contemporáneo no tuvo la recepción plena esperada para tal pensamiento. Dejaremos la explicación de ello por el momento pendiente. Esto me permite entrar ahora en el contexto escritural y teórico de Vilém Flusser, para ver los alcances y las coincidencias respecto de Ronald Kay, o lo que podrían compartir providencialmente ambos autores.

Creemos que desde la lectura foto/gráfica hecha por Kay, en su primer ensayo por encargo, se inaugura la posibilidad de una mirada efectiva del mundo americano, si se acepta que con el hiato producido en este encuentro con la cámara a mediados del siglo XIX (véanse, por ejemplo, la fotografía mapuche de principios de siglo XIX o la del jesuita Martin Gusinde), emergen en nuestro medio dos temporalidades diferentes que son las afectadas culturalmente en ese encuentro. Por un lado, la imagen del mundo americano que no acaba de verse o no quiere mirarse realmente a sí misma, puesto que su narrativa o imaginario escasamente asimilado desde la historia de la colonización europea ha prohibido, reprimido políticamente cualquier otra visualidad original y auténtica ("el cosmos visual precolombino", por. ejemplo, "denegando la posibilidad de cualquier espacio abierto en él"[…], Kay, *Del espacio de acá* 28) y solo ha buscado actualizarse culturalmente con la mirada europea que lo produce e imagina en su actuar (por lo mismo, no resiste el embate que impone la llegada de la fotografía, lo que coarta y reduce su actuar aún más). Por el otro lado, el nuevo tiempo de desplazamiento virtual y extratemporal instala definitivamente una contemporaneidad de vida e historia fugaz y repetitiva, su "multiplicabilidad mecánica […] en oposición a la singularidad y perduración" (Kay, *Del espacio de acá* 26, 28) de las dimensiones propias de una tradición pictórica que pudiera, de este modo, "orientar y determinar un modo socialmente vigente y comprometedor, un paisaje o un rostro americano" marcador y estable. El tiempo fragmentado que se impone antes de la historia representativa, al menos en el arte, no permite al hombre americano que ha exiliado la mirada del imaginario pictórico, una cultura original del aquí y ahora al concentrarse y guiarse por el imaginar foráneo; su memoria cultural se halla dispersa ya en un ingente número de fotos, recogidas por diferentes mecanismos de producción fotomecánicos (cine, televisión), originadas en la distracción y no en la concentración y contemplación perceptivas, sino en un sinnúmero disperso de tramas perceptivas, de registros y noticias que precisan cada vez de una práctica que las objetive u ordene

en una teoría ("una visualidad domesticada de un paisaje de intercambio recíproco") y en una percepción estratificada que ubique las heterogéneas mediaciones a las que se halla sujeta, de modo de poder eliminar la distancia del objeto (de la toma) con la reproducción mecánica de este" (28).

Lo que admite la toma del ojo técnico, según Kay, ese diferir y extender el tiempo de un acontecimiento desplazándonos en él sin perder su inicio, el quiebre efectivo de un tiempo "real"; solo recorriendo, realizando ese tiempo se recupera y actualiza lo sustraído como presente (Kay, *Vostell* 23). Todo acontecer temporal quedará así, a futuro, guardado material e históricamente en una secuencia temporal virtual, fugaz y repetible, citable de un aparato técnico: dispositivo con un programa capaz de movilizar y provocar desde su memoria virtual el espacio simbólico humano; realizando la "muerte eterna" del objeto a través de un ojo técnico, que no buscaba transformar ni cambiar al mundo, sino tan solo su significado; pues aquel obra con símbolos, con aquello intangible que mueve o remece, y que da forma a la sociedad y a la cultura.

II

Flusser, en su texto tardío de los ochenta "Counter-vision", nos dice:

> La cámara fotográfica es un aparato abocado a unir ojo y mano: es ambos, una ayuda visual y una herramienta a ser manipulada. El fotógrafo es uno quien dirige su mirada a través de la cámara hacia el mundo. La foto cámara es un punto de fusión entre teoría y praxis. La cámara es, por lo tanto, el carácter intencional del ver transformado en un aparato. La visión fotográfica es el ver intencional en su perfección técnica hasta hoy. Quien quiera estudiar la intencionalidad del ver necesita únicamente analizar la cámara, para desentrañar su estructura. Esto le permitirá descubrir la posibilidad de la contra-visión (op. cit. 1).

En el fondo: devolver la huella óptica mecanizada a su mirada original o "*ver* es la posibilidad de invertir la intencionalidad del ver", me revela —expresado en la escritura de Kay— que "toda foto es la invisible inscripción material de la mirada de un testigo potencial", es descubrir la intencionalidad del ver de quien fotografía la escena, ver al fotógrafo, virtualidad activa al interior del mismo evento que se está viendo (Kay,

Del espacio de acá 23). Son esos testigos virtuales que tiene cada fotografía: el referente fotográfico pero también aquel ver intencional que indica Barthes, en su "cámara lúcida", que lo instala o pone de testigo en la escena que toma la fotografía de aquel asesino, Lewis Payne (Barthes 146), que está condenado a una futura pena de muerte; pues, siendo testigos de su condena sabemos que vive eternizado en la forma del tiempo material que dura su interminable proceso y que le otorga todavía existencia y continuidad a su vida.

Para Vilém Flusser, en cambio, fuera de la temporalidad capturada en la fotografía, se trata de una imagen técnica producida por aparatos, la que sigue siendo a su vez un "texto científico aplicado". Las imágenes fotográficas son, por lo tanto y en tal sentido, productos indirectos de los textos, lo que ya les concede un estatus histórico y ontológico distinto a las imágenes tradicionales, manuales, que creíamos conocer muy bien, anteriormente, como aquellas del arte parietal, del fresco romano o del renacentista, de los vitrales, las pinturas, los dibujos, los mapas de arcilla babilónicos, etcétera, todos ellos productos manufacturados por el hombre, mas no únicamente por ello es que se nos tornan relevantes, sino en la medida que significan directamente lo que el hombre ha diseñado, desde su imaginación para con el mundo. Nacen de su primera abstracción y distanciamiento tendido como un puente entre el sujeto y su realidad inmediata. Las primeras imágenes serían así, históricamente, predecesoras de los textos que han pretendido documentar la historia a partir del alfabeto alfanumérico. La abstracción de la imagen tradicional primera, entonces, sería una abstracción de primer grado que nos separa de facto y disminuye lo real a dos dimensiones del fenómeno concreto: la superficie. En su contra, las imágenes técnicas serían para Flusser, más bien, abstracciones de tercer grado, porque se abstrae una más de las dimensiones de la imagen tradicional, lo que daría como resultado los textos escriturales (entendidos estos como despliegue explicativo de las imágenes primeras transformadas de pronto en mallas, en lugar de servir como puentes para cruzar hacia el mundo). Los textos surgen con la conciencia histórica, por lo tanto, como abstracciones de segundo grado; los que reconstituyen luego la dimensión abstraída de la imagen tradicional para darnos como resultado nuevamente una imagen, la que ahora es técnica. Y que, históricamente, viene a ser poshistórica, puesto que se da en la época del pasaje tecnológico de los textos hacia los aparatos con la cámara fotográfica y consiste ya en un programa con el que se busca

simular formas del pensamiento humano. Las imágenes tradicionales serían, de este modo, vistas desde una mirada histórica, prehistóricas.

Esta distinción hecha más arriba, sin embargo, no es nada menor ni mucho menos insignificante, puesto que el nivel de abstracción humano ("escalada de abstracción") alcanzado en diferentes épocas de la civilización occidental se ha movido siempre y de manera paralela con los grados de complejidad desplegados desde la cultura y la sociedad, en los códigos del arte, la ciencia y la técnica, por ejemplo, articulando y retroalimentando tanto el avance tecnológico como el desarrollo de la conciencia y sus diversos dispositivos y figuras en el ser humano. Cada uno de los diferentes códigos usados para salvarnos de esa soledad a la que se halla condenada la existencia humana —como reza el *dictum* existencialista del autor—, que solo podemos sortear comunicándonos, precisa de códigos, de imágenes y textos, y ahora de las imágenes técnicas. Es en la comunicación, en su almacenamiento, en el traslado y la acumulación de informaciones y de conocimiento donde se observan y juegan las "mutaciones", las "crisis actuales" de las memorias colectivas, de la comprensión y percepción de mundo, desde técnicas específicas que el sujeto moderno y la técnica traducen en conceptos nuevos y que trasladan a una forma nueva de realidad con la cultura de imágenes actual.

La aparición de esa comprensión ontológica particular del mundo técnico y la existencia del hombre actual en él fue marcada en Flusser y Kay, evidentemente, desde una nueva manera de entender el fenómeno fotográfico en él. Pero no entendiendo esa huella óptica desde su contenido documentado necesariamente, ni aspirando a crear otra nueva teoría, sino pensando lo que se jugaba en él, en la época y los cambios que se producían no tan solo en el arte chileno, o en la función representativa ya criticada por el arte moderno. Cada código usado por el hombre en la comunicación y la adquisición de los conocimientos acerca de la realidad nos entrega una explicación sólida respecto de aquella interpretación ontológica, de la relación del sujeto con el mundo y su relación simbólica constructiva y transformadora en él, que tanto Flusser como Kay destacan en sus textos a este respecto. Por un lado, la temporalidad que se juega en la fotografía cuando el tiempo se divide en estos dos tiempos que pueden ser sincrónicos: el mecánico y el del flujo natural; algo que intenté apuntar algo más arriba. Pero, por el otro, también, como lo destaca Flusser, en forma directa, al instalarnos en un mundo como el de la fotografía y

las imágenes técnicas, se admite la presencia de este tiempo virtual que activa una actualidad permanente. Un tiempo vicario que juega ya contra nuestra naturaleza humana, porque la programa, la automatiza, la aliena definitivamente en cada una de sus facultades, inhibiendo la propia praxis espacio-temporal, midiéndola, computándola en el cálculo definitivo para dirigirla. *Una filosofía de la fotografía*, ese gran ensayo de Flusser, es una mirada que examina críticamente, vigila esta amenaza de pérdida de libertad, incluso en el simulacro de un pensamiento, como quiere serlo el aparato. Vigila y exige al fotógrafo actuar contra el programa, ante el automatismo programado contra nosotros, uno que busca atraparnos en este tiempo para servirle con todo nuestro tiempo.

Referencias

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 12ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós, 2007. Impreso.

Flusser, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis, 2009 . Impreso.

---. *Vilém Flusser y la cultura de la imagen. Textos escogidos*. Est. y trad. Breno Onetto Muñoz. Valdivia: Ediciones UACh, 2016. Impreso.

---. *Counter-vision*. En: Archivo pdf, en: http://www.flusserbrasil.com/arte37.pdf (trad. inédita de Gaspar Herrera). FlusserBrasil es una página dedicada a la preservación y difusión de la obra de V. Flusser. Consultado el 21.10.2018)

Giunta, Andrea. "Escritura en grisalla". *El revés de la trama. Escritura sobre arte contemporáneo en Chile.* Recopilación y selección de Daniella González Maldini. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010; 11-23. Impreso.

Kay, Ronald. *Del espacio de acá*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2ª edición 2005. Impreso.

---. "Conversaciones con Ronald Kay." J.-P. Mellado & J.-Pablo Concha (Entrevistadores). Programa de conversación con el filósofo, teórico del arte y poeta Ronald Kay. Con la conducción de Justo Pastor Mellado, septiembre 2007, página web: https://www.youtube.com/watch?v=Mvojk1ArDgc (Consultado el 21.10.2018).

---. *Vostell. Un libro de Ronald Kay. Santiago 2011.* (edición impresa s. e.) número de página)

López, Paz. "Donde se quiebra el océano del tiempo. Una lectura de la imagen en Ronald Kay". *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Vol. IV. Santiago: LOM - Centro Cultural La Moneda, 2015. 61-87. Impreso.

Weibel, Peter. "La condición postmedial". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 10 (2006): 137-142. Impreso.

Obra revolucionaria-folclórica-ciudadana: las tres fases del mural *Chile* de Venturelli

Christian Leyssen

Introducción, antecedentes, métodos

Para introducir: de Venturelli a la UNCTAD

Brevísimo preámbulo sobre los orígenes del artista

José Venturelli (1924-1988) fue un artista viajero y activista comprometido cuya impronta en varios países además de Chile, especialmente China, Cuba y Suiza, lo hizo parte de la historia artística de estos. En sus inicios en nuestro país había sido parte de un grupo que, contemporáneo a la Generación del 40, la percibían alejada de la realidad humana y la urgencia de las problemáticas de Latinoamérica y el mundo, debido a su afán, principalmente, por experimentar con las formas estéticas mirando las vanguardias europeas.

Así, con la herencia al principio primordial del muralismo mexicano, Venturelli adopta el camino del arte fuertemente activo en sus vínculos con la realidad sociocultural y política del país y el continente, con la que a su vez buscaba vincularse desde su experiencia vital. En ese sentido, se convirtió en personalidad fundamental de un pequeño grupo de creadores que dio origen al arte de compromiso social y político en Chile y también en uno de los renovadores del grabado y el mural.[1]

1 Para abordar inicialmente la vida y obra del artista ver, por ejemplo: Venturelli, Paz; Mansilla; Leyssen.

El artista y la UNCTAD III

Venturelli fue convocado en 1972, durante el Gobierno de la Unidad Popular (UP) y el presidente Salvador Allende, para realizar un mural en la abierta sede de la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y el Desarrollo (UNCTAD III, por sus iniciales en inglés). Titulado *Chile*, presentaba en su iconografía un sentido territorial y revolucionario. Tras el golpe militar de 1973, cuando el recinto es tomado y rebautizado como edificio Diego Portales, los demás murales de artistas como Antúnez, Balmes o Barrios fueron destruidos o perdidos, mientras que el de Venturelli fue curiosamente el único que los militares conservaron. Rebautizado como *Alegoría latinoamericana*, formó parte del entorno estético-simbólico intramuros del régimen. Mucho después, para la remodelación del edificio a partir de 2008 tras haberse incendiado parcialmente, en el ahora llamado centro cultural Gabriela Mistral (que abreviaremos CCGAM), la pieza restaurada permaneció, pero esta vez como un hito de la emblemática historia del recinto, bajo las en boga prácticas "de la memoria" y los nuevos aires "ciudadanos" de la política cultural del primer gobierno de Michelle Bachelet.

Ante escasez de antecedentes, nuestra finalidad

Dado que ha sido muy difícil encontrar antecedentes sobre la obra —que no sean comentarios generales sobre su temática o el acercamiento más bien anecdótico sobre el hecho excepcional de su permanencia en el edificio en sus dos etapas posteriores a la de la sede original, al interior de trabajos más generales sobre la historia de la UNCTAD y su colección de arte, ya sea periodísticos, editoriales, audiovisuales o académicos—,[2] es que queremos volver sobre su emblemática situación e intentar ofrecer algunas reflexiones parciales sobre los alcances de sentido que ha atravesado desde su instalación en el recinto en 1972.

Este trabajo propone, por tanto, un análisis del uso y significación que el mural *Chile* de Venturelli ha tenido durante esas tres épocas —vinculado entonces a tres estadios del contexto político, cultural, arquitectónico—, presentando estas entre sí y, en parte, también al interior de cada una, un

2 Ver por ejemplo: Cáceres, Varas y Llano, y el filme *Escapes de gas*.

estatuto oficial contradictorio, pero quizás indecidible, acerca del poder-contrapoder que paradojalmente lo empodera-manipula.

Método: la línea iconología, semiótica, estudios visuales

Dentro de cada una de las tres fases identificaremos operaciones, niveles de sentido y eficacia de su uso. El trabajo interpretativo supone la participación en este estudio de elementos solo parciales de algunos métodos que quedan implicados en las ideas que ensayaremos. Es necesario aclarar que no será pertinente durante el desarrollo del texto explicitar ni detallar su procesamiento ni la alusión a otras fuentes —por ejemplo, en la aproximación iconográfica, el trabajo de relación entre imágenes y fuentes literarias u otras—, debido a que no conforman el objeto central de este estudio y a que no disponemos del espacio para ello.

Especialmente para la fase 1 resulta pertinente recurrir a algunos elementos del ya clásico sistema iconológico panofskiano, dada la naturaleza figurativa y eminentemente organizativa de la imagen que abordamos. Recordemos que esta rama de la historiografía del arte, que se ocupa del contenido de las obras en cuanto a algo distinto de su forma, trasciende su inmediatez mimética para entenderla como portadora de símbolos y se ocupa así de los significados en los planos de los motivos identificables, los temas narrados y la visión de mundo o de época que refiere (Panofsky). Especialmente para la fase 2 no podemos obviar la vertiente barthesiana de la semiótica estructuralista y en parte posestructuralista, con elementos de su retórica de la imagen y la significación mítica, ya que desvelan los mecanismos mediante los cuales son codificados y decodificados en el texto icónico, sentidos profundos de tipo sociocultural, estético, político y otros, permitiendo así acceder al plano de la ideología (Barthes *Lo obvio*; *Mitologías*). Especialmente para la fase 3 se hace razonable la implicancia de los estudios visuales en su vertiente regional "richardiana", la que aborda la tensión entre despolitización y repolitización de la mirada, o entre visibilización e invisibilización de las imágenes, en el contexto posmoderno de su dispersión y yuxtaposición en la cultura-mercado (Richard).

FIGURA 1



Resultados. Las tres fases de uso significativo del mural *Chile* de José Venturelli

Obra revolucionaria: fase 1 del mural en el edificio de la UNCTAD III

Preámbulo

La UNCTAD III se realizó en Chile entre el 13 de abril y el 21 de mayo de 1972. Esta tuvo lugar en el edificio conocido con esta misma sigla que se hizo célebre por haber sido construido, con tres turnos de ocho horas, durante día y noche en un tiempo récord de solo 275 días, por el esfuerzo colectivo de un enorme contingente de trabajadores obreros, técnicos, profesionales y artistas comprometidos con la obra y el significado que tendría para el Chile de ese momento. Este, en el contexto de su proyecto socialista por la vía democrática, llamaba la atención de buena parte del mundo y había sido entonces escogido para ser sede de ese tercer encuentro mundial.

El artista Eduardo Martínez Bonati fue el encargado de coordinar la implementación en el recinto de un repertorio de obras de arte y diseño de artistas nacionales de variadas tendencias. Tras aceptar la invitación que le



Imagen general del mural *Chile*, de José Venturelli, realizado en 1972 para la sede de la UNCTAD III (Fuente: Fundación José Venturelli).

FIGURA 2



Mural *Chile*, de J. V. Sección izquierda.

enviara Martínez a participar del proyecto con un mural para una de las salas de conferencias de la UNCTAD, José Venturelli desarrolló una pieza de 8,72 × 2,21 metros, conformada por seis paneles, pintada en acrílico.

FIGURA 3



Mural *Chile*, de J. V. Sección central.

Por cierto, recibió el mismo sueldo que los maestros de "terminación de primera" que estaban trabajando en la sede.

Para esta primera fase planteamos la posibilidad de reconocer dos niveles de significación de la imagen, uno humanista resultante de una plasmación del sentido y otro maoísta resultante de una interpolación del mismo. A estos sumaremos la idea de la proliferación del sentido vinculada a las implicancias de ambos en su contexto original.

Plasmar el sentido: nivel del humanismo (un modo de la política de la estética, primer nivel de eficacia en la fase 1)

Considerando en primer lugar el nombre del mural, *Chile*, que ancla el sentido tanto descriptiva como interpretativamente, y segundo, nuestro conocimiento de buena parte de la obra del artista y de fuentes documentales, en una aproximación iconográfica distinguimos e interpretamos tres grupos de entidades, de tres elementos cada una; dentro de ellas se propondrán dos niveles de interpretaciones (separadas por una barra oblicua):

FIGURA 4



Mural *Chile*, de J. V. Sección derecha.

a. Tres muestras principales de la superficie terrestre, además del mar (geografía física, biogeografía, fitogeografía; y oceanografía):

- El bosque nativo del sur de Chile. Destaca aquí la especie de la *Araucaria araucana* o pino de brazos (o incluso, pino chileno), que remite más específicamente al sur profundo del país, cuyo nombre y forma implica además un vínculo con la nación humana que comparte su hábitat, el o los pueblos mapuche. / Unión de naturaleza y humano; el territorio de Arauco o *Wallmapu*, el territorio del Chile primigenio; la nación chilena.
- La cordillera andina y sus volcanes; el volcán humeante. El volcán muestra su estructura geológica y su interior, e incluso el abismo de donde proviene su energía; se insinúa el fondo de la tierra, su carácter geológico; no es la montaña místico-divina de otras tradiciones (piénsese, por ejemplo, en la iconografía rena-

centista, en Leonardo). / Fuerza inmensurable, imponente de la materia, de la tierra, naturaleza en general, pero especialmente del territorio chileno.
- El litoral del Norte Grande de Chile; con playa, mar, rompiente y línea del horizonte. Estos parecen hacerse uno solo con la playa y el desierto interior. / Continuidad, unidad del país; fuerza y calma; amplitud y bastedad; horizonte futuro, esperanza.

b. Tres muestras principales de la fauna (geografía física, biogeografía, zoografía):

- El caballo de chile, o "corralero". Es a su vez mezcla de distintos tipos de caballos introducidos desde 1540 por la expedición de Pedro de Valdivia. / Fuerza, brío, rapidez; doma, control sobre la naturaleza; mestizaje; nación.
- El puma, león de montaña o león americano. Hace las veces del cóndor y el huemul del escudo nacional, ya que como a estos se lo hace también noble y digno de representar metafóricamente valores, aunque a diferencia de ellos, posee el alma, una mayor complejidad, más cercana a lo humano; es la única figura que está en calma / Fuerza, nobleza, sigilo, calma, sabiduría.
- Las aves marinas. Habitan mar y tierra. / Agilidad, rapidez, adaptación, alcance, libre movimiento: libertad.

c. Tres muestras de la composición social (geografía humana):

- Los campesinos, huasos, cabalgando en armas. / Trabajadores guerrilleros que avanzan raudos a combatir, a romper la estructura social que los condiciona.
- El indígena montado a pelo, origen lejano pero presente del pueblo. No obstante, su escala respecto a los campesinos indica que más bien forman parte de un colectivo mayor, ya mestizo. / Origen, reconocimiento; integración, igualdad.
- Los obreros, sus herramientas, su maquinaria. Miran fijo hacia su destino, luchan, empujan sus límites y se liberan desnudos de toda opresión. / Lucha por el futuro, conquista de la libertad, humanización.

Al hacer por ahora solo algunos cruces de sentidos, podemos decir que los elementos mencionados muestran movimiento, acción, vitalidad y una disposición que los cierne sobre el centro, donde se ubican el enérgico volcán y el puma. Este es la única figura que se muestra en calma y que se posa fuerte y digno sobre ese gigante geológico. Los obreros y los campesinos trabajan con los materiales de la naturaleza para dominarlos, en su beneficio, pero también para entenderse con esta. Campesinos, indígenas y trabajadores apuntan decididos en dirección a esta montaña primordial y viva, el volcán. Pero este no es la montaña mística, sagrada, es la materia natural en acción y, más allá, el reflejo de la fuerza social y laboral que se aleona, se *pumaniza*, precisamente para conseguir ahora este segundo objetivo, la armonía, el descanso, la nobleza, reflejados en la figura del puma. Lo que busca el pueblo humano, por tanto, es su humanización, busca *ser* humano.

Desde una visualidad que intenta contribuir a la recepción del espectador, esta plasmación del sentido, orientado hacia el encuentro de naturaleza y humanidad para alcanzar la emancipación, especialmente en el terreno latinoamericano, es consecuente con la visión acerca del realismo que observamos en la obra del artista:

> Para Venturelli, este no es una técnica o un estilo, es un principio de desarrollo. Lejos de ser una limitación para el arte latinoamericano, es su patrimonio, la apertura más consciente y honesta a la condición, los conflictos y la vida del pueblo. Lo entiende en sentido amplio, nunca será mera imitación del modelo real, es creativo, puede asociar en él otros lenguajes plásticos y otras dimensiones de la realidad. Así, es poético, es memoria del pueblo, es ideológico, es productivo. Esta idea será, por tanto, muy estratégica en su condición de artista viajero, itinerante, para la comunicación y efectiva difusión de los temas y valores humanos y populares de Chile y América. Asimismo, se trata de una concepción sobre el realismo que refleja su modo radical de entender el arte, íntimamente ligado a la vida y a la acción concreta para cambiar el mundo (Leyssen 4).[3]

3 Para interiorizarse en el desarrollo completo de la noción de realismo por parte de Venturelli, ver su texto sobre este tema incluido en Mansilla.

Si bien Venturelli tomó su propio camino en la manera de entender el comunismo y trabajar por los ideales humanísticos y populares —tras ser marginado del Partido Comunista chileno en 1964, y dado que en gran parte trabajó en el extranjero vinculado desde 1952 al proyecto de la República Popular China—,[4] se puede plantear que su modo de proceder, reflejado en el mural *Chile*, se acerca igualmente a una de las tres posturas centrales que sobre el arte y la cultura se sostenían durante la UP:

> […] Berríos identifica una tercera postura que define como "dialéctica", ligada al Partido Comunista, la cual reconocía el valor de la cultura burguesa en cuanto patrimonio universal, a la vez que valoraba también las expresiones culturales populares. Esta postura no proponía un reemplazo de la "alta cultura" por la cultura popular, sino que planteaba un nuevo tipo de cultura que constituyera una superación dialéctica de ambas. No obstante, también consideraba que la cultura popular mantenía un carácter "alienado", por lo que más que el "pueblo", eran los intelectuales y los artistas quienes debían asumir una doble función: por una parte seguir desarrollando su aporte al patrimonio cultural universal (cultura privada, crítica, para sí mismo) y por otro lado debe ser "coprotagonista" con el actor popular, mediante una cultura para el pueblo (didáctico). Se asume que después de un determinado tiempo se dará una síntesis de esta función dual de los trabajadores culturales y que solo en ese minuto nacerá el verdadero arte revolucionario (Marinello 13).

Para Venturelli, lo anterior se matizaría bajo el entendido de que el pueblo es el público amplio y variado. En tanto que artista, activista e intelectual ocupado de entablar una comunicación efectiva con ese público por medio de su obra, y tal como aprendió del mismo arte popular, para él la pintura tenía no solo el deber de ver, de mostrar, sino también de contar, e incluso de explicar, favoreciendo el hallazgo en común con sus destinatarios.[5]

4 Ver información y aclaraciones importantes sobre estas facetas en la vida del artista en Mansilla.

5 Para interiorizarse en el desarrollo completo del pensamiento de Venturelli sobre la labor del artista, ver su texto para este otro tema, también incluido en Mansilla.

Interpolar el sentido: nivel del maoísmo (un modo de la política de la estética, segundo nivel de eficacia en la fase 1)

En este nivel, no hay en la imagen, primordialmente, un afán paisajístico ni idealizador, sino territorial. Porque es territorio a comprender, reivindicar, conquistar, el que desde siempre sería parte integrada a la vida de quienes lo habitan, lo trabajan, lo sufren, lo fructifican.

En esa conquista —como plantea el pensamiento de Mao Tse Tung— el campesinado, por ser la inmensa masa de la población sometida por la estructura estática del latifundio y el feudalismo anacrónico, se convierte en la fuerza motora de la revolución. En el ámbito militar puede así ser llamado a la lucha armada, primeramente por medio de la guerra de guerrilla y el establecimiento de bases. En tanto, el proletariado sería la fuerza directriz y contribuiría con la construcción de industrias locales que suministrarían el alimento y las armas.

Esta acción significa llevar a la praxis la conciencia sobre la materia dinámica del mundo, una premisa que insinúa la posterior apropiación particular que hará Mao del materialismo dialéctico.[6] En este sentido, la imagen del mural de Venturelli representa la realidad, no por ser figurativo-realista, sino por hacerse cargo del movimiento de la naturaleza, de la sociedad y de la historia.

Es un movimiento que se expresa más vivamente en la contemporaneidad chilena del mural, por las transformaciones que durante el Gobierno de la Unidad Popular aceleran en poco tiempo el proceso que se venía desarrollando ya desde los años treinta y cuarenta con el Frente Popular. Ese movimiento se expresa de hecho en el mismo caso específico de la construcción del edificio UNCTAD III, en esos ya famosos 275 días, con el esfuerzo y el hondo compromiso de un colectivo de obreros, artistas y profesionales. Por cierto, el caso de este edificio es en sí mismo una metonimia elocuente de una acción y proyecto mayor, el de la misma UP.

6 Para una revisión de las características del maoísmo y un balance de sus diversos aspectos durante su desarrollo, incluyendo el estratégico-militar, ver el completo y ordenadísimo trabajo de Rousset.

Proliferar el sentido

Son estas las ideas con las que el mural acompañó las varias mesas de discusión con delegados de los diversos países del mundo que ocuparan ese salón de conferencias n.° 8 del primer nivel. Su deliberación podía tener en el mural de Venturelli, precisamente dado su carácter tan figurativo entre todas las obras del edificio, la referencia más directa a postulados sobre un intercambio económico y desarrollo enmarcados en valores y métodos que apuntaran al movimiento, a la acción, incluso a la revolución.[7]

El mismo artista, en una síntesis explicativa de su mural —incluida en el filme *Escapes de gas*—, ofreció a un periodista tras la inauguración de la UNCTAD indicios de tales postulados y quizás de todo lo que hemos dicho hasta ahora en relación con la fase 1:

> Nuestro trabajo solo es una parte de la acogida del pueblo chileno a esta conferencia internacional y, particularmente, a los delegados de todo el mundo, de Asia, África y América Latina. Partíamos de un hecho central, nuestra realidad, la realidad de Chile. Aquí está todo el desarrollo de las fuerzas naturales, minerales, la ferocidad, la gran potencia de esa naturaleza, con la cual nuestro pueblo debe luchar por las transformaciones de su propia sociedad para construir otro mundo, cuando los materiales todavía están por elaborar, en manos de los trabajadores. Esos materiales se transforman en el desarrollo.

Obra folclórica: fase 2 del mural en el edificio Diego Portales

Preámbulo

Recordemos que el edificio de la UNCTAD III fue, después de esta conferencia, convertido en el centro cultural metropolitano Gabriela Mistral y dirigido al uso colectivo del pueblo, aunque siguiera siendo llamado "el" o "la" UNCTAD. Tras el golpe de Estado y el bombardeo al Palacio de La Moneda, casa de la Presidencia de la República, esta quedó inutilizable. Fue justamente el UNCTAD el escogido para que se establecieran allí el

7 Para una revisión de los variados temas tratados en este encuentro, ver, por ejemplo, el acta de su tercer periodo de sesiones (UNCTAD).

FIGURA 5



Vista general del mural *Chile* de José Venturelli, en su ubicación original: sala de conferencias n.°8 de la sede de la UNCTAD III de 1972 en Santiago de Chile. Fuente: Archivo CCGAM.

general de ejército Augusto Pinochet y la Junta de Gobierno, quienes lideraron dicho golpe y la nueva etapa dictatorial en que entraba el país.

El recinto fue tomado, enladrillado, enrejado y blindado. Su perímetro perdió lo que tenía de transparencia y libre paso y, muy importante, fue rebautizado como edificio Diego Portales, en honor al homónimo prócer de la patria, cuya figura autoritaria y reorganizadora sirvió de modelo para el nuevo régimen. La transformación del local tocó también las 35 obras de arte y diseño que lo alhajaban: casi todas fueron adulteradas, perdidas, vendidas, robadas o destruidas por los nuevos ocupantes. Curiosamente, dejaron sin embargo en su lugar uno de los murales, el de José Venturelli.

La razón por la que los militares y civiles que reorganizaron el edificio —incluyendo a Lucía Hiriart de Pinochet— operaron de esa forma es, para el artista Guillermo Núñez, su ignorancia, su falta de capacidad artística, el hecho de que simplemente les molestara lo que no fuera realista. Mientras, José Balmes ha afirmado sobre esto: "Le gustó a los militares y resulta que Venturelli era ultrarrevolucionario. Yo creo que él se debe haber tirado de las mechas" (ambos artistas citados en Cáceres 30).

En esta segunda fase de existencia del mural reconocemos también dos niveles de uso significativo por parte de sus nuevos dueños, uno folclorizante, que resulta de una remediación del sentido, y otro geopolítico que resulta de una conjuración del mismo. Como reflexión sobre las implicancias finales de ambos, sumamos la idea del atesorar-privar el sentido.

Remediar el sentido: el nivel folclorizante (un tipo de estetización de la política, primer nivel de eficacia en la fase 2)

Parece evidente que la mirada que ahora ve el mural es una que se abstrae deliberadamente de su contexto de producción, esto es, su productor —el artista comunista Venturelli—, su locación —el edificio emblema y orgullo de la Unidad Popular, el UNCTAD III— y su inserción en un cuerpo de trabajos artísticos y de diseño asimilados a las faenas obreras de la edificación. Así también se abstrae de la especificidad de sus componentes visuales: se acepta a los obreros, pero no al obrerismo implicado, a los campesinos, pero no al campesinismo, al indígena, no al indigenismo.

Lo que la imagen pudo tener de intolerable para el régimen es sustraído por este otro ojo que ahora la mira y que la deja traspuesta como postal abstracta o estereotipada de aquello que se le atribuye de *latinoamericano genérico*. Soslaya el fuerte carácter "andino-chileno" que se evidenciaba en la escala y centralidad del motivo "volcán": ahora este puede ser un volcán cualquiera de la larga cordillera andina que recorre Sudamérica, el puma es uno cualquiera que se puede hallar en el subcontinente y también en toda América, amplía la condición de la *Araucaria araucana*, que perfectamente podía ahora corresponder a tipos de araucarias y árboles de otras latitudes y climas del continente. Evade asimismo lo específico de la conflictividad y lucha de los años previos en Chile —evidenciadas, por ejemplo, en el signo de los campesinos en armas o los obreros empujando los límites para liberarse, es decir, la cara del enemigo cuya presencia en el territorio debían combatir y eliminar— para convertirlos en el latinoamericano promedio del campo y de la ciudad que podrá lograr el desarrollo gracias a su propio esfuerzo. Esta transposición va muy acorde a la iconografía que el régimen quería difundir, por ejemplo, mediante su publicación *República de Chile, 1974. Primer año de la reconstrucción nacional* que, además de reiterar los fundamentos del derrocamiento de Allende:

> […] argumentó visualmente las metáforas del nuevo régimen por medio de los objetos y distintivos protocolares: la medalla conmemorativa con el perfil de una joven y la leyenda "Reconstruyamos en paz", posiblemente alegorizando el joven sistema que nacía, el escudo con la leyenda "Por la razón o la fuerza", asociando el golpe militar con el acto de fuerza y persuasión que originó la República, el pabellón nacional con el escudo bordado, insistiendo en la genealogía patriótica de la Junta, la torre interior del edificio Diego Portales, alegorizando el nuevo poder con un nuevo espacio, o el frontispicio de la fachada de los Tribunales de Justicia, arguyendo la legalidad del nuevo gobierno. A su vez, en el infaltable repertorio popular, las fotos de mineros, de campesinos (trabajadores de sector primario antes que obreros fabriles) o de carabineros a caballo vigilando apartados rincones de la geografía nacional aportaron con sus rostros y oficios la legitimidad social reclamada (Jara s. p.).

Dicha imaginería representaba lo que para el régimen cívico-militar era la llegada de una "segunda independencia" y daba cuenta así de una nueva orientación cultural y de una identidad y estrategia comunicacional que:

> […] se edificó en la censura o cierre de los medios de prensa, el desmoche de las universidades y colegios, el desmembramiento de la institucionalidad cultural de la administración pasada y de las organizaciones sociales, la exclusión de los artistas de izquierda y el control de las producciones. Todo lo anterior para promover, sin competencias, un proyecto de cuño nacionalista, mesiánico y geopolítico. Asimismo, la dimensión estética de tal proyecto se nutrió, además, de acciones disímiles, tanto de "purificación" (raspado de murales, retiro de monumentos, fomento de una apariencia más formal en la población), como de "rehabilitación" (promoción del arte "apolítico" y tradicional en lo formal, del folclor acrítico y de los temas militares y nacionalistas). En suma, si la cultura visual de la UP se había asociado al rizoma latinoamericano y revolucionario, la del régimen militar lo hizo al republicano, castrense y conservador (Jara s. p.).

Dentro de esta estrategia, entonces, es que, respecto a Venturelli, se trata de *amansar* la obra, domarla mediante su simplificación o su desviación significativa. En este caso es un modo de *folclorización* adjudicada *a posteriori*, distinta de un reconocimiento de los elementos o valores discursivos folclóricos, es decir, populares, que ella *a priori* pudiera, entre

otros, proponer. No por nada el mismísimo Pinochet escogió al mural como fondo para algunas entrevistas televisivas.

Así, pese al vínculo claro que su iconografía tenía con la fase 1 en la UNCTAD, en este primer nivel de la fase 2, la rebautización de la pieza como *Alegoría latinoamericana* la ha transmutado a mero paisaje ideal. Socava tanto el fundamento popular-revolucionario de código realista-expresivo propio de Venturelli, al ser ahora "alegoría", como el hecho de que designaba en realidad a Chile, al ser ahora "latinoamericana".

Conjurar el sentido: el nivel geopolítico (vuelta a una política de la estética, pero de signo contrario; segundo nivel de eficacia en la fase 2)

De modo más complejo, podemos plantear que el mural es también para los militares una representación de un territorio chileno aún por conquistar y controlar, no solo en el sentido político, económico, cultural, sino también en —y a partir de— lo propiamente geográfico y geopolítico. Esto se ve por ejemplo en obras tan relevantes y emblemáticas para ese gobierno como lo fue la así llamada Carretera Austral Augusto Pinochet (otro conjuro), vital para la conexión interna del país y para fortalecerlo en su disposición geopolítica.[8]

El enfoque de la seguridad nacional es aquí importante. Los militares sudamericanos y chilenos estaban muy conscientes, ya desde la segunda posguerra, de los nuevos desafíos bélicos. En el caso más cercano esto ocurría frente a la posibilidad de una guerra de largo aliento con Perú, Argentina o ambos países a la vez, es decir, un conflicto bélico de tipo convencional, que compromete la globalidad de los recursos nacionales materiales y humanos. Pero también frente a lo que creían era la vulnerabilidad de Chile y Sudamérica a la "subversión marxista" y a las nuevas guerras de guerrillas, que tenían la capacidad de instalarse en cada país y de cubrir grandes extensiones. Por esto, la capacidad de permear hacia la diversidad geográfica y un consecuente control del territorio se hacían imperativos.[9]

8 Para profundizar sobre la importancia estratégica de estos aspectos para los militares chilenos de ese periodo, ver: García, Arnello, Meza.

9 El historiador estadounidense John Bawden ha tratado y documentado extensamente este y otros temas de la historia militar y política chilena y sudamericana. Ver, por ejemplo, los dos trabajos de Bawden citados en Referencias.

No en vano los elementos de lectura sobre el maoísmo en la obra coinciden ahora perfecta e inesperadamente para las fases 1 y 2. Así, se puede pensar que el mural de Venturelli pudo representar para las autoridades militares y civiles de la época, incluso quizás de manera intuitiva o inconciente, lo que sigue: primero, la cara del pueblo chileno y latinoamericano cuya soberanía amenazada lleva a la expresa reacción contrarrevolucionaria; segundo, el horizonte simbólico de su visión reorganizadora del mapa geopolítico de Chile y de Sudamérica. En este sentido, pudo funcionar como un permanente recordatorio de ese objetivo de control territorial y social, así como del plan de refundación global y más, como "cartografía" alegórica de este proyecto.

Atesorar / privar el sentido

Hasta aquí, considerando las dos primeras fases, se trata entonces de una misma forma, una misma trama de signos visuales, con dos significaciones que se convierten en mito y contramito de dos programas antitéticos. Como sabemos, para esto solo basta con manipular el contexto… o con apoderarse de este, desde lo cual es posible apoderarse de la obra. Si esta apropiación lograba en el primer nivel de eficacia de la fase 2, "remediar" el sentido de la fase primigenia sin sonrojo alguno, en el segundo nivel se llega mucho más allá. Se hace posible un verdadero "conjuro" de la obra para dictar hacia el polo opuesto su significación y eficacia.

Ahora bien, en ambos niveles de esta fase 2 tanto el "remediar" como el "conjurar' la obra tienen lugar al interior de un edificio convertido en una mezcla de sede de Gobierno y alcázar, por lo tanto permeable solo a la élite, a los altos líderes y funcionarios de las fuerzas armadas y civiles del nuevo régimen. Es como si se tratara de "atesorar" un valioso botín capturado al enemigo para usufructuar secretamente de su misterioso y atractivo poder.

La obra no es destruida, recluida en la bodega o intervenida, y no es llevada a un museo (como es el caso único de los dos óleos de Matta cedidos al Museo Nacional de Bellas Artes). En cambio, es mantenida en el Diego Portales. Exponerla a lo que era su público habitual hubiera sido darle la opción de que otras miradas indeseadas, proscritas, la pudieran reactivar a su imagen y semejanza y ella reivindicara así su simbolismo primigenio, pero sobre todo, aumentara en esos ojos su capacidad de resistencia y lucha frente al nuevo escenario contrarrevolucionario y represivo.

Obra ciudadana: fase 3 del mural en el centro cultural Gabriela Mistral (CCGAM)

Preámbulo

En este punto tenemos que recordar nuevamente lo importante que es el lugar y la arquitectura, que permea ahora en esta fase de modo totalmente distinto la condición de la obra de Venturelli. Tras el incendio en marzo del 2006 que consumió el 40% del edificio Diego Portales y el proceso de concurso y construcción de un nuevo centro cultural en el mismo sitio, en 2010 se inauguró la primera etapa del centro cultural Gabriela Mistral (la segunda comenzó en 2016 y está aún en proceso).

El proyecto se propuso rescatar elementos estructurales del antiguo edificio, básicamente las grandes columnas y la idea del enorme techo continuo, de la placa original, así como lo que se pudiera del conjunto original de obras de arte y diseño del UNCTAD III de 1972, como parte de una política gubernamental sobre la memoria reciente de nuestro país. Es en este espíritu que se rescata el mural *Chile* de José Venturelli, que había sido mantenido por los militares en el edificio Diego Portales, siendo ahora sometido a restauración e instalado luego en el piso menos uno (-1) del actual CCGAM. Evidentemente es una obra que estaba a mano y cuenta para muchos con ese estatus medio *mítico* de obra mural del UNCTAD que sobrevivió a la dictadura, sobre todo si su realizador había sido el revolucionario Venturelli.

En esta fase 3, debido en parte a que en ella se disuelve el carácter de "opuestas" que existía entre las fases 1 y 2, reconocemos un solo nivel respecto a la eficacia de la obra que nos ocupa.

Perder el sentido: el nivel de la dispersión (únicamente)

Restaurar y resituar una obra de arte no implica restaurar ni reposicionar las ideas o los contextos en que se originó. Así, no quedó en un salón de conferencias, por ejemplo, sino en un pasillo, que si bien es amplio y se conecta con un gran *hall* interior, se trata de un lugar de paso para el transeúnte o visitante. No se trata de los delegados que se sientan a discutir sobre el futuro del mundo ni la población de la ciudad que después ocupó la sala para otros fines, ya no es posible sentarse y establecer la pausa, una cierta concentración y práctica dialógica que se condecía con

FIGURA 6



Vista general del mural *Chile* de José Venturelli, en su ubicación actual a partir de 2008, en el pasillo —*hall* del piso— 1 del CCGAM, ex UNCTAD III.

la ubicación antigua en una de las salas de conferencias del UNCTAD. El pasillo favorece más el pasar y menos el quedarse.

Al menos es el mismo mural, por así decir, el que intenta dialogar con dos antiguos camaradas de grupo que también pudieron ser rescatados y dispuestos en el mismo piso: la escultura giratoria de acero de Sergio Castillo, titulada *Tercer mundo*, y la puerta de madera, cobre y aluminio fundido de Juan Egenau, que es la que ahora sirve de acceso al Museo de Arte Popular Americano (MAPA) emplazado allí. Estas y otras obras también intentan dialogar con el actual CCGAM, pero esto se hace difícil por el fuerte efecto deconstructivo que su nueva arquitectura tiene respecto a la original y, como es obvio, por el solo cambio de época en las condiciones políticas, económicas y socioculturales. Esa dificultad aumenta cuando entendemos que este rescatar y exhibir estas obras le da al CCGAM una lógica de museo dentro de su ser centro cultural.

Inspirado en el espíritu del viejo UNCTAD, el CCGAM sin duda reconstruye el espacio de encuentro e interpenetración ciudadana, pero incorpora incisivamente otro actante primordial: el mercado de la cultura y la cultura del mercado. En este sentido, tiene también una cierta lógica de *mall*, al incorporar tiendas de ropa, de vinos y de libros, y al realizarse

permanentemente no solo una gran cantidad de eventos y encuentros de tipo cultural-artístico, sino también eventos de tipo empresarial y comercial (lanzamientos de marcas, productos, seminarios de esa área, etcétera). Esto coincide con los *mall* actuales y su cierta lógica, al revés, de centro cultural, al albergar galerías de arte, salas de teatro o realizarse en sus inmediaciones eventos o encuentros también de tipo artístico o cultural.

En el caso del recinto que nos ocupa, se ha abstraído la sigla de su nombre y se ha impuesto el uso de "GAM", nombre rápido, *marketero* y *cool*, una marca en sí misma, prescindiendo de la alusión principal a la poetisa chilena a la que se había querido homenajear en un principio. Concuerda con esto, por ejemplo, el nombre de la tienda de la famosa marca trasnacional Puma, *Puma Lab*, esto es, Laboratorio Puma, asimilándola así a una suerte de taller "artístico" conceptual en el que se muestran, a veces al modo de un *assemblage*, interesantes diseños de sus productos y se realizan presentaciones de música *indie* y hasta *performances*.[10]

Dado que el ejemplo metonímico del Puma Lab nos será aquí útil para entender la relación del mural *Chile* con su nuevo contexto —que estamos describiendo— vale la pena plantear que este puede perfectamente ser puesto en relación con el estatuto de los objetos-imágenes creados por la publicidad y el mercado que recurren y se yuxtaponen al campo del arte:

> El sistema económico del Sistema-Mundo vigente justifica la moda que, a su vez, está sustentada por un aparato productor que al parecer ya no produce objetos-estatus sino imágenes de ellos, lo cual coloca al mercadeo muy por encima de los objetos, produciendo ahora conceptos que son "creados" por enormes campañas publicitarias que además tomaron "prestadas" las tácticas del arte conceptual dotando de "identidad" a las marcas para justificar su "uso", y que hoy son tan conocidas, entre otras cosas, por sus *slogans* y porque "materializan" un estilo de vida. Y, por si fuera poco, tienen a un aparato mediático cuasi omnipresente y mega-monopolizado como escenario (Villegas 165-166).

10 Con posterioridad a la escritura de este texto, la tienda Puma Lab dejó de funcionar en el lugar, tomando el local en junio de 2017 otro arrendatario, el Espacio Nacional de Diseño (END), tienda, *showroom* y espacio de negocios que reúne productos de diseñadores chilenos, aspira a parecerse a la tienda Colette de París y mantiene la realización de lanzamientos, talleres, charlas y otros eventos, como ocurría con su antecesor.

Al ser parte su loable rescate de una política oficial de la memoria chilena, al mural de Venturelli se le aparta de lo más central de su memoria de existencia y de uso, esto es, se le desprende de lo revolucionario de su fase 1 y hasta se prescinde de lo folclórico de su fase 2. No obstante, se le confieren otros múltiples atributos: el ser objeto de acceso social, de participación cívica, de ser y pertenecer a un importante hito metropolitano; pero también el de ser un cuasi-fetiche casi famoso en la escena inestable de la que ahora forma parte: de los circuitos de visitas educativas, escolares y de turismo cultural, del paseo de los amigos o de la pareja por el barrio; de las ferias de libros y editoriales alternativas, de las de artes gráficas y diseño independiente; de los lanzamientos de marcas, productos, seminarios empresariales y desfiles de moda, que se realizan también en su espacio próximo, en ese pasillo-*hall* en el que fue ubicado, y que recurren muchas veces como estrategia de mercadeo al *assemblage* y al *performance*; de lo publicitario, lo promocional; de la esfera aséptica de los estilos de vida, el *lifestyle* santiaguino de los barrios Lastarria, Forestal, Bellas Artes. Pierde así el mural, en gran parte, su especificidad, su particularidad de existencia y, en buena medida, también pasa a integrar ese cierto talante turístico que se esconde bajo lo ciudadano y el expreso ejercicio memorial de la nueva política cultural; pero aún dentro de ello, corriendo el peligro serio, como quizás otras obras rescatadas del CCGAM lo corren, de ser memoria que deviene decoración, disminuido en ese terreno disperso, inseguro y bastante seducido por lo "comercial-alternativo".

No es fútil observar que, por ejemplo, la mencionada tienda Puma Lab, en el recinto, queda instalada en un lugar muy visible junto a la plaza central de acceso, mientras que la obra que nos ocupa queda solo en el piso subterráneo. Tampoco es anodino plantear que el isotipo del puma de la masiva marca trasnacional y el gran puma del otrora revolucionario mural *Chile* de Venturelli, devenido luego folclórico, se hacen finalmente comparables, afines, indeterminables. Toda esa escena que hemos descrito, donde se desempeña la obra, lo permite, lo favorece. No por nada, en el circuito de visitas turísticas y educativas, alguna vez un mediador artístico, para iniciar la necesaria reflexión crítica, preguntaba a niños y adultos: "¿y cuántos pumas hay en el GAM?" (González s. p.).

Referencias

Arnello Romo, Mario. "Visión geopolítica de Chile en el año 2050". *El memorial del ejército de Chile* 433, n.° 3 (1989): 76-89. Impreso.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.

---. *Mitologías*. México, D. F.: Siglo XIX, 1997. Impreso.

Bawden, John. "Gazing Abroad, the Chilean Military's Reading of International Events: Implications for Doctrine, Ideology, and Behavior, 1945-1975". *The Latin Americanist* 56, 3 (septiembre 2012): 5-30. https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1557-203X.2012.01158.x Web. 6 jun. 2016.

---. *The Pinochet Generation: The Chilean Military in the Twentieth Century*. Alabama: The University of Alabama Press, 2016. <https://muse.jhu.edu/chapter/1820234/pdf>. Web. 6 jun. 2016.

Cáceres, Yenny. "Las obras perdidas del Diego Portales". *Revista Qué Pasa* (14 dic. 2007): 24-31. Impreso.

Chile, Junta Nacional de Gobierno, 1973-1974. *República de Chile 1974: Primer año de la reconstrucción nacional*. Santiago de Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral, 1974. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0064553.pdf> Web. 18 may. 2016.

Escapes de Gas. Dir. Bruno Salas. Trampa films, 2015. DVD.

García Arriagada, Germán. "Carretera longitudinal austral: la respuesta a un desafío". *El memorial del ejército de Chile* 433, n.° 3 (1989): 90-122. Impreso.

González, Liliana. "GAM, de Portales a Mistral". *Revista Sal de Casa* (6 jul. 2012). <http://www.saldecasa.cl/search?q=GAM,+de+Portales+a+Mistral#!/2012/07/gam-de-portales-mistral.html> Web. 6 mayo 2013.

Jara, Isabel. "Graficar una 'Segunda Independencia': el régimen militar chileno y las ilustraciones de la Editorial Nacional Gabriela Mistral (1973-1976)". *Revista Historia* 44: I (enero-junio 2011): 161-163. <http://revistahistoria.uc.cl/estudios/2283/#t15> Web. 27 mayo 2013.

Leyssen, Christian. "Breve acercamiento al artista chileno José Venturelli y sus valores artísticos y humanísticos". www.joseventurelli.com. Fundación José Venturelli. Chile, 2016. Web. 3 dic. 2016.

Mansilla, Luis Alberto. *Hoy es todavía. José Venturelli, una biografía*. Santiago de Chile: Ediciones LOM, 2003. Impreso.

Marinello, Juan. "Quién es Chile. La visión de lo nacional en la colección 'Nosotros los chilenos' de la Editora Nacional Quimantú, 1971-1973". *Seminario Simon Collier 2007*. Santiago de Chile: Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile / LOM Ediciones, 2008. Impreso.

Meza Larenas, René. "Hacia un reordenamiento del mapa geopolítico de Sudamérica". *El memorial del ejército de Chile* 433, n.° 3 (1989): 160-170. Impreso.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Impreso.

Richard, Nelly. "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes". *Fracturas de la memoria*. México, D. F.: FCE, 2007. Impreso.

Rousset, Pierre. "China. Un balance crítico del maoísmo en la revolución: contribución y límites". <www.vientosur.info>. Traducido por viento sur, 2012. Web. 28 feb. 2017.

UNCTAD III, 1972 Santiago de Chile. "Acta tercer periodo de sesiones, 13 de abril al 21 de mayo. Informe y Anexos". <http://unctad.org/es/paginas/MeetingsArchive.aspx?meetingid=22968>. Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y el Desarrollo, s. f. Web. 23 mayo 2016.

Varas, Paulina y Llano, José, eds. *275 días. Sitio, tiempo, contexto, afecciones específicas. Catálogo proyecto curatorial edificio Centro Cultural Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Dirección de Arquitectura y Comisión Nemesio Antúnez, Ministerio de Obras Públicas, s. f. Impreso.

Venturelli, José. "La pintura chilena, defensa del realismo". *Hoy es todavía. José Venturelli, una biografía*. Santiago de Chile: Ediciones LOM, 2003. Impreso.

---. "El oficio de pintor y sus interrogantes". *Hoy es todavía. José Venturelli, una biografía*. Santiago de Chile: Ediciones LOM, 2003. Impreso.

Venturelli, Paz. *José Venturelli, pinturas y obras gráficas*. Santiago de Chile, 1993. Impreso.

Villegas, Karla. "De la cuestión del ser a la filosofía de la producción: el lugar de la estética en la obra de Enrique Dussel". *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas* 9 (2007): 161-168. <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-94902007000100013&lng=es&tlng=es> Web. 23 sep. 2016.

El edificio de la Piscina Escolar Temperada de Santiago como imagen de los procesos modernizadores del Estado (primera mitad siglo xx)

Ronald Harris

Antecedentes

Cuando Carlos Ibáñez del Campo llegó a la primera magistratura del país en julio de 1927, adoptó una política centrada en la modernización y el fortalecimiento del Estado, en oposición a la república parlamentaria de años previos (1891-1924). Con este propósito emprendió un amplio programa de inversiones centrado, principalmente, en obras públicas destinadas a mejorar las condiciones de salud e higiene de la población. Es dentro de esta política, y en conjunto con la construcción de hospitales y la ampliación de los servicios de agua potable y alcantarillado, que el gobierno decidió fomentar las prácticas deportivas, entre las que destaca, como hecho inédito, la natación.

La gran popularidad que este deporte venía ganando desde mediados del siglo xix, habiendo formado parte de los primeros Juegos Olímpicos modernos en 1896, se veía reflejada en políticas que incentivaban la construcción de piscinas públicas a nivel mundial, pasando a ser parte del exclusivo grupo de tipologías edilicias —entre las que destacaban teatros, museos y bibliotecas—, que una ciudad debía poseer para considerarse "moderna".

Una de las iniciativas más relevantes promovidas por Ibáñez del Campo fue, a este respecto, la construcción de la Piscina Escolar Temperada de Santiago. El proyecto fue diseñado por el arquitecto Luciano Kulczewski, quien había ganado prestigio en el medio nacional al realizar una serie de intervenciones arquitectónicas en connotados espacios públicos, como el conjunto de edificios para el Servicio Nacional de Agricultura en la Quinta Normal, y las obras realizadas para la Intendencia de Santiago en el cerro San Cristóbal, sin mencionar los

encargos particulares que estaba levantando en el barrio Lastarria, no muy lejos de la Piscina Escolar.

En el entendido de que este edificio debía instaurarse como un paradigma de una nueva y moderna edilicia estatal, la "visibilidad" del mismo comportaba una gran importancia. En consecuencia, identificar las características del espacio público donde se localizaría este "artefacto"[1] permite esclarecer la estrategia empleada para convertirlo en una imagen de poder.

El emplazamiento elegido fue un solar en la ribera norte del río Mapocho, opuesto al vértice nororiente de la estación homónima, que apenas ocho años antes había terminado de levantarse en la ribera sur. De esta manera, si desde su origen como proyecto vinculado a las transformaciones urbanas establecidas para celebrar el Centenario de la República[2] el gobierno oligárquico había instaurado esta estación de trenes como la "puerta de entrada al país", el edificio de la Piscina Escolar se configuró como su contrapunto para la representación del poder en ese espacio y, al mismo tiempo, reflejo de las reformas impulsadas con posterioridad a la nueva Constitución de 1925.

Diálogo de arquitecturas

Para comprender mejor estas implicancias y siguiendo las premisas establecidas por Simón Castillo en su estudio sobre las riberas del río Mapocho,[3] se torna necesario discutir brevemente la configuración de este espacio urbano. Ya desde finales del siglo XIX había comenzado la operación pública concerniente a estructurar el cauce del río Mapocho, no solo con el fin de embellecerlo y convertirlo en el límite norte de la ciudad —como ya lo había prefijado Vicuña Mackenna—, sino que también procurando civilizar y educar a los sectores populares que, habiéndose apropiado de sus riberas, devinieron en insalubres basurales informales.

1 El edificio referido como "artefacto" pone de manifiesto las cualidades estéticas del objeto arquitectónico, a las que tributarían significados afiliados a la identidad, la memoria y la sociedad.

2 Inaugurada para el Centenario de la Nación, la estación entraría en funcionamiento como tal recién en 1912.

3 Para mayor información sobre el tema ver el texto de Simón Castillo mencionado en las Referencias.

FIGURA 1



Piscina Escolar Temperada, vista desde el poniente, Luciano Kulczewski. Chile, Santiago. *ca*. 1930. Fuente: Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

Esta estrategia, cuya génesis se remite a la materialización del parque Forestal, se incrementó en vísperas de la celebración del Centenario. Así, con el fin de acrecentar este naciente eje cívico, se determinó en 1905 construir una nueva estación de trenes que reforzaría el estatus de Santiago como moderna capital bajo los "ideales de progreso, técnica y estética" (Castillo 266) que se habían fijado en el régimen parlamentarista, a la vez que se configuraría como la puerta de entrada al país. Los extranjeros que arribaban lo hacían por vía marítima, desembarcando en los puertos de Valparaíso y Buenos Aires, siendo las vías ferroviarias la opción más moderna y, por lo tanto, más eficiente para llegar a Santiago. Ya fuera por el ramal que procedía de la costa o por el ferrocarril trasandino, en ambos casos se arribaba a la estación Mapocho, convirtiéndose esta, así, en el primer hito arquitectónico que contemplaban de la capital (Pérez, *Arquitectura* 24).

De esta suerte, con semejante representación del curso de la nación hacia el orden supremo y el progreso, la estación Mapocho fue concebida

para establecer una unidad formal con su contraparte arquitectónica, ubicada en el parque Forestal, la sede del Museo Nacional y Escuela de Bellas Artes.

Este museo-escuela había sido proyectado por el galo-chileno Emile Jécquier, quien en 1903 había ganado el concurso público convocado para tal evento. Guardando el anhelo de garantizar, como establece Simón Castillo, un "diálogo de arquitecturas", la estación de trenes se encargó, sin mediar concurso, al mismo arquitecto del Estado (268). En consecuencia, fue un eclecticismo historicista el lenguaje estilístico compartido por ambos artefactos, al igual que la estación Pirque, que haciendo eco del mismo *modus operandi* fue diseñada por el propio Jécquier, rematando de esta manera el eje por el oriente en plaza Baquedano.

Barrio sanitario

Si la estación Pirque parece haber sido la culminación de este diálogo de arquitecturas, sus inicios, sin embargo, se remontan a los edificios levantados por el gobierno oligárquico en la ribera norte del Mapocho, ya que allí había comenzado a gestarse en 1896 el complejo de edificios que conformaban el Instituto de Higiene. Esta ribera, por contraste, más distanciada del centro de poder y más allá de los "límites oficiales" de la ciudad, había merecido menos atención por parte de las autoridades. El plan para ese borde fue pensado desde sus inicios para dejar una impronta de higiene ante el deteriorado panorama que presentaban las inmediaciones de la Vega y particularmente la población Ovalle, popularmente conocida como El Arenal, donde vivían hacinadas más de quince mil personas en precarias condiciones de salubridad (Rosales 204).

Originalmente emplazada en la Quinta Normal, el Gobierno decidió trasladar esta institución a un complejo de inmuebles modernos, rodeados de amplios jardines dispuestos en paralelo al río, justo frente a donde después se construirá la estación de trenes. De los cinco edificios que llegaron a construirse, el que cobijó la sede del Consejo del Instituto de Higiene fue diseñado en 1903 por Jécquier, el mismo año que ganó el concurso del Museo Nacional de Bellas Artes, y se conformó como la imagen principal del conjunto al disponer su fachada principal hacia la avenida Independencia. En ese orden, como se hace explícito en la declaratoria de categoría de Monumento Nacional de este inmueble, junto

con la estación Mapocho, forman un conjunto que cierra la perspectiva instaurada por el parque Forestal.

Ahora bien, volviendo al tema de esta ponencia, la elección por parte de la Dirección de Obras Públicas, en el gobierno de Ibáñez del Campo, de emplazar el edificio de la Piscina Escolar Temperada, hoy avenida Santa María n.º 983, frente al Instituto de Higiene de Jécquier, no parece hacer otra cosa que reforzar el deseo de consolidar un "barrio sanitario" en torno a la ribera norte del Mapocho.[4] El contrapunto, respecto de su entorno, se relaciona con el lenguaje formal y estilístico establecido por Kulczewski para este nuevo edificio, que viene a romper con el "diálogo de arquitecturas".

Opciones estilísticas

La propuesta morfológica y estilística común que compartían los artefactos urbanos de este nuevo paisaje era el historicismo *beauxartiano.* La base de este lenguaje se encontraba en los *revivals* históricos, que caracterizaron al último periodo del academicismo francés y que hubieron de articularse como sistemas en estrecho correlato con los ademanes de las clases dirigentes. De allí que la presencia de un acusado historicismo en las primeras décadas del siglo xx en el país, como se ve en las obras vinculadas a la ribera sur del río, respondiera al hecho de haberse convertido en el estilo identitario de la tradicional y conservadora oligarquía chilena.

La opción estilística para la Piscina Escolar, por el contrario, respondía a un vocabulario vanguardista, el *art déco*, lenguaje diametralmente opuesto al *ancien régime*, y que con posterioridad se convertiría en emblema de la nueva extracción social que había ascendido al poder y que el Gobierno de Ibáñez del Campo encarnaba: la clase media.

Entre las corrientes antiacadémicas que caracterizaron el panorama de las "arquitecturas paralelas" establecidas por los investigadores Eliash y Moreno,[5] de acuerdo con el escenario de la arquitectura chilena entre las

4 El carácter de "barrio sanitario" se vio reforzado cuando una serie de instituciones vinculadas a la salubridad instalaron sus sedes al norte del Mapocho. Entre ellas destacaron la nueva sede del Servicio Médico Legal (*ca.* 1927), el Consultorio de Salud n.º 2 de la Caja del Seguro Obrero Obligatorio (1939) y la nueva Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, llevada a cabo en la década del sesenta.

5 Concepto formulado por Humberto Eliash y Manuel Moreno, en: *Arquitectura moderna en Chile* s. p. y *Arquitectura y modernidad* 84.

FIGURA 2



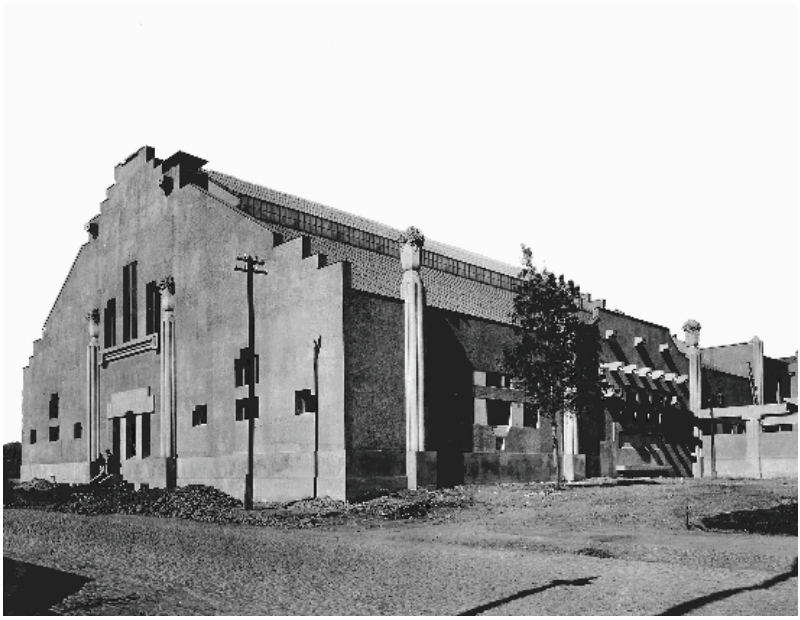
Piscina Escolar Temperada, fachada por avenida Santa María, Luciano Kulczewski. Chile, Santiago. *ca.* 1930. Fuente: Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

décadas del veinte y cincuenta del siglo pasado,[6] el *art déco* era el que mejor se adaptaba a esta operación emprendida por el nuevo poder político, en la búsqueda de una imagen material y representacional sin precedentes.

El *art déco* era una propuesta que, a partir de sus contenidos fundacionales, irradiados desde Francia en la década de 1920, aceptaba la incorporación de elementos formales del arte de pueblos "exóticos" (Maenz, "Prólogo" s. p.). Esta libertad les permitió a los arquitectos chilenos, como Kulczewski, incorporar una iconografía de impronta nacional, basada principalmente en elementos decorativos tomados de cerámicas y tejidos de los pueblos originarios, gesto que, junto con reflejar las inquietudes culturales de la intelectualidad latinoamericana de la época —que debatía la realización de una arquitectura con impronta propia—, parece haber

6 Profundizando en la propuesta de Eliash y Moreno, Pablo Fuentes establece que las corrientes que participan del fenómeno de las "arquitecturas paralelas" son: el revival pintoresquista, el *art nouveau*, el *art déco* y la restauración nacionalista (128-167).

FIGURA 3



Piscina Escolar Temperada, fachada por calle Artesanos, Luciano Kulczewski. Chile, Santiago. *ca*. 1930. Fuente: Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

sido un factor determinante a la hora de convertirlo en el lenguaje oficial de la nueva edilicia estatal. A este respecto baste señalar algunas obras contemporáneas a la Piscina Escolar en Santiago: la sede del Servicio Médico Legal, de Leonello Bottacci, *ca.* 1927; los Almacenes de la Dirección de Aprovisionamiento del Estado, actual sede de la Biblioteca de Santiago, iniciados en 1928 por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, a cargo en aquella época del arquitecto Raúl Sierralta; la Caja de Crédito Popular, de Federico Bieregel e Ismael Edwards Matte, *ca.* 1929; el edificio de la Caja de Crédito Hipotecaria, *ca.* 1929, actual sede del Banco del Estado en calle Huérfanos con Morandé, y el inmueble sede de la Caja de Accidentes del Trabajo, hoy sede del Tribunal Calificador de Elecciones, de 1932, ambos proyectadas por Ricardo González Cortés.

Otro alcance que llegó asociado desde la metrópoli europea al *art déco*, como deja en evidencia el investigador Pablo Fuentes, fue el concepto de "moderno", término que, en arquitectura, se vinculó con una expresión formal abstracta que "se alejaba de los órdenes académicos" (152). Más

aún, la abstracción geométrica propia de este estilo parecía en su época ser la forma "racional" más adecuada de trabajar el hormigón armado, como lo expresa el propio Kulczewski, al referir que había llegado a este estilo "con el afán de expresar en forma racional la estructura de hormigón armado" (Ahumada 25).

Además, la propuesta *art déco*, cuya estética buscaba representar la velocidad y el dinamismo de la vida moderna, parecía constituirse como la mejor alternativa para cobijar un recinto de natación, ya que las piscinas aludían al carácter higiénico y deportivo del mundo moderno. De esta manera, por múltiples medios, la opción estilística escogida para la sede de la Piscina Escolar Temperada permitía cristalizar la imagen política de los procesos modernizadores emprendidos por el nuevo Gobierno, creando una inflexión, respecto al diálogo de arquitecturas establecido por las construcciones oligárquicas.

La Piscina Escolar, siguiendo los mismos criterios de salubridad establecidos para el conjunto de inmuebles que conformaban el Instituto de Higiene, estaba flanqueada por los costados oriente y poniente por sendas áreas verdes. Subsecuentemente, el volumen del edificio se proyectaba despejado sobre el *skyline* de la ciudad, acaparando la atención de los viajeros que emergían de la estación de trenes.

Esto se debía a que la plaza Venezuela se encontraba precediendo la explanada de acceso a la estación y enfrentando al edificio de la Piscina por la ribera sur, lo que permitía —antes de la actual tugurización de la zona— contemplar la propuesta de ambos edificios en toda su magnitud. El hecho de que esta plaza, terminal de tranvías eléctricos, se dispusiera como lo que hoy definimos una intermodal, verdadera puerta de acceso a la capital visitada diariamente por miles de personas, potenciaba la intención de visualizar el edificio de la Piscina como una imagen de poder, un dispositivo estético proselitista, al servicio de la nueva discursividad estatal impuesta por el gobierno de Ibáñez del Campo.

La condición de "costanera" que ofrecen las explanadas y las áreas verdes dispuestas en torno al cauce del río permite apreciar la morfología topográfica de la capital, por cuanto se abalcona sobre la cuenca a modo de mirador, respondiendo a su orientación transversal, permitiendo una vista oblicua carente de límites y transportando la mirada, a través de las perspectivas ofrecidas por esta mecánica estética, hacia la cordillera y los cordones montañosos que se adentran en el valle de Santiago. Conforme a ello, el macizo y limpio volumen a dos aguas de la Piscina, se presentaba

morfológicamente como una cima más, integrándose visualmente con el entorno natural distante. Este era otro aspecto en el que se diferenciaba de las propuestas académicas de Jécquier, que de carácter más ensimismado, departían solo con su entorno inmediato.

Es dable suponer, entonces, que para el visitante y el propio santiaguino la imagen del edificio de Kulczewski quedara entrañablemente amalgamada al paisaje natural que caracterizaba a la nación, potenciando una estrategia que entendía a la ciudad y al paisaje como construcciones sociales, logrando consolidarlo como parte del imaginario colectivo urbano capitalino.

El edificio

El gran volumen del edificio —más de 3.500 metros cuadrados construidos— es dominado por el gran cuerpo que cobija la piscina. En su costado sur, y siguiendo un criterio similar al empleado en la estación Mapocho, el edificio estaba antecedido por un volumen de acceso, que hacía las veces de "fachada urbana". Estas portadas en ambos casos cumplían la función de graduar la escala del edificio ya que, con su menor altura, mediaban entre los peatones y el cuerpo principal.

La apariencia simétrica del conjunto es resultado directo de la resolución del programa que presenta la habitual duplicidad para este tipo de edificios, donde camarines y servicios higiénicos se diferencian por sexo. Es por esto que en torno al eje longitudinal de la piscina, que corre de norte a sur, dichos recintos se dispusieran simétricamente bajo las graderías, reservando el poniente para hombres y el oriente para mujeres. Bajo las aposentadurías del norte se ubican, en cambio, los espacios de servicio, que incluyen la caldera que mantiene temperada el agua de la piscina.

La piscina propiamente tal, de categoría semiolímpica, tiene 25 metros de largo y 17 metros de ancho, lo que le permite tener seis carriles de competición. Para cobijar tal prodigio, como se entendió en la época, y teniendo en cuenta que se trata de un país sísmico, la estructura portante está conformada por muros de doble aparejo de albañilería confinada, alcanzando los 40 cm de espesor (Aguayo y Aguilera 25). La cubierta de la piscina está resuelta sobre la base de una estructura a la vista, con cerchas de acero triangulado.

La limpia solución estructural de este espacio interior es algo inusitado en Kulczewski, pródigo en lo que a elementos decorativos se refiere. Tanto los muros como la estructura metálica exhiben toda su desnudez sin ningún pudor, pareciendo prefigurar el acercamiento del arquitecto a los lenguajes racionalistas que se estaban gestando en Europa. Una de las vivencias estéticas más sorprendentes de este edificio es la que se experimenta al pasar desde un exterior robusto y hermético, donde claramente domina el lleno por sobre el vacío, hacia un espacio interior, el que cobija la piscina, de inusitada "gracilidad". Esto se debe, en parte, a la mencionada solución de la estructura metálica, de sorprendente ligereza en relación con la luz que salva, y con la absoluta ausencia de elementos decorativos superfluos. Contribuyen también a lo anterior la superficie acuática, que duplica con sus reflejos la luz que proviene del generoso lucernario, y la disposición de las graderías laterales que, al ocultar los rígidos paramentos verticales, incorpora tensiones formales oblicuas que producen la sensación espacial de que el recinto se fuga hacia lo alto, hacia la luz.

En otro gesto de inusitado vanguardismo, Kulczewski incluyó en el proyecto original dos solarios que, concebidos como patios abiertos, se emplazaban simétricamente en ambos costados del volumen de acceso. Teniendo en cuenta que la práctica de tomar el sol recién se estaba entendiendo, para el común de la sociedad, como benéfica para la salud, un conservadurismo heliofóbico parece haber sido el motivo por el cual estos espacios fueran "incomprendidos" por parte de los arquitectos del Departamento de Arquitectura de la Dirección de Obras Públicas, quienes, un año después su inauguración, realizaron la primera modificación al edificio, al cubrir estos recintos para dar cabida en ese momento a una convencional "sala de pesas" y un casino.

Junto con los coronamientos escalonados de los muros y de las columnas fasciculadas rematadas con jarrones florales, todos ornamentos habituales de la arquitectura *art déco* de influencia francesa, se pueden reconocer reminiscencias indigenistas en las decoraciones geométrico-abstractas acogidas por los muros exteriores. Un motivo propio del "arte" diaguita se identifica en la franja decorativa que remata el frontón del volumen principal, donde observamos un patrón de doble zigzag que parece ser el resultado de la estilización hecha por Kulczewski de un modelo habitualmente empleado por este pueblo en sus piezas cerámicas; igualmente, en el frente de los falsos canes de hormigón que decoran

FIGURA 4



Piscina Escolar Temperada, Luciano Kulczewski. Chile, Santiago. *ca.* 1930. Fuente: Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

las fachadas y en la rejería artística de las puertas del edificio podemos contemplar nuevamente patrones en zigzag, propios de esa cultura.

Interiormente, una de sus singularidades más reconocibles es el tratamiento exacerbado de las cartelas, tan característica por lo demás en los primeros años del uso del hormigón armado, que pasó a convertirse en un elemento indisociable del *art déco* de impronta criolla. Esta solución estructural, que se da en el encuentro viga-pilar, fue resuelta por Kulczewski con un marcado escalonamiento, homenajeando con ello un elemento decorativo indígena en concordancia con los motivos ornamentales del exterior. Más allá de sus intenciones historicistas, el resultado formal final, donde las vigas adquieren una gran presencia plástica, permite destacar la amplia luz que salvan, confiriendo a los espacios interiores un insólito aspecto luminoso y "moderno".

FIGURA 5



Piscina Escolar Temperada, *hall* central, Luciano Kulczewski. Chile, Santiago. *ca.* 1930. Fuente: Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

A modo de conclusión

Es importante resaltar que este sincretismo de aspectos morfológicos y decorativos, que yuxtapone signos foráneos y locales, revela una estrategia de apropiación obrada por el arquitecto. Es ampliamente reconocido por la historiografía nacional que los edificios de Jécquier citados en esta ponencia fueron, por el contrario, producto de un modelo de reproducción. Para corroborar esto, basta con compararlos con sus posibles referentes europeos, como establece Fernando Pérez, equiparando el Museo Nacional de Bellas Artes con los edificios del Grand y Petit Palais (1897-1900), proyectados por Charles-Louis Girault en el París de fines del siglo XIX, o la estación de Pirque y la Gare de Tours (1895), de la misma época, diseñada por Victor Laloux, o la bochornosa similitud de la estación Mapocho con un trabajo académico presentado por Henri Edouard Eustache en donde se ilustra una "una estación central de trenes con un gran hotel" (1891) (*Santiago de Chile* 61).

Es así como la apropiación conducida por Kulczewski refleja una nueva estrategia a la hora de crear una imagen material y representacional, vinculada a la racionalización del Estado. El resultado de ello fue el edificio de la Piscina Escolar Temperada que, dotado de gran singularidad, renovó en su época el panorama de la arquitectura chilena. Materia de otro estudio podría ser el menosprecio que este edificio ha recibido con el paso del tiempo, tal cual parece revelarlo el hecho de que solo este año la Piscina Escolar haya sido parcialmente restaurada[7] y le fuera otorgada la categoría de Monumento Nacional,[8] reconocimiento que, sin desmerecerlos, los edificios academicistas llevados a cabo por Jécquier habían obtenido hace años.

Referencias

Aguayo, Carolina y Mildred Aguilera. "Piscina Escolar de Luciano Kulczewski". Memoria postítulo en Conservación y Restauración Arquitectónica. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, 2007. Impreso.

Ahumada, Alejo. "Evolución formal de la arquitectura en Santiago; Fines siglo XIX-mediados siglo XX". Seminario de Arquitectura. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, 1954. Impreso.

Castillo, Simón. "El río Mapocho y sus riberas: Espacio público e intervención urbana en Santiago de Chile (1885-1818)". Tesis Doctoral. Universidad Católica de Chile, 2012. Impreso.

Eliash, Humberto y Manuel Moreno. *Arquitectura moderna en Chile 1930-1960. Testimonio – Reflexiones*. Santiago de Chile: Ediciones Cuaderno Luxalón, 1985. Impreso.

7 Durante el año 2015 se llevaron a cabo trabajos de restauración y pintura en tres de las fachadas exteriores del edificio (Av. Santa María, Independencia y calle Artesanos). El financiamiento para llevar a cabo estos trabajos fue gestionado por la Dirección de Infraestructura y Deportes de la Universidad de Chile, que logró sumar a los dineros aportados por la propia institución educacional un fondo para la protección patrimonial otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA).

8 Si bien el edificio de la Piscina Escolar Temperada ya ostentaba la categoría de Inmueble de Conservación, otorgada por el Ministerio de Vivienda y Urbanismo, solo el 15 de noviembre de 2016 se le concedió por parte del Estado la condición de Monumento Nacional (decreto n.° 306, publicado en el *Diario Oficial* el 10 de diciembre de 2016).

---. *Arquitectura y modernidad en Chile: una realidad múltiple 1925-1965*. Santiago de Chile: ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1989. Impreso.

Fuentes, Pablo. *Antecedentes de la Arquitectura Moderna en Chile 1894-1929*. Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío, 2009. Impreso.

Maenz, Paul. *Art Déco: 1920-1940. Formas entre dos guerras*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. Impreso.

Pérez, Fernando. *Arquitectura en el Chile del siglo XX. Iniciando el nuevo siglo 1890-1930*. Santiago de Chile: ARQ, 2016. Impreso.

---. "Santiago de Chile 1890. El Arribo de las Bellas Artes". *Cien años de arquitectura en la Universidad Católica 1894-1994*. Ed. Wren Strabucchi. Santiago de Chile: ARQ, 1994. Impreso.

Rosales, Juan Abel. *La Cañadilla de Santiago. Su historia i sus tradiciones 1541-1887*. Santiago de Chile: Establecimiento tipográfico de "La Época", 1887. Impreso.

Ideología: repolitización pornográfica de la imagen de Salvador Allende

Antonio Urrutia Luxoro

Introducción

Con motivo del *videoperformance Ideología* (2011), de Felipe Rivas, el presente artículo comenzará por desarrollar una descripción de los recursos visuales, sonoros y lingüísticos organizados en el cortometraje, para luego aproximarse al análisis de las operaciones audiovisuales y performáticas ejecutadas por el artista y finalmente realizar una lectura de obra, fabulando alrededor de la posible repolitización de la reproducción fotográfica del rostro de Salvador Allende.

A partir de la descripción del cortometraje, me dedicaré al análisis tanto del tratamiento audiovisual, como al de la *performance* registrada. Ya que ambas materialidades de la obra son diagramadas en pos de los mismos objetivos, me aproximaré a las estrategias de selección, corte y edición, junto al desempeño vocal y corporal del artista llevado a cabo en su *performance*, cuya línea programática es articulada en función de configurar dos acontecimientos. Desde la perspectiva que desarrollaré, estos son transversales a la experiencia estética suscitada tras la descodificación de la obra: el posicionamiento contextual ambiguo en el cual se sitúa el artista respecto a la obra y su historicidad, junto a la repolitización de la imagen de Salvador Allende, prostituida por la tecnología de reproducción mecánica a un nivel industrialmente obsceno.

En vista de aquella ambigüedad, reflexionaré en torno a la posibilidad de la reactivación aureática de la imagen fotográfica y sus implicancias sobre las ideas de repolitizar el arte y profanar las imágenes sagradas, propuestas por Rancière y por Agamben respectivamente. A raíz de la efectividad de aquellas operaciones desplegadas en la obra, me referiré tangencialmente a la polémica suscitada tras su censura por parte del

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), puesto que el intento de exclusión de la obra en el espacio público da cuenta de la eficacia mediática de la relación radical entre sexualidad y política que describiré en función de *Ideología*.

Descripción del cortometraje

Plano general del taller de pintura del artista, al medio un lienzo en blanco sobre un caballete. A la izquierda del lienzo, sobre la mesa de trabajo, una reproducción del retrato fotográfico en blanco y negro de Salvador Allende, pronunciando su discurso en la ONU, en 1972. Felipe Rivas ingresa completamente desnudo a la imagen, vistiendo únicamente un par de anteojos de marco grueso, similares a los utilizados cotidianamente por el expresidente Allende.

La segunda imagen conjuga dos planos: primero se visualiza, a la izquierda, el encuadre de un plano detalle del ojo del artista, que al parecer estaría contemplando eróticamente alguna imagen; luego, a la derecha, el primer plano de una mujer burguesa de principios de los setenta, usurpado del documental *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán. Mientras la activista de derecha exige la salida del Gobierno del presidente, el artista continúa extasiado, contemplando la imagen [figura 1].

El universo sonoro del cortometraje es interrumpido por la entrada del primer sonido extradiegético, correspondiente al exordio de *Canción del poder popular*, de Luis Advis e Inti Illimani. La imagen que anteriormente conjugaba dos planos distintos, se posa en un primerísimo plano del rostro del artista, sobre el cual se lee "1. Masturbación", evidenciando la retórica audiovisual, narrativamente fragmentada del cortometraje. A continuación, valiéndose de una textura vocal que simula a los discursos pronunciados por los grandes íconos masculinos de la izquierda chilena, Rivas enuncia el siguiente relato autobiográfico ubicado en su adolescencia: "Mis primeras experiencias masturbatorias ocurrieron cuando estudiaba en el Instituto Nacional. El Instituto Nacional conocido a veces como su código, el Liceo A-0, es la institución educacional de pregrado más antigua y prestigiosa de Chile, creada el 10 de agosto de 1813".

Mientras Rivas relata aquel episodio de su biografía, la imagen retorna a la división previa que conjugaba el registro audiovisual de la *performance* acontecida en su taller, junto a los fragmentos usurpados

FIGURA 1



Ideología (2011), Felipe Rivas. Captura de pantalla del *videoperformance* disponible en Vimeo.

FIGURA 2



Ideología (2011), Felipe Rivas. Captura de pantalla del *videoperformance* disponible en Vimeo.

del documental. Sobre la imagen, se inscribe el texto "2. Allende" y el artista continúa con su relato: "Siendo estudiante del Instituto Nacional participé de las Juventudes Comunistas JJ. CC. En el Instituto Nacional había una base de las Juventudes Comunistas, su nombre era MASALEF, que identificaba las siglas nominales de tres hombres de la historia de Chile".

Durante el anterior fragmento se incluye en la imagen un recorte referencial, correspondiente al filme pornográfico *Jack and Roger*, de Jack Deveau: el plano medio corto de un obrero norteamericano, que penetra un ano masculino. Simultáneamente a la imagen pornográfica del obrero norteamericano, situada a la izquierda de la imagen, se posiciona a la derecha del díptico el recorte de la imagen de dos obreros, sustraída del documental de Guzmán [figura 2]. Y Rivas continúa con su relato:

> Manuel Rodríguez, Salvador Allende, y Leftraru. En MASALEF estaban los hijos de los dirigentes más relevantes de la izquierda chilena, hijos de

> líderes sindicales, de presidentes de los colegios profesionales, de miembros del comité central del partido comunista. Se tomaban ministerios, organizaban paros, iniciaban los gritos de las protestas, y hablaban fuerte en las reuniones. Aprendían bien de su padre. Las pajas más memorables me las hice pensando en esos compañeros.

Aquel fragmento de la autobiografía del artista, es acompañado a la izquierda por el registro audiovisual a color del discurso de Allende en la ONU, y a la derecha por la imagen del taller del artista, en la cual se masturba delante de la reproducción fotográfica, como objeto catalizador de deseo.

> La imagen de Salvador Allende retratado, pintada en óleo sobre tela, colgada en el pasillo que conducía a la oficina del rector del Instituto Nacional. Esa misma imagen, el encuadre que representa el primer plano de su rostro, apareció reproducida en millares de afiches que empapelaron los muros de la ciudad de Santiago cuando se cumplieron los 30 años del golpe militar. Millones de afiches en los muros, millones de chapitas que ensartaban con alfiler de gancho a las chaquetas, o los bolsos de lana. Millones de imágenes en blanco y negro que estampaban las poleras de algodón. El encuadre del rostro de Allende fue sometido a la tecnología de reproducción mecánica, a un nivel industrial ¡Allende, Allende, Allende, Allende, Allende, Allende! Querían decir que Allende está presente.

Este fragmento sonoro, que se distancia de la experiencia biográfica particular del artista como militante de las JJ. CC., tematizando en esta ocasión respecto a la masificación de la imagen de Allende mediante el sometimiento a la tecnología industrial de reproducción mecánica, es correlatado visualmente en la imagen: a la izquierda, el plano detalle del cuello del artista, con la vena yugular externa dilatada, debido a la enfatización de la sonoridad política de su discurso, y a la derecha, el recorte contrabandeado del documental *Salvador Allende, la caída de un presidente*, dirigido por Pablo García. Cabe destacar la cualidad erótica de la ejecución vocal del *performer*, en el momento en que reitera seis veces la palabra Allende. Sobre aquella imagen dual, es estampado el texto "3. *Cum shot*".

La última escena, cuyo título desvela la finalidad de la acción ejecutada en el taller del artista, comienza enfatizando el gesto manual de la

FIGURA 3



Ideología (2011), Felipe Rivas. Captura de pantalla del *videoperformance* disponible en Vimeo.

masturbación en torno a la imagen de Allende, en dos temporalidades distintas: a la izquierda de la pantalla, un plano detalle del falo indicando a la fotografía, y a la derecha un plano americano corto del artista desnudo, excluyendo su cabeza, masturbándose frente a la imagen. Las velocidades de ambos planos son alteradas digitalmente, provocando una heterogeneidad temporal entre la sección izquierda de la imagen, cuya velocidad es lenta, en comparación a la rapidez de la manipulación del falo, en la sección derecha.

Posteriormente, aparecen dos primeros planos de Rivas mirando a la cámara, que vocifera el relato detallado anteriormente. Luego, el encuadre se focaliza sobre su mano derecha, que mediante un gesto reiterativo, intenta denotar el pulso de su discurso, parafraseando el lugar común del dirigente político de izquierda, cuyas ideas son acompañadas rítmicamente por la agitación de las extremidades, simultáneamente a su intervención [figura 3]. Contrastando aquella gestualidad con la imagen anterior, que tematizaba sobre la dimensión rítmica de la masturbación, se podría establecer una relación de coincidencia entre ambas acciones reiterativas; el artista se masturba con la misma mano que enfatiza su

discurso. Su gestualidad política coincide con su gestualidad erótica. Finalizando esta escena, Rivas eyacula sobre la reproducción de la imagen fotográfica de Salvador Allende y en la pantalla se visualiza el texto: "El *cum shot* es la escena más costosa de un *film* porno. Una película triple X puede carecer de cualquier cosa, menos de un buen *cum shot*. El *cum shot* es la prueba del porno: el dildo de carne (ha) acabado. Gracias al *cum shot*, sabemos que lo que hemos visto es real".

Análisis de las estrategias audiovisuales y performáticas

A continuación, desarrollaré dos aspectos que dan cuenta de la ambigüedad político-marica-pornográfica en la cual se sitúa la obra y a la repolitización de la imagen de Salvador Allende. Específicamente me referiré a las operaciones audiovisuales de selección, corte y edición, junto a la *performance* vocal y corporal ejecutadas por el artista. Luego, en la medida de que aquellos aspectos convergen en un cruce entre arte, sexualidad y política, realizaré una aproximación parcial al posporno,[1] para elaborar un marco de lectura operativo a *Ideología*, desde aquellas claves estético-políticas.

Operaciones audiovisuales

El artista posiciona su biografía en un espectro contextual específico, apropiándose de elementos propios de la iconicidad tradicional de la izquierda chilena. En ese sentido, cabe destacar que la primera escena del cortometraje, correspondiente a la contextualización previa de su relato autobiográfico, es poblada estratégicamente por signos correspondientes al imaginario cultural de la izquierda, previo a las políticas del consenso características de la transición democrática, cuyos fundamentos se ubican en el ámbito altamente politizado de la Unidad Popular. Junto a la utilización de una canción emblemática y al recorte del documental de

1 Es importante señalar que en este artículo se utilizarán indistintamente las denominaciones "posporno" y "pospornografía", en virtud del posicionamiento sudaca que Laura Milano establece en *Usina posporno* (7).

Patricio Guzmán, no es menor que el artista estratégicamente sitúe su propia imagen a la izquierda de la mujer golpista. Sin embargo, pese a la especificidad en la cual posiciona su identidad política, Felipe Rivas simultáneamente se ubica en otro espectro referencial, que aparentemente interrumpe la continuidad programática del proyecto izquierdista.

La ambigüedad político-marica-pornográfica en la cual se ubica contextualmente la obra es llevada a cabo por medio de un tratamiento audiovisual que examina minuciosamente la iconografía patrimonial de las identidades en disputa, apropiándose de aquellas imágenes, para luego reprogramarlas estratégicamente en función del posicionamiento ambiguo, de modo similar a la noción de posproducción propuesta por Bourriaud:

> La pregunta artística ya no es: "¿Qué es lo nuevo que se puede hacer?", sino más bien "¿Qué se puede hacer con?". Vale decir: ¿Cómo producir la singularidad, como elaborar sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? De modo que los artistas actuales programan formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizan lo dado. Moviéndose en un universo de productos en venta, de formas pre-existentes, de señales ya emitidas, edificios ya construidos, itinerarios marcados por sus antecesores, ya no consideran el campo artístico (aunque podríamos agregar la televisión, el cine o la literatura) como un museo que contiene obras que sería preciso citar o superar, tal como lo pretendía la ideología modernista de lo nuevo, sino como otros tantos negocios repletos de herramientas que se pueden utilizar, *stocks* de datos para manipular, volver a representar y a poner en escena (13-14).

Esa singularidad y ese sentido por los cuales se interroga Bourriaud son configurados por medio de la reprogramación de las iconicidades características a la izquierda tradicional chilena y a la pornografía. Así, las estrategias de selección, corte y edición diagramadas por el artista son elaboradas con el objeto de establecer relaciones intersubjetivas entre las imágenes de cada territorio. Ya que aquella singularidad y sentido no son arbitrarios en la obra de Rivas, sino que obedecen al fin de repolitizar la imagen de Allende, es que la sucesión de recortes de los imaginarios de izquierda, en simultaneidad a los imaginarios de la pornografía, no son articulados de manera arbitraria, sino que son organizados en el tiempo

para así lograr una relación de similitud. De todo el repertorio del cine documental chileno vinculado a la izquierda, el artista decide apropiarse de algunas imágenes de *La batalla de Chile*, destacando dos cuadros en específico de la selección: la imagen de la mujer burguesa ubicada a la derecha de su propio rostro y la imagen de los obreros situada a la derecha del filme porno.

Bajo aquella misma lógica de selección es injertado el exordio de *Canción del poder popular*, ya que dentro de todo el espectro musical asociado a la izquierda chilena, el himno promulga evidentemente la articulación de un poder popular: "Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente, será el pueblo que construya un Chile bien diferente. Todos vénganse a juntar, tenemos la puerta abierta, y la Unidad Popular es para todo el que quiera".

Del filme porno *Jack and Roger* fue seleccionado el cuadro del obrero de casco amarillo practicando sexo anal a su compañero, situado a la izquierda de los obreros de *La batalla de Chile*. Podría considerarse a aquella imagen compuesta de ambos cuadros como el paroxismo de la relación intersubjetiva entre pornografía y política configurada por el artista, previo a la escena final. En aquella imagen, el artista radicaliza el sentido y la singularidad reprogramados mediante la selección, el corte y la edición de objetos estéticos que anteriormente circulaban disociados en el mercado cultural.

Performance vocal y corporal

El cuerpo de Felipe Rivas ejecuta dos acciones reiterativas: la declamación del relato autobiográfico, la masturbación y posterior eyaculación sobre la reproducción del retrato fotográfico de Allende. Sobre la primera acción de la *performance*, eminentemente vocal, aunque con reminiscencias corporales (el gesto manual y la dilatación de la vena yugular externa), podría destacarse la heterogeneidad entre el contenido (textual) del relato, en oposición a la textura vocal empleada por el artista. Simulando la sonoridad y el ritmo de los grandes discursos pronunciados por los mártires de la izquierda, Rivas enuncia un relato que constantemente gira alrededor de su intimidad y su militancia, tensionando la espectacularidad del espectro macropolítico con su experiencia micropolítica. Su privacidad se filtra en el espacio de lo público, tanto así que la pornografía

y su alteridad maricueca[2] logran desplazar y fagocitar a los problemas de la izquierda, dejándolos relegados a un segundo plano. Pese a estar vinculados, la *performance* vocal se distancia del lenguaje, siendo el significado corrompido por el significante, tal como Fischer-Lichte describe la irrupción de la vocalidad, en desmedro de la comprensión lingüística, en el teatro y la *performance* desde los años setenta:

> Aunque en esos casos la voz que habla está vinculada al lenguaje, no deja de tener vida propia y de atraer la atención del oyente hacia esa vida propia. Los artistas no ponen la voz al servicio del lenguaje, no la emplean como medio para hacer audible el lenguaje. Más bien se da el caso de que su voz se hace audible, en primer lugar, como voz en sí misma. Ello no implica necesariamente una desemantización, a pesar de que a menudo se afirme lo contrario (260).

En cuanto a la masturbación, podría afirmarse que al estar siempre en función de la imagen de Allende, constituiría una acción performativa del objetivo teleológico del porno, señalado en el relato: provocar la excitación sexual del receptor. La masturbación demostraría que toda imagen es potencialmente pornográfica, ya que al idearse con el fin de ser exhibida, hasta la obscenidad de la masificación industrial como lo es la imagen de Allende, sus propósitos iniciales podrían diseminarse, incluso deviniendo en pornografía homosexual. Además, la acción de masturbarse (re)ubicaría las posiciones políticas de sujeto y objeto, como portadores o acreedores de deseo, alrededor del falo; la dirección de la uretra definiría al objeto del deseo (la imagen de Salvador Allende) y la base del pene al sujeto (Felipe Rivas). Finalmente, la eyaculación que

2 Cuando me refiero a lo "maricueca", no pretendo realizar una designación identitaria afirmando una suerte de singularidad chilena, arraigada al fetiche folclórico de lo criollo. De ese modo, lo "maricueca" funciona como una estrategia de desacato a la hegemonía euronorteamericana de "lo *queer*", que carece de politicidad en el contexto local. Pensando en que justamente la autodesignación de "lo *queer*" por parte de las mal llamadas minorías sexuales, obedece a un gesto de apropiación paródica del insulto ("lo raro"), traducir aquella denominación al pie de la letra en el contexto local, además de la violencia poscolonial, se puede leer como una siutiquería completamente despolitizada. En ese sentido, considero más eficiente la denominación "maricueca", debido a que además de inscribirse en una serie de insultos homofóbicos locales, apela a una genealogía de prácticas artísticas marica, dentro de las cuales se encuentra *La conquista de América* (1989), del Colectivo de Arte las Yeguas del Apocalipsis, en la que justamente Pedro Lemebel y Francisco Casas bailan cueca.

emana del cuerpo del artista hacia la imagen fotográfica constituiría un certificado de autenticidad de la *performance*, reiterado en el final del relato: lo que hemos visto es real.

Posporno: arte, sexualidad y política

Considerando el gesto apropiacionista vinculado a la noción de posproducción y la referencia explícita a los códigos naturalizados por la pornografía dentro del relato del video, me parece oportuno situar la lectura de la obra desde las claves estético-políticas del posporno, ya que al igual que *Ideología*, la pospornografía despliega una reflexión crítica que tensiona las relaciones entre sexualidad, política, producción y representación, al alero del capitalismo avanzado. Al respecto, consideraré las ideas planteadas por Laura Milano sobre el posporno, ya que la autora se aproxima a su definición de manera situada al contexto latinoamericano, luego de un análisis del *postporn* norteamericano:

> Nacida al calor de las luchas del movimiento *queer*, la reivindicación del trabajo sexual en los movimientos Pro-Sex de los años 80 y el posfeminismo, la pospornografía aparece en escena como respuesta crítica al discurso pornográfico sexual desde las disidencias sexuales. Una crítica que ataca la mirada heteronormativa que subyace en el porno no desde una perspectiva censuradora y prohibicionista, sino que a partir de la creación de producciones pornográficas que rompan con los estereotipos de sexo-género reproducidos en el porno, al tiempo que aspira a retratar la libre expresión de los géneros y la plasticidad de los cuerpos desde una mirada disidente. Plantearse desde el término *disidencias sexuales* implica un posicionamiento crítico frente a los discursos de las diversidades o minorías sexuales en donde se oculta —bajo la forma de una política de la igualdad, la integración y la tolerancia— una nueva forma de actualizar el orden sexo-político heterosexual (11-12).

El posporno, como lo entiende Milano, mantiene un permanente diálogo en oposición a la pornografía comercial, de la cual se distancia en términos de producción, ya que el porno trabaja con los ciclos de producción, distribución y consumo típicos de la cadena fordista y el posporno se caracteriza por una filiación autogestiva y anticapitalista,

bajo la metodología "hazlo tú mismo" (*do it yourself*), configurando una apuesta política y artística sobre la representación de la sexualidad. Política, en la medida en que se intenta modificar el orden actual de las cosas desafiando las representaciones del porno comercial, además de significar una práctica de empoderamiento para los sujetos excluidos (el posporno funciona bajo la lógica del autor-productor, es el subalterno el que produce sus propias imágenes). Artística, en la medida en que el fin último no es conseguir la excitación sexual del receptor, sino que abrirse como una posibilidad de goce estético mediante una reformulación crítica de los códigos pornográficos. Esta aproximación a la relación entre arte y política, pensada desde el posporno, es crucial al momento de pensar en el *cum shot* al rostro de Allende.

En cuanto a la inscripción del posporno en la actualidad del sistema neoliberal, me parece pertinente revisitar la porosidad del tardo-capitalismo, en la cual se hace difícil distinguir entre un "adentro" y un "afuera". Si es el propio capital el que accidentalmente produce su propia diferencia, demonizar un interior del sistema absolutamente contaminado y celebrar acríticamente un exterior supuestamente emancipado, puede leerse como una opinión inocente e incapaz de detectar los tráficos sensibles entre aquellas esferas. En ese sentido, se desprende del análisis articulado por Milano que el posporno opera como un vector de politicidad entre aquella cualidad porosa del sistema neoliberal, puesto que se apropia de las mercancías, técnicas e imágenes residuales que el propio sistema pone en circulación:

> El acceso a cámaras de video y *software* de edición audiovisual, más la facilidad y amplitud infinita que permite la difusión por Internet marcan una ruptura en los modos de producción y distribución en el sistema capitalista actual. Si hasta hace poco tiempo las industrias culturales tenían el monopolio de la producción y la distribución, hoy es posible pensar en modalidades más horizontales, tal como lo observamos en la pospornografía. Individuos que antes eran solicitados solamente como consumidores, ahora tienen la posibilidad de convertirse en productores de su propia pornografía. Y de ese modo, introducir a la esfera pública discursos distintos a los que existen en circulación. Así lo han entendido los/as artistas-activistas del posporno, que toman provecho de las nuevas tecnologías para crear aquellos contenidos sexuales que les apetece y que son diferentes a los que propone la pornografía. Las tecnologías de

> la información y la comunicación que fueron creadas desde las esferas del poder ahora son herramientas potentes que los sectores marginados toman en sus manos para producir los discursos que los representan y visibilicen ante la sociedad (64).

Repolitización de la imagen de Salvador Allende

La ambigüedad contextual en la cual se posiciona específicamente la obra ha sido desarrollada anteriormente por otros artistas chilenos. A modo de ejemplo, el director teatral y dramaturgo Ramón Griffero se permitió la licencia de investir a la figura paradigmática del héroe de izquierda con los vicios de la drogadicción y la homosexualidad; también, el pintor Juan Dávila mancilló los ideales de la izquierda panamericana, encarnados en la figura heroica de Simón Bolívar, tiñendo de travestismo la imagen del mártir. Si bien la obra de Felipe Rivas podría inscribirse en aquella tradición iconoclasta del arte homosexual chileno, no deja de ser menor que los alcances de su osadía hayan llegado al límite de corromper la integridad masculina de la imagen de Salvador Allende. La obra de Rivas constituye un hito respecto a aquella tradición, ya que nunca antes se había especulado respecto a la potencialidad homoerótica de Allende, mucho menos en la posición de objeto, a disposición de un sujeto de deseo. Sin embargo, pese a vincularse a las anteriores experiencias iconoclastas, *Ideología* se enmarca en el panorama de las prácticas de la disidencia sexual que, compartiendo la matriz genealógica con los discursos homosexuales inaugurados en el arte chileno de los setenta, se diferencia de ellos en virtud del acervo epistemológico y los espacios de circulación mediante los cuales se aproximan a desestabilizar el disciplinamiento de las sensibilidades que articulan el modelo de homosexualidad de Estado:

> La dinámica general del periodo post-dictatorial fue la del consenso que entre otras cosas, clausuró toda posibilidad de una política sexual efectiva pues en ese momento la agenda sexual no producía consensos entre los partidos políticos. Los colectivos homosexuales que surgieron en la década de los 90 en Chile, se encontraron con un escenario clausurado para sus demandas, estableciendo una particular relación de dependencia económica y cierre democrático con el Estado que hemos denominado

> anteriormente como "Homosexualidad de Estado". El modelo de la homosexualidad de Estado desradicalizó la política sexual a un punto de agotamiento que tuvo como respuesta —a principios de la década del 2000— el surgimiento de colectivos y expresiones críticas que conformaron la "Disidencia Sexual" chilena. Ante la clausura del Estado, la Disidencia Sexual configuró un territorio post-estatal de experimentación crítico que se vinculó genealógicamente con las prácticas de los 70 y 80, pero que se distancia de esas expresiones especialmente por la influencia de la teoría *queer*, de su cercanía con el *underground* y las plataformas *massmedia*, sumado a la influencia de un posfeminismo crítico a las lógicas esencialistas del feminismo de la diferencia (Rivas 238).

De ese modo, la obra disputa la legitimidad de la imagen consensuada en la medida en que el consenso correspondería a una homogenización de la política que despliega su campo de acción neutralizando las diferencias:

> Consenso es una de las palabras claves de nuestro tiempo. Pero se tiende a minimizar su sentido. Algunos lo reducen al acuerdo global de los partidos del gobierno y de la oposición sobre los grandes intereses nacionales. Otros ven allí más ampliamente un nuevo estilo de gobierno que le da preferencia a la discusión y a la negociación para resolver el conflicto. Ahora bien, "consenso" quiere decir mucho más que eso: significa exactamente un modo de estructuración simbólica de la comunidad que evacua la representación del corazón de la política, o sea, el disenso. Una comunidad política es, en efecto, una comunidad estructuralmente dividida, no solo dividida en grupos de intereses o de opiniones divergentes, sino dividida respecto de si misma. Un pueblo político no es nunca lo mismo que la suma de la población (Rancière, *El malestar* 140).

Si la imagen consensuada de Allende es caracterizada en función de su masculinidad y la masculinidad de la imagen es construida a partir de su posición privilegiada en el dominio de lo público, en la medida en que el ícono representa la culminación de un proyecto político de izquierda eminentemente masculino, podría describirse a aquella imagen consensuada a modo de continuidad de la política de la masculinidad de Estado, definida por Gloria Cortés, a propósito de la investigación curatorial llevada a cabo para la muestra *(En)clave Masculino*, en la que se establece una mirada relacional entre arte, política y género:

> De este modo, la exposición presenta la diversidad de cuerpos normalizados y disciplinados por el Estado, como una extensión orgánica de la política de la masculinidad que se extiende a la práctica artística en pro de ganar un espacio simbólico al interior —en este caso— de la institución museal. El dominio del "padre" [hombre/Estado] es ejercido mediante una multiplicidad de poderes —la fuerza, la violencia, el lenguaje, las costumbres, la ciencia, la educación, la religión y el arte, entre tantos otros—, los que inciden en la construcción de la cultura, de las relaciones de género, de clase, y de etnicidad. Esta masculinidad, hegemónica, colonizadora y dominante, es puesta en cuestión a través de la confrontación con las identidades poliformas y/o postidentitarias, con la desarticulación de los contenidos patriarcales y de un modelo único de "ser hombre" que emerge de los procesos de la colonización y sus alcances, así como de la vida republicana (19-20).

Mediante la disputa a la imagen consensuada del ícono, que detenta una masculinidad hegemónica y dominante, la obra se vincula a la agenda del arte contemporáneo local (Giunta 88), en virtud de la revisión iconográfica que problematiza los estatutos normativos que regulan los modos de representar la esfera de lo público (la política), resguardándola de las contaminaciones que se desbordan del espectro de lo privado (la sexualidad). Cuando las estrategias audiovisuales y performáticas descritas anteriormente se desatan, por medio de la elaboración de un díptico que deviene en la equivalencia visual entre los imaginarios de la izquierda y la pornografía y de la ejecución de una acción reiterativa que se disocia entre la fisicidad de la masturbación y la vocalidad de la arenga activista, no solo se provoca un desajuste en la representación consensuada de la masculinidad de Allende, sino que también se produce un caos en el reparto de lo sensible, en el cual se fugan los intereses de lo sexual/privado accediendo a una excesiva visibilización, en detrimento de la domesticación de lo público/político que se ve obligado a concederle un espacio de legitimidad a las identidades no consideradas en la memoria oficial, invirtiendo los roles que tradicionalmente habitan lo femenino y lo masculino. Este tráfico de sensibilidades se condice con las claves estético-políticas del posporno, ya que con las propias armas del poder se produce la desobediencia.

Aquella experiencia poblada de desajustes, se vincula con la "eficacia del disenso" planteada por Rancière, puesto que la obra evidencia la tensión entre distintas aproximaciones sensibles:

> La ruptura estética ha instalado así una singular forma de eficacia: la eficacia de una desconexión, de una ruptura de la relación entre las producciones de las competencias artísticas y fines sociales definidos, entre formas sensibles, las significaciones que se pueden leer en ellas y los efectos que ellas pueden producir. Podemos decirlo de otro modo: la eficacia de un disenso. Lo que entiendo por disenso no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de varios regímenes de sensorialidad. Es por eso que ocurre que en el arte, en el régimen de la separación estética, se ocupe de la política. Porque el disenso está en el centro de la política. La política en efecto, no es ante todo el ejercicio del poder o la lucha por el poder. Su marco no lo definen ante todo las leyes y las instituciones. La primera cuestión política es saber a qué objetos y qué sujetos conciernen esas instituciones y sus leyes, qué formas de relaciones definen propiamente una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para señalar esos objetos y discutir sobre ellos ("Las paradojas" 72).

El *cum shot*: profanación de la imagen de Salvador Allende

Hasta el momento he desarrollado que por medio del posicionamiento ambiguo entre sexualidad y política, desplegado en las estrategias audiovisuales y performáticas de la obra, se repolitizaría la imagen *massmediatizada* de Salvador Allende, puesto que *Ideología* articula una compleja y heterogénea red de sensibilidades que disputan la legitimidad de la imagen consensuada y masculina del ícono, vinculándose a la "eficacia del disenso" propuesta por Rancière, como mecanismo plausible de retornar al centro de la política.

En ese sentido, podría darse por sentada la efectividad de la profanación maricueca que Rivas ejerce de manera coercitiva sobre la imagen del mártir; sin embargo, como bien describe el propio artista a lo largo de su relato, aquella imagen ya habría sido intervenida, previo a la acción realizada en su taller. El rostro de Salvador Allende habría sido despolitizado al ser retratado por la técnica fotográfica, masificado a niveles industriales obscenos y posteriormente comercializado en diversos formatos; tal como señala Giorgio Agamben, "habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres" (97). Aquellos procedimientos a los cuales fue sometida la imagen de

Allende, de modo posterior a la fractura de la línea programática del proyecto socialista y en paralelo a la apertura neoliberal experimentada por la izquierda chilena, habrían despolitizado el aura benjaminiana del expresidente. Al respecto de la *massmediatización* de la imagen previo a la obra, me parece oportuno considerar la distinción que Agamben establece entre secularización y profanación:

> Es preciso distinguir en ese sentido, entre secularización y profanación. La secularización es una forma de remoción que deja intactas las fuerzas, limitándose a desplazarlas de un lugar a otro. Así la secularización política de conceptos teológicos (la trascendencia de Dios como paradigma del poder soberano) no hace otra cosa que trasladar la monarquía celeste en la monarquía terrenal, pero deja intacto el poder. La profanación implica, en cambio, una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso. Ambas son operaciones políticas: pero la primera tiene que ver con el ejercicio del poder, garantizándolo mediante la referencia a un modelo sagrado; la segunda, desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que el poder había confiscado (102).

Desde esa perspectiva, la secularización del rostro de Allende corresponde a un desplazamiento que deja intacta su potencia, a pesar de la intervención de la técnica fotográfica que hace devenir en mercancía la imagen del líder. En cambio, *Ideología* opera bajo las reglas de la profanación, ya que al usar la fotografía de Salvador Allende con fines pornográficos, provocando un desajuste en los modos consensuados de representar la política y la sexualidad, la obra vuelve inoperantes las tecnologías del poder que regularizan el disciplinamiento de las sensibilidades.

Sin embargo, aunque Agamben afirma que la profanación también implicaría una claudicación del aura, me parece que el artista no habría hecho otra cosa que repolitizar la imagen, restituyendo su importancia aureática por medio del *cum shot*, puesto que le inscribiría un elemento de diferencia a la regularidad de la superficie. La potencialidad semántica y la carga política disgregadas por la masificación, no son restituidas, sino que reconfiguradas y diseminadas por el artista por medio del cortometraje pospornográfico que establece una relación de equivalencia entre dos proyectos programáticos distintos, que aparentemente no tendrían punto de convergencia.

El poder popular y la excitación del receptor como fines teleológicos de la política de izquierda y de la política del porno, respectivamente, son conjugados por el artista quien, a propósito de la imagen Allende, posterga la dimensión semántica del discurso en función de revitalizar su dimensión semiótica, su cualidad erótica y su esteticidad. De ese modo, como señala Milano, el *cum shot* sobre el rostro de Allende apela directamente al título de la obra, ya que además de visibilizar el artificio del porno, deja de manifiesto su efecto ideológico:

> Su video *Ideología* (2011), en el que se masturba y acaba al modo *cumshot* porno sobre la foto de Salvador Allende, es una crítica a las condiciones y mecanismos de producción pornográfica en la que el acto solo importa valor para ser registrado y toma valor pornográfico en la eyaculación frente a cámara. Tanto la imagen de Allende como la eyaculación comparten la condición de ser actos destinados a ser registrados. El video reúne aspectos biográficos (como las experiencias sexuales de la infancia de Felipe) que son narrados siguiendo el ritmo y el tono de los discursos políticos, mientras la masturbación frente a cámara se intercala con imágenes importantes de la historia política de Chile. La eyaculación en primer plano sobre la foto del líder socialista chileno refuerza el artificio del porno y pone en evidencia su efecto ideológico (113).

Sobre la censura

Me parece un tanto desalentador, en relación con las promesas contenidas en los eslóganes de los gobiernos de la posdictadura que vaticinan un futuro culturalmente desarrollado, que la reflexión de Nelly Richard se refiera al caso de censura a la obra de Juan Dávila (1994), en un contexto en el cual ni siquiera existía el CNCA y FONDART era administrado por el Ministerio de Educación:

> Luego se desencadenaron racionalidades y argumentos en torno a varios aspectos de la polémica: libertad de creación o censura artística; financiamiento estatal del arte; discriminación homosexual o respeto a las diferencias; pluralismo ideológico y modernidad cultural. […] Más allá del anacronismo provinciano de la noticia sensacionalizada por la prensa, más allá de sus inhábiles caricaturas, el caso "Simón Bolívar" y su alegoría

> del travestismo como parodia sexual y cultural hicieron desbordar comprimidos márgenes de significaciones ocultas que provocaron el repentino estallido de historias e histerias nacionalistas, ideologías del (buen) gusto artístico, represiones sexuales, mitologías latinoamericanas, oficialismos políticos y burocracias de la cultura ministerial (180).

La idea anterior puede leerse como un anacronismo provinciano, ya que la reflexión de Richard, pese a ser publicada en 1998, es completamente pertinente a otro caso de censura, esta vez el año 2016, a la obra *Ideología* de Felipe Rivas. Luego de haber sido seleccionado específicamente con la obra *Ideología* para exponer en el ciclo *Invisible*, curado por Montserrat Rojas en el CENTEX de Valparaíso, cuatro días antes de la inauguración de la muestra el artista recibe un correo electrónico del CNCA, comunicándole que debido a una "dificultad en la logística" su obra no será exhibida. Después de presentar un reclamo formal ante el organismo, por medio de una carta certificada se le informa que aquella "dificultad en la logística" se debería a que en el espacio circularían menores de edad y la obra está catalogada para adultos. La utilización de aquel argumento, como último recurso de una retórica deliberadamente reaccionaria, habría permitido soslayar el conflicto de intereses en el que el CNCA podría eventualmente tropezar con la senadora Isabel Allende, *ad portas* de la discusión en el Senado sobre la legislación para crear el Ministerio de Cultura.[3]

A propósito del caso "Simón Bolívar", situado en una contingencia política marcada por los primeros años de transición, 22 años después cabe preguntarse por la legitimidad de la creación de un Ministerio de Cultura, pensando en la reciente censura a Felipe Rivas. Sería lamentable que la única diferencia con las políticas culturales de los primeros años de posdictadura fuese la cantidad de recursos económicos destinados a los concursos de proyectos, sin garantizar, como mínimo, la autonomía de los artistas respecto a su creación. Es así como la censura confirma la efectividad política de las estrategias audiovisuales y performáticas que despliega la obra. El disenso y la profanación suscitados tras *Ideología* llegan a un nivel de peligrosidad tan amplio, que sus alcances evidenciaron la fragilidad institucional de las políticas culturales de la transición.

3 "*Ideología*, la molesta y polémica obra que Ottone censuró por motivos políticos", artículo escrito por Héctor Cossio en el diario digital *El Mostrador.*

Conclusión

Después de realizar una descripción exhaustiva de los recursos visuales, sonoros y lingüísticos organizados en el cortometraje, para luego aproximarse al análisis de las operaciones audiovisuales y a la *performance* vocal y corporal ejecutada por el artista, y posteriormente fabular alrededor de la posible repolitización de la reproducción fotográfica suscitada tras la descodificación de la obra, desarrollaré a modo de cierre una reflexión en torno a la imagen final del video como punto de sutura de los objetivos programáticos del discurso político-pornográfico y sus implicancias en las ideas de repolitizar el arte, y profanar las imágenes, definidas por Rancière y Agamben, respectivamente.

En el contexto de la obra, la imagen de Allende satisface y encarna los objetivos programáticos del proyecto político marxista y del proyecto político pornográfico, el poder popular y la excitación sexual del receptor convergen en un espacio funcional a la ausencia de Salvador Allende: su imagen que simultáneamente a la convergencia de ambos discursos es diferenciada de su precedente por medio de la mancha de semen. El *dripping* insidioso, a modo de *punctum* barthesiano, constituiría aquella diferencia en la imagen despolitizada, restituyendo en cierta medida la dimensión corporal del expresidente, especulando sobre su esteticidad erótica.

A propósito del pensamiento articulado por Rancière, la obra de Felipe Rivas lograría repolitizar al arte, aproximándose al disenso, en la medida en que sus prácticas se distancian de los modelos de eficacia de la producción artística, ubicándose en una posición ambigua y liminal entre la continuidad de las tradiciones del arte homosexual y la izquierda, configurando una visualidad híbrida entre las prácticas artísticas contemporáneas, caracterizadas por la posproducción y el activismo sexodisidente. Ambas praxis se caracterizan por un mecanismo operacional en común: la apropiación, reprogramación y desarticulación de signos aparentemente estáticos.

La profanación radical ejecutada sobre la imagen de Salvador Allende guarda relación con la relegación a un segundo plano de la dimensión semántica del discurso político, en beneficio de sus otras cualidades, estéticas, semióticas y eróticas. Dada la restitución de la corporalidad del ícono, la imagen es desacralizada, su estatuto heroico le es arrebatado, transfigurándose en un receptáculo del deseo de la alteridad.

Referencias

Advis, Luis. *Canción del poder popular*. Int. Inti-Illimani. Warner Music, 2003. CD.

Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.

Benjamin, Walter. *Estética y política*. Buenos Aires: Los Cuarenta, 2009. Impreso.

Bourriaud, Nicolás. *Postproducción, la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. Impreso.

Cortés, Gloria. *En(clave) Masculino.* Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2016. Impreso.

Cossio, Héctor. "*Ideología*, la molesta y polémica obra que Ottone censuró por motivos políticos". *El Mostrador* (Santiago de Chile) 11 jul. 2016: s. p. Web. 27 feb. 2017.

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada, 2011. Impreso.

Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014. Impreso.

Griffero, Ramón. *Cinema-Utoppia*. Santiago de Chile: LOM, 2010. Impreso.

Jack and Roger. Dir. Jack Deveau. Hand-in-hand Bijou, 1980. DVD.

La batalla de Chile. Dir. Patricio Guzmán. Icarus Film, 1972-1979. DVD.

Milano, Laura. *Usina posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía.* Buenos Aires: Título, 2014. Impreso.

Rancière, Jacques. "Las paradojas del arte político". *Criterios 36* (2009): 65-91. Impreso.

---. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual S.A., 2011. Impreso.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998. Impreso.

Rivas, Felipe. *Ideología*. *Vimeo*. 2011. Web. 27 feb. 2017.

---. "Tiempos disidentes: filiación materna en las teorías del arte desde los 70 en Chile". *Fragmentos de lo queer: arte en América Latina e Iberoamérica*. Ed. Lucas Martinelli. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016. 219-249. Impreso.

Salvador Allende, la caída de un presidente. Dir. Pablo García. Compañía de Ramos Generales. 2003, DVD.

Estéticas mediales y de la alteridad

¿Cómo debería verse un filme feminista?: Sara Gómez y de cómo la igualdad de género es problemática en la Cuba revolucionaria de los años setenta

Catalina Rayo

Después de cuatro años en la reconstrucción de una película defectuosa, terminada en posproducción, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) finalmente estrena la primera película dirigida por una mujer en La Habana. *De cierta manera* (1974) fue dirigida por Sara Gómez, una mujer negra que representó la vida diaria de los trabajadores cubanos, usando un estilo peculiar: mezcló documental y ficción. Sin embargo, el filme de Sara Gómez no fue terminado por ella, pues murió súbitamente durante la posproducción del filme en 1974. De acuerdo con Julia Lesage, al final de su ensayo "*One Way or Another*: dialectical, revolutionary, feminist" fue Tomás Gutiérrez Alea, el mentor de Gómez y uno de los más famosos cineastas cubanos, quien, con Rigoberto López, supervisaron la mezcla de sonidos y la posproducción del filme después de su estreno.

No obstante su súbita muerte, el filme fue realizado y reconocido tanto local como internacionalmente. En *De cierta manera*, Gómez representó con éxito la "realidad cubana" durante esos años de la Revolución y nos ofreció una nueva crítica a la estructura de ese tiempo sobre el machismo cubano.

La obra fue terminada 12 años después de que Castro declarara a Cuba como un país socialista. La Revolución de Castro dilucida una de las ideas más transversales dentro de la teoría marxista y será esta idea la que estará presente tanto en sus discursos como en su política; la idea de *igualdad*. Esta idea será el pilar con el cual Castro transformará a Cuba de un país capitalista a uno socialista. Dicha transformación implicaría muchos avances tanto políticos y económicos como sociales, dentro de muchos ámbitos en la sociedad cubana, sobre lo que igualdad significaría en un país en transformación.

Dentro de un contexto revolucionario, donde la idea de igualdad en todo ámbito es cardinal, Sara Gómez realiza un filme sobre la representación de los cubanos, donde su mayor crítica en temas de desigualdad es la estructura social del machismo cubano.

Ahora bien, dado el contexto en el cual el filme de Gómez se encuentra, para obtener una lectura crítica de la obra deberíamos tomar como referencia la teoría marxista tradicional. Sin embargo, el filme de Gómez tiende a guiarnos hacia otro lado. Dado que la crítica más importante de Gómez no es precisamente la inequidad económica cubana, sino las diferencias a un nivel cultural entre hombres y mujeres, podemos entender el filme más profundamente a través de un foco feminista. Por esta razón, quisiera entender el filme con una mirada enfocada en el género, con objeto de estudio en lo femenino, para dilucidar más ampliamente un filme que existe en un contexto donde el concepto de igualdad es transversal gracias a una fundamental idea marxista que da nacimiento al socialismo cubano.

En varios países Gómez se volvió reconocida por ser la primera mujer negra cineasta en Cuba que ofreció una fuerte representación y crítica de las estructuras sociales del machismo. Pero una de las ideas más nuevas fue la declaración más reveladora de Gómez; los hombres son tan víctimas como las mujeres en la estructura machista que el filme representa. Por consiguiente, dada la naturaleza del filme por criticar las desigualdades sociales y culturales entre hombres y mujeres, es reconocido como un filme con tilde feminista. Podemos respaldar esto pues, como bien estipula Michèle Barrett, el objeto del feminismo es enfatizar las relaciones de género que "largamente hablan de la opresión de mujeres por hombres"[1] (8) y es bajo esta definición por la cual guiaré la lectura de este filme.

Incluso Michael Chanan confirma que el filme es visto por los críticos como un filme feminista:

> *De cierta manera* es vista, con gran justificación, por críticos de la metrópolis como un filme feminista, pero en Cuba el término feminismo no era parte del vocabulario revolucionario porque daba indicios de matices sobre un conflicto antagonista entre hombres y mujeres que era

1 Traducción de la autora.

> considerado como no bienvenido, tal vez como un indicador de hasta qué grado la sociedad cubana seguía siendo patriarcal[2] (349).

En el contexto de la Revolución, el machismo implicaría una desigualdad entre hombres y mujeres y esto sería un fenómeno retrógrado en un país cuyo objetivo primordial es eliminar todo tipo de desigualdades. Ahora, si intentamos establecer una lectura sobre el filme basada en el marxismo tradicional, podemos identificar que tanto hombres como mujeres deben estar en la misma lucha en contra de la inequidad económica. Alexandra Kollontai, la mayor teórica rusa feminista, toma una posición en la teoría que aborda los problemas de las mujeres usando el marxismo tradicional en su texto *Social Basis of the Woman Question*. Kollontai rechaza directamente al feminismo, pues considera que las feministas ven a los hombres como enemigos, mientras que las mujeres del proletariado ven a los hombres como camaradas para luchar por un futuro mejor (60). Para Kollontai y el marxismo más tradicional, la verdadera igualdad llegaría solo por medio del trabajo socialista: "una mujer puede poseer derechos igualitarios y ser verdaderamente libre solo en un mundo con trabajo social, armonía y justicia"[3] (60). Sin embargo, esta lógica deja muchas preguntas sobre el patriarcado y la igualdad de género como objeto de estudio detrás, no cuestionándolo.[4]

Por consiguiente, el filme es revelador pues critica niveles sociales y culturales del machismo, después de la Revolución, en un país que ya está declarado socialista. Gómez va más allá al representar que las estructuras del machismo cubano están enraizadas en la mente de los cubanos, a pesar de que la Revolución intente cambiar dichos esquemas con políticas económicas y sociales igualitarias. Sin embargo, lo interesante de Gómez es que dicha representación la hace primordialmente a través del lente de Mario, su protagonista hombre; declarando largamente que hombres también sufren dentro de esta estructura machista cubana.

Ahora bien, considerando lo que el feminismo significa en palabras de Michèle Barrett y clasificando el filme como feminista, uno no puede dejar de preguntarse por qué Gómez decide hacer una crítica sobre el machismo

2 Ídem.

3 Traducción de la autora.

4 Cubanos igualmente rechazaban el término feminismo durante esa época, lo relacionaban mucho con el feminismo de Estados Unidos.

bordeando primordialmente la idea de hombres como víctimas, en una primera instancia. En otras palabras, ¿por qué su primer largometraje, y como primera cineasta mujer negra en Cuba, tiene como crítica central el problema de hombres-como-víctimas en un filme feminista en vez de enfocar su obra en la problemática de las mujeres y sus dificultades durante la Revolución? Los otros dos filmes con suficiente reconocimiento que lidian con la representación de las mujeres en ese tiempo son *Lucía,* dirigida por Humberto Solas, y *Ella* por Theodor Christiansen, un cineasta danés. Incluso, históricamente hablando, había una gran falta de representación de las mujeres en la cinematografía cubana. Catherine Benamou nos reafirma tal hecho, estipulando: "Investigadores cubanos han notado un aumento en la actividad de las mujeres dentro de la esfera de lo público después de 1959, subrayado por su dramática entrada al mundo laboral… En lo cinematográfico, sin embargo, la representación de la mujer ha seguido una particular inequidad en su desarrollo"[5] (68). Por lo tanto, cuando la primera cineasta mujer tiene la oportunidad de remediar esta realidad, hay una obvia expectativa de que ella será la que tomará la responsabilidad de mejorar la representación de las mujeres en el cine. El número de representaciones de los problemas de las mujeres anteriormente a Sara Gómez era pequeño o no existía. Con esto en mente, Gómez tiene que haber sido consciente de la poca cantidad o casi inexistente representación de las mujeres en la industria cinematográfica. Sin embargo, la figura de la mujer en la pantalla de Gómez no tomó un papel principal (a pesar de sí estar presente fuertemente).

El objetivo de este proyecto es tratar de resolver por qué este filme feminista dicotómico, cuya significancia simbólica feminista en la cinematografía cubana era indudablemente importante por el simple hecho de ser el primero, todavía persigue problemas masculinos como su primera problemática feminista.

Primero hablaré sobre el contexto de la mujer en una Cuba socialista, después señalaré tres elementos en la Revolución cubana que impedían que la mujer pudiera estar al mismo nivel que sus compañeros hombres, evidenciando la desigualdad de lo que Gómez representa y critica en su filme. Uno de ellos fue la división de labores en las políticas de Castro; otro tenía relación con la *tradición española*, y otro eran sectas religiosas

5 Traducción de la autora.

poderosamente influyentes. Paralelamente a esto, hablaré de cómo Gómez también logró representar los problemas de género, que todavía estaban presentes después de la Revolución, a pesar de estar ahora en un país socialista. Esta representación se ve elucidada con la dialéctica marxista que Lesage argumenta en su propio artículo sobre el filme; donde podemos entender con mayor profundidad por qué el filme es un retrato de los problemas cotidianos y de género entre los cubanos.

De cierta manera narra la historia de Mario y Yolanda. Yolanda es una profesora de clase media que viene al distrito de Miraflores a trabajar como una nueva maestra. Aquí ella conoce a Mario, un hombre de clase trabajadora nacido y criado en Las Yaguas, uno de los vecindarios en peores condiciones. Mario tiene la historia de vivir como un hombre perezoso, entregado a los placeres de la vida. Solía pasar su tiempo en las calles con sus amigos, aprendiendo los códigos de ella y anhelando pertenecer a la abakuá, una secta vudú donde podría reafirmar su identidad como hombre-macho: es decir, un hombre dominante, confiado y permisivamente agresivo. Sin embargo, después de la Revolución, Mario tiene nuevas oportunidades para convertirse en un buen hombre y un buen ciudadano, aspectos que la Revolución de Castro incentiva, como idea sacada, aparentemente,[6] de la ideología marxista del nuevo hombre y la nueva mujer.

La historia de Mario va a centrarse en un dilema que él tiene que afrontar: ¿debería quedarse en los viejos modos o convertirse en un honesto revolucionario? Cada dilema será alentado por dos personajes dentro del filme: Yolanda, quien intenta incentivar a Mario a ser un hombre honesto, un buen revolucionario y un buen ciudadano, y Humberto, quien atascado en los viejos modos, incentiva indirectamente a Mario a quedarse como un hombre perezoso y deshonesto, convenciéndolo de que mienta por él en el trabajo. Mario está de acuerdo en mentir por él, pero con el tiempo

6 Cuando hablamos de teoría marxista, era más que nada la idea de igualdad que los intelectuales cubanos adaptaron a su propio pensamiento y retórica desde los estudios de Marx. Sin embargo, es difícil establecer qué es lo que Cuba realmente adoptó como teoría marxista y qué no. Castro no fue un ideologista y, de acuerdo con Andrés Suárez, solo fue hasta 1966 que los revolucionarios establecieron "una formulación ideológica hemisférica" (7) (traducción de la autora). Suárez argumenta que esta formulación está escrita en el reporte cubano de la OLAS y básicamente establece que la fundación de la ideología cubana en la Revolución y su foco está en su instancia de ir en contra del imperialismo y las oligarquías de Latinoamérica, con bases de aproximaciones generales marxistas para enfatizar abstractamente el poder de "la potencial revolución de las masas latinoamericanas" (7). Por lo tanto, con un líder no-ideológico, Cuba buscaba movilizar a la gente para alcanzar ciertos objetivos, pero no tenía la suficiente claridad u objetivos concretos o valóricos, que tal vez existan en una estructura ideológica estricta.

descubre que al hacerlo sigue reafirmando sus viejos hábitos como un hombre retrógrado, anterior a la Revolución, y no progresista.

De cierta manera encarna las dificultades de vivir en un lugar donde la Revolución apenas ha impactado. También representa las dificultades que Mario y Yolanda enfrentan como pareja; un hombre retrógrado tratando de convertirse en un mejor hombre, para poder estar en relación con una mujer revolucionaria y liberal. En su relación vemos que los problemas del machismo son su principal obstáculo para una relación sana. No obstante, para entender completamente el filme y su aproximación a los problemas de las mujeres, necesitamos enfocarnos primero en el contexto de la igualdad de género en la Revolución.

Contexto histórico de las mujeres en la Cuba socialista de Castro

La Revolución cubana fue uno de los momentos históricos más interesantes dentro de América Latina. Los ideales y el liderazgo de Fidel Castro transformaron a Cuba en un país socialista en abril de 1961. Los ideales eran muchos y los problemas de las mujeres mejoraron después de la Revolución, pero no a un nivel cultural. Castro hizo muchos progresos con relación a los problemas de las mujeres una vez en el poder, pero su progreso fue largo y se concretó mayoritariamente a un nivel político y económico. Por ejemplo, a un nivel político, después de 12 años de Revolución: "un 49% de los estudiantes de educación primaria ya eran mujeres, el porcentaje en educación secundaria es de 55% y 40,6% en educación superior"[7] (*Cuban Woman* 16). En un nivel económico, solo necesitamos ver el porcentaje de mujeres participando en el mercado laboral. Entre 1953 y 1981 este porcentaje aumentó desde 13,5% a 44,5% (*Mujeres cubanas: Estadísticas y realidades* 26). Sin embargo, a un nivel cultural, la sociedad cubana era reacia al cambio y las viejas tradiciones y perspectivas hacia la mujer que apoyaban el machismo usualmente quedaban intactas. Esto quiere decir que Cuba no pudo manejar eficientemente la inequidad de género porque el liderazgo enfatizó la lucha de clases en la Revolución, dejando preguntas vinculadas directamente con el patriarcado de lado.

7 Traducción de la autora.

La falta de cambio a un nivel cultural era precisamente lo que Gómez critica en su filme y con esto, como consecuencia, su crítica más reveladora de hombres-como-víctimas. Gómez no solo intenta representar el machismo presente en la sociedad cubana en ambos géneros, sino que incluso después de la Revolución estos problemas seguían presentes, no siendo reconocidos a pesar de muchos avances liberales y con el concepto de "igualdad" que Castro tanto buscaba instaurar. El cambio de mentalidad en un país cambiante en todo nivel representó un desafío para la Revolución.

Antes de la Revolución, la opresión hacia las mujeres era prevalente y tenían que pelear por derechos básicos, como por ejemplo, ganar el voto en 1934. Margaret Randall, una de las mayores eruditas dentro del campo de la lucha de las mujeres en los estudios de mujeres, detalla mucho de la historia de las cubanas en su libro *Cuban Women Now*. Antes del liderazgo de Castro, Cuba tuvo que pelear para ser libre de la dominancia de España, que de por sí, traía muchos problemas machistas en la tradición española. En 1895 Cuba logró liberarse de España, pero otro país tomó su lugar a cambio, transformándose en la influencia dominante sobre la isla: Estados Unidos.

Randall indica que la dominancia de este país no ayudó bajo ninguna circunstancia a Cuba en alcanzar la igualdad de género: "La imposición de la constitución de Estados Unidos de 1901, en ningún caso cambió la posición de la mujer en la sociedad; no había ni siquiera una cláusula que reconociera su opresión" (*Cuban Women* 5).[8] Las leyes y las tradiciones españolas se mantuvieron en Cuba, especialmente la estructura de la familia. Los hombres estaban protegidos por un código invisible que les permitía operar bajo el carácter distintivo de "todo vale" con respecto a las mujeres. Ellos tenían el permiso tanto de controlar a sus esposas y conquistar otras; un esfuerzo que era visto como un indicador de "*masculinidad*" (*Cuban Women* 27).

Después de la dominancia de Estados Unidos sobre Cuba, las mujeres fueron dejadas en muy malas condiciones económicas. Randall nos detalla la situación laboral de las mujeres en 1953: solo 9,8% de la fuerza laboral total era ocupada por las mujeres y esto incluía salarios de hambre (*Cuban Women* 9). Uno podría decir que uno de los problemas era la dificultad de colocar a las mujeres en carreras diferentes al trabajo

8 Traducción de la autora.

doméstico. Trabajos en industrias y en los campos demandaban fuerza física y había cierto rechazo por parte de las mujeres a realizar trabajos muy forzosos. En muchas de las entrevistas que Randall registró en su libro de 1974 hay confesiones donde las mujeres explícitamente estipulan que su fuerza física es una gran diferencia con respecto a los hombres. Antes de 1959, el sexismo (tanto por parte de hombres como de mujeres) era un gran obstáculo para que las mujeres pelearan lado a lado con sus compañeros masculinos en la Revolución. Durante la guerra de insurrección, las mujeres mismas eran las que se rehusaban a tomar trabajos que demandaran fuerza física; preferían hacer sus contribuciones a la guerra en áreas como enfermería, tejer uniformes o cocinando (10). Por añadidura, los hombres por lo general tenían una actitud prejuiciosa hacia cualquier mujer que estuviera peleando a su lado. Castro tuvo que convencer a muchos para que pelearan al alero de sus compañeras. Como Eddy Suñol lo señala en el libro de Randall, *Cuban Women Now*: "Fidel mismo tenía que convencerme durante varios días antes, que las mujeres podían pelear igual de bien que los hombres porque incluso fueron más explotadas y discriminadas que nosotros" (11).

Finalmente, en abril de 1961, Castro declara a Cuba un país socialista y con ello impulsa muchas políticas que ayudaron las situaciones de las mujeres, tanto a nivel político como económico. Sin embargo, el cambio radical de la Revolución no fue completo, por más que Castro lo intentara, y hubo muchas ideas preconcebidas que permanecieron en el aspecto cultural de Cuba. Dichas ideas retrógradas, en un país nuevamente socialista, se convirtieron entonces en contradicciones que vivían en la vida cotidiana de los cubanos. Y, dichas contradicciones, fueron representadas en el filme de Gómez.

Políticas de Castro como contradicciones ideológicas

Tenemos que entender que la Revolución cubana estuvo llena de contradicciones al momento de instaurarse. Una de las mayores contradicciones halladas en la situación de las mujeres en Cuba después de la Revolución se encuentra en las medidas políticas de Castro. Randall hace mención a la división de trabajos entre hombres y mujeres. A pesar de las nuevas cláusulas que demandaban igualdad de trabajos e igualdad de paga para las mujeres, las cláusulas como las 47 y 48 eran explícitas en la división

entre trabajos masculinos y femeninos (*Cuban Women* 20). La resolución 48 explica qué tipo de trabajos los hombres deben tener y la 47 explica qué tipo de trabajos eran destinados hacia las mujeres. Esta división fue creada para asegurar la salud de las mujeres, permitiendo que los trabajos que requerían más esfuerzo físico fueran destinados a los hombres. Por supuesto, esta clase de medidas resultan discriminadoras, pero no siempre era visto así entre los cubanos. En el artículo 43 podemos ver que la decisión de Castro para estipular estas leyes estaban motivadas por el aseguramiento de los derechos de las mujeres: "Mujeres gozan de los mismos derechos económicos, políticos, sociales y familiares que los hombres. Para poder garantizar estos derechos, y especialmente la incorporación de las mujeres en el campo laboral, el Estado fomentará que las mujeres reciban posiciones compatibles con sus atributos físicos" (*Women in* 45). Estos atributos físicos refieren, dentro del argumento de Randall y de Castro mismo en su discurso de diciembre de 1966 hacia la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), a la inherente capacidad de la mujer de ser madre. Muchos de los hombres y mujeres, como es reflejado en las entrevistas de Randall, estaban a favor de mantener estas diferencias de género, con la creencia de que, si estas diferencias se mantienen claras, las mujeres tendrán un beneficio en el campo laboral: asegurar su salud y su futuro como madres.

Los cubanos estaban a favor de mantener las diferencias entre hombres y mujeres claras. No solo la inherente capacidad de la mujer como "portadora de bebés", sino también por su aparente incapacidad física de fuerza:

> ¿Crees que los hombres son más fuertes que las mujeres?
> CALIXA: Sí.
> ¿Crees que la diferencia es biológica o socialmente condicionada?
> CALIXA: Biológica. Creo que los hombres tienen diferente musculatura que las mujeres. Bueno, eso es lo que creo, puede que esté equivocada; nunca lo he estudiado (*Cuban Women* 114).

Muchas de estas contradicciones, que se han generado a partir de ideas preconcebidas, tienen sus raíces en la vida diaria, antes y después de la Revolución. La diferencia, sin embargo, es que antes estas ideas preconcebidas no presentaban una contradicción con la ideología del Estado sobre la igualdad, es decir, eran vistas como ideas normales. Después, y con la idea central marxista sobre igualdad, estas ideas se mantuvieron, convirtiéndose en contradicciones. Gómez también nos muestra la persis-

tencia de estas ideas preconcebidas en la vida diaria por medio de la pareja de Mario y Yolanda. Podemos ver esto cuando Mario se siente abatido por el hecho de querer pertenecer a la sociedad abakuá (secta religiosa sumamente misógina) debido a que muchos de sus colegas y amigos de la calle pertenecían a ella. Pero, al mismo tiempo, no quiere pertenecer a ella para poder mantener su relación con Yolanda, una mujer liberal que condena dicha secta.

Tradición española como legado

La Tradición en la sociedad cubana era fuerte en familias y en la sociedad en general. Por un lado, Cuba tenía la herencia de la misoginia española en la estructura de la familia (*Cuban Woman* 27), donde códigos masculinos invisibles, pero conocidos, agravaban la inequidad de género. Aparte de los códigos de masculinidad como el "todo vale", también existían códigos aplicables a las mujeres. Por ejemplo, había una expectativa que provenía de la estructura familiar española, donde se estipulaba (y se creía) que las mujeres debían estar predispuestas a ser *femeninas* todo el tiempo, para que sus esposos las aceptaran. Randall nos explica en su libro *Women in Cuba* que habían factores secundarios que demostraban este criterio aleatorio. Dentro de la división de trabajos en las políticas de Castro, los trabajos exclusivamente femeninos debían ser tomados por mujeres que también cumplieran con el requisito de ser *femeninas*. Esto quiere decir que una mujer podía manejar un tractor, portar una AK-47 o trabajar en los campos, siempre y cuando mantuviera su *femineidad* (45). Por ejemplo, su pelo debía estar arreglado, estar en buena forma, y el maquillaje era alentado.

Religiones influyentes en la cultura

Esta misoginia aumentó con muchas de las religiones tradicionales como las sectas protestantes, la pentecostal, las batiblancas,[9] los testigos de Jehová y los adventistas del séptimo día[10] (*Cuban Woman* 115). Particularmente,

9 Batiblancas eran una secta pentecostal con muchas actividades reaccionarias en Cuba.

10 Como una nota al margen, el catolicismo no estaba en estas categorías, los cubanos nunca fueron católicos.

había una secta muy peligrosa e influyente, el abakuá. Esta secta viene originalmente del Congo y Nigeria. En Cuba trabajó como una secreta sociedad entre hombres, los cuales tenían la creencia de que las mujeres eran inferiores y no puras. Humberto, el amigo de Mario, pertenecía a aquella secta. Randall explica la influencia permisiva y claramente discriminadora que la secta tenía en Cuba:

> No solo en la membresía del abakuá (la cual se degenera desde "buenos esposos, padres e hijos" para incluir asesinos profesionales y otros elementos delincuentes) involucraba orgullo masculino; también se convirtió en un prerrequisito trabajar en la construcción, los muelles y el trabajo en los puertos. Al principio de este siglo, aproximadamente 90% de todos esos trabajadores pertenecían al abakuá[11] (*Cuban Woman* 27).

Sin embargo, paralelamente al abakuá, existía otra secta mucho más inclusiva (y a veces asociada con la brujería) cuyo objetivo era ayudar a individuos para que vivieran en armonía; alentando vidas éticas y no discriminando por género, la santería. Gómez en su filme nos habla de esta religión como un retrato positivo, una alternativa al abakuá. Lamentablemente, la santería no es representada ni explicada a tal magnitud ni detalle como lo es el abakuá. Uno debe preguntarse, ¿por qué Gómez en su filme intenta informarnos tanto sobre el abakuá, a diferencia de una religión mucho más tolerante hacia las mujeres como la santería?

Esto puede responderse por la tendencia general del filme para abordar cuestiones feministas principalmente a través del lente de la conducta problemática masculina, en lugar de pasar la mayor parte del filme, con un sello feminista, en la creación de imágenes de mujeres para mujeres. Este problema se puede ver más claramente en el hecho de que el filme gira mayoritariamente alrededor del personaje de Mario y *sus* problemas. Yolanda es la única mujer con suficiente representación en el filme, pero esta representación sigue siendo limitada, porque aunque Yolanda es la otra protagonista, no está frente a la pantalla tanto como Mario. Adicionalmente, cada vez que está en pantalla con Mario, ella existe en términos de Mario; ella pregunta sobre *sus* problemas, *su* situación, *sus* sentimientos y *su* pasado. Ahora bien, cuando Yolanda está en pantalla

11 Traducción de la autora.

sin Mario, ella habla sobre sí misma y sus problemas, pero podríamos argumentar que su tiempo en pantalla tiene *un perfil más bajo*. El filme no gira alrededor de ella la mayoría del tiempo, y podríamos objetar que ella existe para exponer el conflicto de Mario, que sí debería convertirse en un mejor hombre como la Revolución quiere que sea, o seguir con sus viejos hábitos. Por ejemplo, en la escena donde ambos están en la habitación, Mario está preocupado de que Yolanda no aceptaría casarse con un *ñáñigo* (un miembro del abakuá). Yolanda le pregunta qué es lo que está pensando y él le pregunta de vuelta qué es lo que le gusta de él. Yolanda responde con una pequeña *performance*: se levanta de la cama y actúa como si fuera Mario, en la calle con sus amigos. Los dos se ríen posteriormente, transformando la escena en encantadora. No obstante, cuando Yolanda le pregunta a Mario qué es lo que le gusta de ella, Mario da una primera respuesta: "Nada". Luego, se abre más y responde que le gusta porque ella es honesta y de alguna manera se las ingenia para volver la conversación para seguir hablando de sus problemas. Una vez más, la conversación es sobre Mario, vemos que le gusta la gente honesta porque él tiene miedo de decir la verdad sobre su amigo Humberto. ¿Podríamos argumentar entonces que la permisividad de Gómez con respecto a Mario tomando el centro de atención, puede ser un reflejo de un complejo de inferioridad femenina, revelando cuan profundo está dentro del subconsciente? ¿Podría una cineasta feminista inconscientemente dar más favoritismo y prioridad a la perspectiva masculina?

Pensamiento dialéctico en *De cierta manera* (1973)

Julia Lesage en su artículo "*One Way or Another*: dialectical, revolutionary, feminist" nos entrega ideas aclaradoras al tratar de entender estas contradicciones en la Revolución. Lesage delinea los elementos marxistas del filme usando el pensamiento dialéctico. En línea con la filosofía marxista, Lesage identifica el principal dialecto en el filme de Gómez, como la relación entre la conciencia humana y la realidad objetiva. Para poder demostrarlo, Lesage argumenta que la relación entre Mario y Yolanda es usada como una herramienta de estructuras sociales: "El filme presenta la aventura de Mario y Yolanda como el 'momento' de un todo cultural y utiliza esa relación amorosa como un vehículo para examinar las interconexiones entre las estructuras sociales y las posibilidades para el cambio personal

y social"[12] (Lesage). No obstante, mucho de lo que Lesage argumenta en el filme puede resumirse a términos de forma cinematográfica. El filme de Gómez es una mezcla entre documental y ficción, con los dos estilos trabajando dialécticamente para enfatizar cómo los cubanos crearon sus vidas personales en términos raciales, de clases y de situaciones de género. *De cierta manera* es un filme dialéctico porque elucida "la relación de la conciencia humana a procesos históricos y sociales y cambio" (Lesage). En otras palabras, establece y relaciona dos polos para llegar o alcanzar una cierta verdad en la estructura social de la Revolución. Esto es primordial a la hora de entender por qué los personajes de Mario, Yolanda y Humberto se comportan contradictoriamente al momento de coexistir en sus vidas diarias con los ideales de la Revolución que Castro implementó. Todos estos personajes terminan demostrando lo que Lesage denomina en términos marxistas, *falsa conciencia* (Lesage); que es básicamente una conciencia social de la realidad limitada o errónea.

El primer polo en esta relación dialéctica se representa por medio de la experiencia personal, con la pareja protagonista del filme, Mario y Yolanda. Ambos hablan de sus experiencias personales; cómo se relacionan en relaciones interpersonales, qué es lo que piensan de la Revolución y cómo viven y cambian antes y después de ella. Este primer polo de la experiencia personal tanto de Mario como de Yolanda es narrado mediante la tradicional ficción cinematográfica. El segundo polo, en esta estructura dialéctica, es la mezcla del material documental con la forma narrativa tradicional. Es decir, mientras la historia de Mario y Yolanda es contada en forma narrativa tradicional, el resto del filme usa viejo material con un estilo documental para ilustrar el mundo en que Yolanda y Mario están situados.

Lesage, entonces, postula que el filme se puede ver desde una perspectiva dialéctica, donde su objetivo es alcanzar una verdad relativa. Esta verdad recae en la estructura social de la Revolución (la cual es un cambio histórico) y en una última instancia es la conciencia social del entorno social de cada uno. Profundizando en la elucidación del proceso social en el filme de Gómez, los segmentos de documental son usados como punto de apoyo para hablar sobre historia y circunstancias sociales de gente marginalizada. Dentro del contexto del filme nos encontramos con

12 Traducción de la autora.

la población de un barrio marginal, el distrito de Miraflores, el cual no ha sido tocado completamente por la Revolución. El segmento ficcional es la historia de Yolanda y Mario. Los elementos documentales del filme nos ayudan a entender cambios externos o cómo la Revolución ha cambiado a Cuba. Mientras tanto, la narrativa de la pareja nos ayuda a entender cambios internos, cómo Mario y Yolanda cambian su perspectiva sobre la vida y, por lo tanto, su vida personal también: "el filme enfatiza cómo la gente crea su propia vida privada en su mundo social. Los cambios se originan a través del conflicto y la negación, desde el reconocimiento de errores, desde la interacción emocional con otros y con la crítica de ellos, y desde el afecto y el apoyo colectivo" (Lesage). A medida en que el filme se desarrolla, notamos cómo la sociedad cubana es representada a través de los lentes de la vida personal de los personajes.

Contradicciones y negaciones entre ellos representa las mismas caracterizaciones de una sociedad cambiante. Por ejemplo, Humberto es el colega de trabajo de Mario y también su amigo. Sin embargo, Humberto es un mentiroso y ha descuidado su trabajo, ha tomado un tiempo de ausencia con la justificación de que irá a visitar a su madre que está enferma, cuando en verdad estará visitando a su nueva novia. Mario es el único que sabe que esto es una mentira, pero tiene miedo de decir la verdad en su trabajo por el invisible "código masculino" que establece que los amigos hombres deben ser fieles unos a otros. En términos marxistas, y en línea con Lesage, Mario y Humberto tienen una falsa conciencia porque ambos tienen un entendimiento limitado de la conciencia social. Humberto miente en su trabajo, sin entender que la Revolución está demandando buenos ciudadanos para construir un país mejor en términos socialistas. Mario rehúsa decir la verdad, sabiendo que está mal, por lo tanto experimenta una negación de sus propias buenas intenciones.

Bajo esta idea, no solamente los personajes de Mario y Humberto tienen falsa conciencia, sino que el personaje femenino intelectual revolucionario de Gómez también lo hace. Esto es clave al tratar de entender por qué Gómez establece una crítica feminista a partir de problemas masculinos: me atrevo a argumentar que tanto Gómez como Yolanda tampoco son completamente iluminadas en la filosofía marxista de la conciencia social. Existe mucho énfasis a problemas masculinos, dejando de lado el grupo social que ha sido constantemente discriminado en la historia, el género femenino. Por ejemplo, en la escena donde Yolanda lidia con

La Mejicana, podemos ver más claramente cómo Yolanda es también un sujeto de falsa conciencia. Yolanda es una mujer revolucionaria quien cree en la igualdad, la honestidad y el liberalismo. También es una profesora que ayuda a Mario a entender qué tan retrógrado es cuando le confiesa que quiere convertirse en un *ñáñigo*. Sin embargo, Yolanda no se siente limitada a la comprensión social del filme, y en ocasiones muestra sus propios puntos o elementos de falsa conciencia ciegos. Particularmente demuestra falsa conciencia con una preocupación hiperactiva sobre los hombres, cuando son las mujeres las que están presentando una mala situación en el momento dado. Por ejemplo, en la escena con La Mejicana, quien es la madre de uno de sus estudiantes, Yolanda está preocupada por Lázaro. Una vez durante clases, Lázaro se mete en problemas por mala conducta y el regaño de Yolanda hace que Lázaro piense que le va a pegar. Yolanda, preocupada, decide hablar con su madre, para saber qué es lo que está pasando en casa. Esta es la escena más relevante que tenemos con Yolanda. Aquí, la protagonista se enfrenta a una realidad de una madre, en un barrio marginal, donde la Revolución apenas ha impactado. La Mejicana confiesa que Lázaro es el mayor de cuatro hermanos, ha estado en problemas antes e incluso en la cárcel. La Mejicana no miente; ella admite haberle pegado a Lázaro anteriormente porque el chico es problema y no la ayuda lo suficiente. Ella es una mujer vieja que tiene que trabajar, limpiar, cocinar, además de criar a cuatro niños pequeños que se rehúsan a ayudarla. A pesar de esta realidad, la preocupación más directa que Yolanda tiene es preguntarle *dónde está el padre* de Lázaro; la pregunta en sí no tiene nada de malo, pero con la falta de empatía hacia la madre podríamos pensar que Yolanda asume el fracaso de Lázaro por la ausencia del padre.

En otra escena, cuando Yolanda invita a Mario a una doble cita, ella va al baño con la otra mujer *para hablar exclusivamente sobre los hombres*; mientras que los hombres en la mesa, a pesar de que sí hablan de las mujeres por un corto periodo de tiempo, hablan más que nada de asuntos revolucionarios cuando las mujeres no están. Otro ejemplo está en la escena del cine, cuando Mario y Yolanda están discutiendo fuertemente, precisamente para no terminar su relación (una instancia con mayor relevancia), cuando un amigo de Mario interrumpe para saludarlo y Yolanda es desplazada completamente hacia la izquierda de la pantalla, pasando a segundo plano: "A pesar de estar abatido, Mario se anima cuando se encuentra con su amigo Guillermo y, haciendo caso omiso de Yolanda

(que se coloca en la parte izquierda del marco, apenas invisible, exprimido, iconográficamente, así como psicológicamente, por la vinculación masculina), se lanza a una larga discusión con su amigo"[13] (Kaplan 192). De nuevo la figura de Yolanda está oscurecida por la presencia masculina (y, más específicamente, del vínculo masculino) y es Yolanda misma quien lo permite. En otras palabras, Yolanda demuestra falsa conciencia porque niega su importancia como mujer-ciudadana cuando está con hombres, reduciendo su importancia para darle espacio a Mario en la pantalla. Esto se repite tanto en la escena de la habitación (cuando Yolanda pregunta por todos los problemas que Mario pudiese tener), como en la escena de la cita doble (donde Yolanda y la otra mujer, literalmente, salen de la habitación para dar espacio a la vinculación masculina y ni siquiera se desplaza para hablar sobre ella, sino para seguir hablando sobre Mario). Ella existe en función de Mario cuando Mario está presente.

Por consiguiente, la crítica que hace Gómez al machismo presente en la estructura de la sociedad cubana es mayoritariamente vista bajo el lente de la figura de Mario y su intento de batallar contra sus propios viejos hábitos compulsivos. Este tema central no es representado solamente por medio de Mario, sino, más específicamente, mediante su relación con Yolanda. Por ejemplo, podemos ver la dinámica de ambos cuando Mario está esperando a Yolanda fuera del cine. Yolanda está atrasada y llega a su cita con Mario dos horas más tarde de lo planeado. Una vez que Yolanda aparece, Mario no quiere oír sus excusas y literalmente la agarra y arrastra desde la muñeca hacia dentro del cine. Después de esta pequeña *performance* de hombre-macho por parte de Mario, Yolanda, enojada, sale del cine y simplemente se va. Mario la sigue y se da cuenta de su error. Intenta disculparse con Yolanda, pero esta vez ella no lo escucha a él. Este es uno de los momentos donde finalmente vemos que Yolanda vela por sí misma y se da cuenta de que Mario no es para ella. Es aquí donde vemos por primera vez que Yolanda se da cuenta de cuán *permisiva* ha sido con Mario, en el sentido de ponerse en segundo plano a él. Volvemos a ver esta misma actitud al final del filme, cuando Yolanda se va del lado de Mario y camina hacia la distancia, con Mario detrás de ella, persiguiéndola, dejando al espectador dudoso si alguna vez ambos se reconciliarían.

13 Traducción de la autora.

Si quisiéramos declarar que este tipo de instancias, donde el personaje femenino por fin se vale por sí mismo, son los únicos elementos feministas del filme, estaríamos en lo equivocado. De hecho, una de las cosas más rescatables del filme se debe a un foco diferente que Gómez nos otorga. Lesage comenta que el análisis feminista del filme se encuentra en instancias donde Mario y Yolanda se influencian uno al otro. En consecuencia, mucho de la relación entre Mario y Yolanda se centra en la lucha de la falsa conciencia:

> El filme representa cómo en un profundo nivel personal, la Revolución cubana ha demandado que la gente luche en contra de la alienación, la falsa conciencia y viejos hábitos compulsivos… De hecho, lo "feminista" del filme reside en el sentido de que atribuye sinceras interacciones emocionales hacia sus personajes masculinos y considera una profunda y sincera importancia en la vida de los hombres, especialmente la vida de Mario, un revolucionario en proceso (Lesage).

Ciertamente, el personaje de Mario cambia gracias a Yolanda y a la Revolución. Gómez representa su cambio en el filme cuando vemos que está dispuesto a hablar y abrirse con Yolanda, como cuando lo hace en la escena de la habitación y le confiesa a Yolanda que tiene miedo de decir la verdad (sobre su amigo Humberto). Esto es algo que incluso en la actualidad es muy difícil de ver representado en pantalla, cuando personajes masculinos se sinceran con respecto a sus sentimientos por la cultura patriarcal que los oprime a expresarse.

Sin embargo, dado el contexto en el cual el filme está hecho, asumir que la primera (o al menos la más importante) crítica feminista de una cineasta socialista esté tan vinculada con la figura masculina como protagonista resulta desalentador. De hecho, esta es una de las características que más llama la atención del filme (especialmente a nivel internacional), pero la idea de colocar a hombres-como-víctimas como primera crítica feminista en 1970, donde prácticamente no hay representación femenina cinematográfica, es *dudoso,* provocando el cuestionamiento acerca del porqué de esta decisión.

Lesage apunta a que las llamadas "mujeres marginales" (como La Mejicana) no reciben suficiente atención central en el foco del filme y que son ellas las verdaderas "marginales" en el corazón de la Revolución. El filme sufre por el énfasis excesivo sobre la figura de Mario y su dificultad

por ser un *nuevo hombre,* por sobre la de Yolanda y el impacto social que se puede dilucidar con su relación con La Mejicana; quienes están en peores condiciones que los hombres. Su conflicto pudo haber sido explorado más profundamente, no solamente porque de verdad representa problemas entre mujeres que raramente son vistos en la cinematografía; sino que también representa diferencias de clases entre mujeres (diferencias que Castro intentaba eliminar con la implementación de una revolución socialista). Ruby Rich analiza la intensa escena de La Mejicana, argumentando que dicha escena está diseñada para que el espectador pudiera ver cosas a través de los ojos de Yolanda, y con esta visión, sentir claramente por qué Yolanda se siente tan desgarrada. Desgarrada porque, mientras por un lado se siente identificada con La Mejicana, en otro nivel necesita separarse del destino tradicional de su comunidad de las mujeres (100) y caer en la misma situación que ella. Esta escena tenía un inmenso potencial y poder en cuanto a la representación muy real e importante de problemas intrafemeninos y de clases, que raramente están representados en pantalla. Por tanto, es una oportunidad perdida que la complejidad de estos sentimientos no fuera explotada con mayor longitud de lo que ocurren en el filme. Esto, por supuesto, no quiere decir que el filme no fuera bueno, o incluso excelente. Gómez presenta ingeniosamente el contexto del machismo en la Revolución de un modo en que entrega al espectador visiones del porqué las raíces del machismo no pudieron desaparecer completamente una vez que la Revolución se estableció.

Referencias

Benamou, Catherine. "Cuban Cinema: On the Threshold of Gender". *Redirecting the Gaze: Gender, Theory, and Cinema in the Third World*. Eds. Diana Robin & Ira Jaffle. Albany: State University of New York Press, 1999. 67-98. Impreso.

Barrett, Michèle. *Women's Oppression Today: The Marxist/Feminist Encounter*. Third Edition. Verso: London, 2014. Impreso.

Castro, Fidel. Fifth FMC National Plenum. Castro Speech Database. Lanic, 10 December. 1966. <http://lanic.utexas.edu/la/cb/cuba/castro.html>. Accedido 2 octubre 2015. Recurso electrónico.

Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Impreso.

Kaplan, Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London: Routledge, 1983. Impreso.

Kollontai, Alexandra. "The Social Basis of the Woman Question" in *Selected Writings of Alexandra Kollontai*. Translated by Alix Holt. London: Allison and Busby, 1977. 58-73. Impreso

Lesage, Julia. "*One Way or Another*: dialectical, revolutionary, feminist". *Jump Cut* 20, May 1978. <https://www.ejumpcut.org/archive/jc57.2016/-LesageCiertaManera/>. Accedido 24 septiembre 2015. Recurso Electrónico.

Oficina Nacional de Estadísticas (ONE). *Mujeres cubanas: Estadísticas y realidades 1958-2008*. 2008. <http://www.one.cu/publicaciones/08informacion/mujer/Mujeres%20Cubanas%20Estadisticas%20y%20Realidades%201958-2008.pdf>. Accedido 15 octubre 2015. Recurso Electrónico.

Randall, Margaret. *Cuban Woman Now: Interviews with Cuban Women*. Toronto: The Women's Press, 1974. Impreso.

---. *Women in Cuba: Twenty Years Later*. New York: Smyrna Press, 1981. Impreso.

Rich, Ruby. *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham, NC: Duke University Press, 1998. Impreso.

Suárez, Andrés. "Leadership, Ideology, and Political Party". *Revolutionary Change in Cuba*. Ed. Carmelo Mesa-Lago. Pennsylvania: University of Pittsburgh Press, 1971. 3 - 22. Impreso.

De cierta manera Diriguida por Sara Gómez, actuaciones de Mario Balmaseda, Yolanda Cuéllar, Mario Limonta, Isaura Mendoza, Bobby Carcases, Sarita Reyes, ICAIC, 1974.

Lucía Diriguida por Humberto Solás, actuaciones de Raquel Revuelta, Eslinda Núñez, Adela Legrá, Eduardo Moure, Ramón Brito,Adolfo Llauradó, ICAIC, 1968.

Ella Diriguida por Theodor Christiansen, ICAIC, 1964.

El poder del mapa en el cine de Patricio Guzmán

Andrea Meza

En los documentales recientes de Patricio Guzmán se evidencia una insistencia en establecer relaciones entre un micro y un macrocosmos. Como en las cosmografías renacentistas cuando la división entre geografía y astronomía aún no existía, en *Nostalgia de la luz* (2010) la búsqueda en el desierto de restos de detenidos desaparecidos se vincula con las huellas de los pueblos originarios conservadas en esas mismas tierras y con la búsqueda de la verdad que guardan las estrellas. En *El botón de nácar* (2015) ahora el agua es protagonista, pero proliferan los guiños al cosmos y su influencia. En este último trabajo la simpleza de un botón conecta dos historias complejas de desaparecidos: la de los indígenas nómades del sur de Chile y la de las víctimas de la dictadura militar.

Del desierto al mar, del norte al sur, del cielo a la tierra, o al agua, se trata de un recorrido por un paisaje fragmentado, en el que abundan restos humanos que aún no se han encontrado, memorias y síntomas de olvido. Ese espacio impreciso figura en los mapas y algunos de estos figuran en los documentales. ¿Qué cartografía vemos y qué función cumple en la propuesta audiovisual de Patricio Guzmán? Esa es la pregunta que guía este trabajo.

Un territorio fragmentado

En los primeros minutos del documental *Nostalgia de la luz*, Guzmán confiesa su afición por la astronomía, recuerda que cuando niño aprendió de memoria los nombres de algunas estrellas y tenía un mapa del cielo, ¿habrá sido su primer mapa? Lo desconocemos. Casi diez años antes, en *Isla Robinson Crusoe* (1999), el director va en búsqueda de la legendaria

isla, pero antes de emprender el viaje visita la Biblioteca Nacional de Chile. Dice ir a "averiguar más cosas sobre la isla", allí lo vemos manipular algunos mapas y recorrer con sus dedos los contornos que dibujan la silueta del territorio. Esas imágenes resultan efectivas para identificar la locación y ratifican que aquel lugar no solo es fruto de la imaginación de un escritor. Si existe en el mapa, existe en la realidad, parece decirnos Patricio Guzmán.

En *Salvador Allende* (2004) la representación cartográfica aparece con renovada fuerza. La cámara recorre un gran mapa y se detiene en algunos detalles mientras escuchamos la percepción de la artista Emma Malig sobre el exilio:

> El destierro yo lo veo como una, como un rompecabezas, como una tierra que se ha transformado en pequeñas islas en donde cada uno habita con sus paisajes, con su memoria, yo no lo veo un destierro así como una tierra inmensa donde todos estamos, creo que es muy íntimo.

A continuación, escuchamos la voz en *off* del realizador diciendo:

> Cuando descubro la pintura de Emma, veo allí el Chile que yo vivo, una tierra fragmentada en muchos trozos, islas a la deriva que no se encuentran.

Estas palabras orientan al espectador y ayudan a comprender aquel enigmático lienzo que tan pronto como es observado es desmontado de la pared, es doblado respetando ciertos pliegues, para finalmente ser guardado. Mientras todo esto ocurre oímos el diálogo entre la artista y el cineasta:

> E. M.: Al volver uno, uno piensa recuperar algo que dejó, pero no, no es cierto.
> P. G.: ¿Cómo se puede vivir si dentro de tu país te sientes extranjera y fuera también? ¿Dónde vives?
> E. M.: En una utopía, en un lugar que, que me invento, para poder seguir porque si no puede ser muy duro, esto de estar en ninguna parte, yo tengo la imagen así como de un barco que no tiene puerto, un barco que está un poco a la deriva.

FIGURA 1



La indígena kawésqar Gabriela Paterito fotografiada por Paz Errázuriz. Imagen gentileza de Patricio Guzmán.

Generalmente, frente a algo que reconocemos como un mapa, nuestras expectativas están puestas en una representación transparente de un determinado lugar, pero la artista ha hecho otro ejercicio: una cartografía del destierro, esa experiencia que cruza las biografías de tantos chilenos expulsados o de tantos que nacieron fuera. En una entrevista de Cecilia Ricciarelli, publicada el año 2010, Guzmán nos cuenta más sobre su impresión al conocer la obra de Malig:

> Cuando entré en esa habitación me dije: "Pero, ¿qué es esto?". Era un cuadro con distintos continentes, cuyos nombres era *Errancia, Tierra incógnita*… Entonces ella llega y me dice: "Eso es Chile". Y yo le dije: "Vale, el estrecho de Magallanes", y ella me dijo: "No, no, esa es la zona central chilena…" (100-101).

La inmigración y el exilio han sido temas recurrentes en la obra pictórica de Emma Malig, en consecuencia, su cartografía resulta útil a la hora de hablar de estos temas, como queda de manifiesto en *Nomadías*, la publicación editada por Catalina Donoso y Elizabeth Ramírez. Allí un mapa de Emma Malig figura como puerta de entrada al contenido, sirve de portada de un libro en el que se aborda el cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez, tres cineastas chilenas exiliadas. Estos

mapas viajan, transitan desde un muro a la proyección cinematográfica, o a la portada de un libro.

En una secuencia de *El botón de nácar* nos reencontramos con Emma Malig. La voz del cineasta relata que ha pedido a su amiga artista que le muestre algo que él nunca había conseguido ver: la imagen entera de un Chile que, por su forma alargada, los mapas escolares reproducen dividido en partes. Esta vez Malig, con la ayuda de asistentes, cubre casi toda la superficie de su estudio de un papel blanco y extrae de una caja un rollo que despliega cuidadosamente sobre el suelo y que comienza a trabajar, resaltando relieves, con delicados trazos de pincel, en un trabajo sutil que a ratos parece un ejercicio de restauración. Así cobra forma la silueta de un país que se asemeja a esa larga y angosta faja de tierra que, de un modo u otro, todos tenemos almacenada en nuestra memoria, pero ahora este territorio, desprendido del resto del continente, figura como una gran isla.

"Qué maravilla es un buen mapa", escribía Samuel van Hoogstraten en su tratado sobre arte, "en que vemos el mundo como desde otro mundo gracias al arte del dibujo" (cit. en Alpers 205). Me pregunto cómo vemos ese otro mundo, el que nos presenta Emma Malig, en el cine. Un aspecto que tienen en común estos mapas es su inmensidad, son difíciles de manipular. En ambos casos se requieren de varias manos para desplegarlos ya sea en el muro o en el suelo, el espacio se hace estrecho para la magnitud del lienzo que contiene el territorio imaginado y el ser humano se ve pequeño en relación a ellos. Los mapas de Malig se contraponen a aquellos que vemos representados en algunos cuadros de la Edad Moderna, donde como un símbolo de modernidad y de propiedad aparecen los monarcas junto a mapas o planos con la intención evidente de subrayar el dominio o la apropiación de territorios. Si la principal intención de los mapas que se muestran en los cuadros del siglo XVI consiste en "transmitir la magnitud del poder, la ambición y las empresas territoriales de quienes los llevaban" (102), como señala el estudioso de los mapas John Brian Harley, en las representaciones de Malig vemos lo contrario: la dificultad de aprehender y dominar un territorio. Además, el gesto de trabajar la superficie de ese gran lienzo ante la cámara, refuerza la idea del mapa como un artificio, una construcción de la realidad.

Respecto a las representaciones cartográficas, Harley señala que "los mapas como tipo impersonal de conocimiento tienden a 'desocializar' el territorio que representan. Fomentan el concepto de un espacio socialmente

vacío" (112). En el último filme de Guzmán, ese espacio aparentemente neutro es invadido cuidadosamente por la cámara del cineasta que recorre lentamente la superficie texturada de aquel mapa. Al paneo se suma la narración en *off* de Gabriela, una mujer indígena que dice no sentirse chilena sino kawésqar, que relata en su lengua nativa la memoria de un viaje que había realizado de niña con su familia, en canoa, entre las islas del sur de Chile. Esa voz y la complicidad del espectador humanizan el mapa. El montaje cinematográfico ofrece esa posibilidad.

Norman Thrower ha planteado que la adaptación del mapa al formato cinematográfico supone una aparente desventaja: los mapas que figuran en las películas lo hacen en un tiempo limitado, lo que obliga a una simplificación de sus contenidos, pues el espectador no tiene la capacidad para pausar la imagen y observarla detenidamente como lo haría el lector de un mapa impreso (cit. en Gámir 2010). Efectivamente, en el cine la dimensión temporal la administra el realizador y resulta evidente que a Guzmán le interesa que leamos estos mapas; a diferencia de la revisión algo acelerada que vemos en *Isla Robinson Crusoe*, ahora el recorrido de la cámara es pausado, alcanzando un grado de intimidad. Además, no parece que importase solo aquello que exhiben esas obras, ya que en las apariciones que he descrito emerge también el soporte, la calidad material de las obras, así la textura rugosa del papel parece entrar en diálogo con la piel de Gabriela, esculpida por los años.

Los otros mapas

En *El botón de nácar* ronda el fantasma de otros mapas, cuya imagen material no es visible en el filme. Esos mapas aparecen en la voz de Patricio Guzmán cuando narra la historia de Jemmy Button y las expediciones inglesas en la Patagonia: "Al comienzo del siglo XIX un barco inglés entró en el mundo de la Patagonia al mando del capitán Fitz-Roy. Su misión era dibujar la imagen y las costas de estas tierras, hizo los mejores mapas que se usaron durante un siglo. Fue el primero que dibujó a los indígenas con rostro humano…".

Más adelante añadirá que "a partir de ese momento empezó el fin de los pueblos del sur, los mapas de Fitz-Roy abrieron la puerta a los colonos". Así el cineasta alerta al espectador del peligro implícito en los mapas, en aquellos que están en la historia de la cartografía y parecen

FIGURA 2



Emma Malig y su ejercicio plástico durante el proceso de filmación de *El botón de Nácar*. Atacama Productions.

más próximos al estudio de la ciencia que a una historia del arte, pero que como elementos de la cultura visual, cada vez despiertan un mayor interés de parte de los investigadores de las imágenes.

Esos mapas científicos tienen una cierta cercanía con el cine documental, recordemos a Nichols:

> El cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todos estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias (32).

Los mapas, como parte de esos discursos, han sido objeto de suspicacias. Svetlana Alpers recoge una anécdota de Isaac Massa acerca de lo difícil que le resultó, en el siglo XVII, obtener un mapa de Moscú. Antes de dárselo, el ruso que le proporcionó el mapa protestó: "Mi vida estaría en peligro si se supiera que he hecho un dibujo de la ciudad de Moscú y se lo he dado a un extranjero. Sería ejecutado por traidor" (195). Eso, según Alpers,

habla del valor que se daba al conocimiento recogido bajo la forma de un mapa, poniendo claramente en relieve el valor de las imágenes.

Tal como ese mapa, los que se publicaron en Londres en 1839, como parte de los resultados de la expedición de Fitz-Roy, permitieron al extranjero ver detalles que de otro modo eran invisibles. Junto a los mapas se reprodujeron paisajes y grabados en los que se representaba a los habitantes de aquel territorio, con rostro humano como señala Guzmán. ¿Empezó ahí el fin de los pueblos del sur? Quizás empezó antes, con los mapas que guiaron a Fitz-Roy o sus antecesores, unos más imaginativos que técnicos, con aquellos en los que proliferaban embarcaciones en las costas del Pacífico, monstruos marinos, habitantes gigantes y todo ese repertorio de imágenes fruto de la literatura y la imaginación de los navegantes.[1]

Fragilidad y fuerza de las imágenes

Esos mapas que se nos muestran en los documentales de Patricio Guzmán no son representaciones fijas que siempre estuvieron ahí en el lugar que las vemos: son sacadas de una caja, exhibidas y luego son guardadas nuevamente como si se tratase de aquel álbum de fotografías familiar que se muestra y luego se guarda con sigilo. Hay algo ceremonioso en eso, una suerte de rito escenificado.

Las cajas que almacenan las obras de Malig, tanto en *Salvador Allende* como en *El botón de nácar*, están rotuladas con la palabra "frágil", la cámara se detiene en ellas, lo que contienen las cajas es parte de la fragilidad humana. La fragilidad de las imágenes es un tema recurrente en el cine de Guzmán, en *Salvador Allende* nos enteramos de su odisea para salvar los rollos de la *Batalla de Chile,* vemos a Mono González desenrollar un papel que entre rasgaduras contiene algunos dibujos de Matta, vemos ese álbum de fotografías que la familia de mama Rosa, la madre de leche de Allende, enterró para que no fuese destruido y que contiene entre imágenes carcomidas, las huellas del tiempo. Pero también todas estas historias nos hablan del empeño humano por proteger esa memoria frágil, tarea en la que el cineasta no está solo. Existe por ejemplo

1 Miguel Rojas Mix, en su libro *América imaginaria*, ofrece un rico y nutrido repertorio de imágenes sobre cómo América fue vista por los europeos.

Miguel Lawner, a quien Guzmán en *Nostalgia de la luz* presenta como "el arquitecto de la memoria".

Durante el régimen militar, Miguel Lawner estuvo detenido en cinco lugares distintos: en Escuela Militar, isla Dawson, en la Academia de Guerra Aérea, Ritoque y Cuatro Álamos. En el segundo de ellos empezó a dibujar y en su libro *La vida a pesar de todo,* el arquitecto detalla cómo surgió esa posibilidad:

> Comencé a dibujar en Dawson como consecuencia de nuestra iniciativa por restaurar la Iglesia de Puerto Harris, en vez de estar forzados a cumplir labores sucias y estériles. El templo estaba abandonado y valía la pena emprender su recuperación dada la esmerada factura de una construcción en madera, que había sido capaz de resistir las inclemencias del clima patagónico (3).

La restauración de aquella iglesia, que fue levantada en tiempos de la misión salesiana que intentó salvar del exterminio a los selk'nam masacrados por los estancieros que querían proteger sus rebaños de ovejas, permitió proveer de medios para la memoria. Para elaborar el proyecto fueron necesarios el lápiz y el papel, elementos que hasta entonces estaban prohibidos para los detenidos. El buen trabajo realizado en la iglesia significó que el comandante a cargo autorizara a Lawner para hacer más dibujos y conservarlos.

Dibujó el paisaje, los árboles caídos y los árboles que resisten, retrató a sus compañeros de prisión y las actividades cotidianas, pero existían riesgos, los dibujos eran revisados y por lo tanto no podían ser explícitos. Era peligroso, por ejemplo, dar detalles visuales de los sitios de prisión y su precariedad, por eso tomó la decisión de registrar mentalmente sus características. En *Nostalgia de la luz* el arquitecto narra cómo calculaba las dimensiones de los distintos espacios contando sus pasos; relata que por las noches, alumbrado de una vela, dibujaba en el papel, que después destruía, desechaba la materialidad de las imágenes para salvarlas de los allanamientos, pero las almacenaba en su memoria. Esto lo hacía una y otra vez, con la esperanza de poder algún día, en libertad, reconstruir los planos y dar testimonio de lo que significaba un campo de concentración en Chile. Lo logró, en su exilio en Europa reconstruyó las imágenes que guardó en su memoria, como el plano del campo de concentración de río Chico, de la isla Dawson. Repite el gesto ante la cámara de Guzmán y de

un recuerdo que parece fresco, aflora el croquis rápido, inquietantemente expresivo y técnico; no estamos frente a la fragilidad de las imágenes, sino ante su fuerza.

Los dibujos de Lawner viajaron fuera de nuestras fronteras y fueron expuestos en diversas latitudes, contribuyendo así a la creación de un imaginario colectivo que ayudó a la solidaridad internacional con los perseguidos. Hoy, al mirar esas imágenes y leerlas, vemos la huella que otros quisieron borrar: aquellos campos de concentración que fueron desmantelados y negados por los militares. En algunas imágenes vemos a prisioneros tallando piedras, un pasatiempo que les estuvo permitido hasta que los militares desconfiaron de los clavos y alambres utilizados para esculpir las pequeñas piedras recogidas en la orilla del mar. En una de esas piedras, que hoy se conserva en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Miguel Lawner grabó la silueta de isla Dawson y destacó con un pequeño punto el lugar de prisión.

Conclusión

La filmografía de Patricio Guzmán nos ayuda a pensar el espacio, el cuerpo, la memoria, sus tensiones y conflictos. En sus documentales la geografía es abordada en una dimensión afectiva, sensible y trágica a partir de un compromiso ético con una verdad y la búsqueda de sentido.

Las cartografías de las que hemos hablado son diversas: hay mapas enormes, ágiles y frágiles, de territorios reales o imaginarios, aparecen para dar cuenta de un espacio que no es solo un escenario contenedor, es protagonista y puede ser interrogado por los secretos y dolores que continúan vivos. A pesar de la mala memoria.

Referencias

Alpers, Svetlana. "El impulso cartográfico en el arte holandés". *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII.* Madrid: Hermann Blume, 1987. 178-238. Impreso.

Donoso, Catalina y Elizabeth Ramírez, (eds). *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez.* Santiago: Metales Pesados, 2016. Impreso.

Fitz-Roy, Robert. *Narrative of the Surveying of H.M.S. "Adventure" and "Beagle" between the years 1826 and 1836 Describing their Examination of the Shouthern Shores of South Americ and the Beagle's Circunnavigation of the Globe.* Londres, 1839. Impreso.

Gámir, Agustín. "La cartografía en el cine: Mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales". *Scripta Nova* 334 (2010). Web. 1 mar. 2017.

Harley, John. *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.

Lawner, Miguel. *La vida a pesar de todo.* Santiago de Chile: LOM, 2003. Impreso.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad.* Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.

Rojas Mix, Miguel. *América imaginaria.* Barcelona: Lumen, 2002. Impreso.

Ricciarelli, Cecilia. *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago de Chile: Fidocs, 2011. Impreso.

Filmografía

Isla Robinson Crusoe. Dir. Patricio Guzmán. Icarus Films, 1999. DVD.

Salvador Allende. Dir. Patricio Guzmán. Pyramide, 2004. DVD.

Nostalgia de la luz. Dir. Patricio Guzmán. Pyramide, 2010. DVD.

El botón de nácar. Dir. Patricio Guzmán. Pyramide, 2015. DVD.

Representaciones y sensibilidades. Mujeres en cuadro

Lizel Tornay

Introducción

La lógica figurativa de los filmes, más allá de exhibir el mundo, construye sentidos que dialogan y disputan con otros vigentes. Por eso, el cine constituye un discurso social privilegiado teniendo en cuenta, además, su capacidad de atravesar distintos niveles de realidad. De tal manera, los relatos cinematográficos no solo se presentan como fuentes para el historiador, sino también operan como agentes en la construcción de la historia y en su agencia pueden producir intervenciones políticas significativas.

Este artículo se propone analizar el filme documental *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* (Argentina) como agente de sentido e intervención política.

Con este propósito se partirá de conceptualizaciones provenientes del campo de los estudios de la memoria y la construcción de identidades colectivas, así como otros aportes referidos al poder de las imágenes, a la construcción y circulación de representaciones, a los estudios del cine como dispositivo sociocultural y a las consideraciones de la historia cultural en torno a la construcción de subjetividades/sensibilidades.

Antecedentes

Los estudios de la memoria y de la construcción de la identidad colectiva se han convertido en un campo de investigación de importancia atravesando los límites disciplinarios tradicionales de las artes, las letras o la historiografía.

Al respecto corresponde aclarar dos asuntos de la teoría clásica de la memoria. Halbwachs, por un lado, considera a esta elaboración del

tiempo pasado como una construcción social en la que los individuos siempre refieren a "marcos sociales" cuando recuerdan. Y, por otro, señala que se trata de un proceso de construcción, no de recuperación, ya que esa elaboración está hecha desde la trama de sentidos vigentes en el tiempo presente.

Asimismo resulta oportuno considerar que las construcciones de la identidad colectiva y las construcciones de la memoria requieren un estudio complementario entre sí. Tal como lo advierte Andreas Huyssen, "sin memoria, sin leer las marcas del pasado, puede que no se reconozcan las diferencias […] respecto a las numerosas complejidades e inestabilidades de las identidades" (252).

La trama que constituye la identidad colectiva está compuesta tanto por los modos de recordar el tiempo pasado como por el horizonte de posibilidades que le dan sentido (Traversa).

Paralelamente, la circulación de representaciones no constituye un conjunto de operaciones miméticas, sino un proceso de producción de significados entretejido con hechos, situaciones, sujetos sociales. Los filmes en tanto prácticas significantes configuran productos culturales que trabajan con elementos y materiales de la sociedad y la cultura, sobre los cuales crean sentidos (Williams).

Por su parte, los estudios sobre cine han considerado a la producción fílmica como una tecnología de representación, una práctica social y cultural en la que se construyen imágenes o visiones del mundo atravesadas por las condiciones sociohistóricas del momento de su realización y exhibición. Esto implica producción de significados que dialogarán con el sujeto espectatorial en términos de una dialéctica discursiva. Como espectadores entablamos una conversación con el filme, no asumimos el discurso desde un vacío, lo incorporamos cuando reconocemos nuestra identidad en él.

A su vez la historia cultural ha analizado la temática de la historia de la subjetividad, considerada como proceso de conformación de imaginarios culturales en sociedades particulares de determinados momentos históricos. Estos estudios entienden la subjetividad como conjunto de emociones y de discursos en torno a ellas. Por este motivo consideran que el cine ha cumplido una función muy destacada en la expresión y difusión de dichas conformaciones (Passerini et al.).

Contexto de producción. Un momento en la construcción de la memoria

El filme que nos ocupa hace foco en las relaciones jerárquicas de género durante el terrorismo de Estado impuesto en Argentina entre 1975[1] y 1983, en particular en las situaciones que sufrieron las mujeres en tanto tales en los centros clandestinos de detención y en las cárceles esparcidas a lo largo del territorio argentino.

Múltiples factores condicionan los diferentes momentos de construcción de la memoria. Las condiciones de decibilidad y audibilidad están atravesadas por diversos componentes: epocales, regionales, culturales, sociales, políticos, jurídicos. Al respecto, Pollak afirma que el silencio "lejos de depender únicamente de la capacidad de los testigos […] se ancla en las condiciones sociales que lo vuelven comunicable, condiciones que evolucionan con el tiempo y que varían de un lugar a otro […] la cuestión [...] es […] sentirse autorizado para hacerlo [testimoniar]" (13).

En *La historia política del Nunca Más* Emilio Crenzel postula:

> Propongo el concepto *régimen de memoria* para retratar aquellas "memorias emblemáticas" que se tornan hegemónicas en la escena pública al instaurar a través de prácticas y discursos diversos, los marcos de selección de lo memorable y las claves interpretativas y los estilos narrativos para evocarlo, pensarlo y transmitirlo. Los regímenes de memoria son el resultado de relaciones de poder y, a la vez, contribuyen a su reproducción. Sin embargo, si bien su configuración y expansión en la esfera pública son el producto de la relación entre fuerzas políticas, también obedecen a la integración de sentidos sobre el pasado producidos por actores que, al calor de sus luchas contra las ideas dominantes, logran elaborar e imponer sus propios marcos interpretativos (24).

Estos *regímenes de memoria,* desde ya, fruto de disputas, son conflictivos y cambiantes.

1 Si bien el golpe militar que destituyó al gobierno elegido democráticamente fue el 24 de marzo de 1976, en el mes de agosto de 1975 ese gobierno —encabezado por Isabel Perón, vicepresidente a cargo de la presidencia desde la muerte del presidente Juan D. Perón ocurrida el 1º de julio de 1974— firmó un decreto por el cual entregaba a las Fuerzas Armadas el control de la seguridad nacional. A partir de ese momento comenzaron prácticas represivas por fuera de la ley (detención/desaparición de personas, centros clandestinos de detención).

Con relación al filme documental *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* una serie de cambios entretejen la trama histórica que condiciona su producción.

En el año 2003 se anularon las llamadas "Leyes de la Impunidad"[2] y en 2007 se abrieron los juicios por delitos de lesa humanidad acaecidos durante el terrorismo de Estado (1975-1983). En el año 2010, en la realización de los juicios orales y públicos por estos delitos empezaron a declarar algunas víctimas y a escuchar algunos pocos jueces los delitos de abuso y violación sexual. Por primera vez se condenó a un perpetrador como "violador" como figura acusatoria autónoma de otros delitos como homicidio, tortura, desaparición, etcétera. Estábamos en presencia de un indicio significativo de cambios que empezaban a producirse en un espacio simbólico de importancia como son los juicios. Sin duda, como decíamos, otros múltiples factores incidieron en estas nuevas posibilidades de decir y escuchar. Hubo cambios tanto en la legislación como en el abordaje de los delitos. El carácter universal de los derechos, carácter hegemónico hasta promediar la década de 1990, dio paso a un tratamiento que incluía las subjetividades.

El sujeto de derecho podrá ser concebido como tal, en nuestro caso, también en su ser mujer, frente a las situaciones de subordinación devenidas de relaciones jerárquicas de género.[3]

La ley nomina, coloca nombres a las prácticas y experiencias deseables y no deseables para una sociedad. En ese sentido, el aspecto más intere-

2 Esta denominación incluye la Ley de Punto Final (1986), que estableció la caducidad de la acción penal contra los imputados penalmente por desaparición forzada de personas, torturas, homicidios o asesinatos ocurridos durante la última dictadura militar (1976-1983) si no habían sido citados a declarar antes del 24-12-1986, y la Ley de "Obediencia Debida" (1987), por la cual se presume que todo miembro de las Fuerzas Armadas con grado militar inferior a coronel había actuado obedeciendo órdenes, concepto militar que lo exceptúa de responsabilidad. Quedaban exceptuados de esta consideración las apropiaciones de bebés, de bienes inmuebles de las víctimas y la violación. También incluye una serie de indultos concedidos por el presidente Carlos Menem en 1989 y 1990.

3 En el plano internacional, la Conferencia Mundial sobre Derechos Humanos (ONU), celebrada en Viena en 1993, reconoció por primera vez que la violencia contra las mujeres constituía violación de derechos humanos; en 1994 se realizó la Convención Interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer "Convención de Belém do Pará" (OEA) y Naciones Unidas aprobó también la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (conocida por sus siglas en inglés como CEDAW), incorporada por la Argentina en 1994. En 1998 la Corte Penal Internacional, por medio del Estatuto de Roma, tipificó la violencia sexual en el contexto de prácticas sistemáticas de violencia como una violación específica de los derechos humanos; Argentina la incorporó en 2006. Hasta 1999 el Código Penal Argentino tipificaba la violación sexual como "delito contra la honestidad", recién en ese año fue sustituida esa designación por la de "delito contra la integridad sexual".

sante de la aplicación de la ley es que brinda un sistema de nombres que posibilitan la simbolización. Tengamos en cuenta que sin simbolización no hay reflexión, y sin reflexión no hay transformación. El sujeto necesita un sistema de imágenes, de representaciones que le permitan reconocerse y reconocer al mundo que lo rodea. Esas representaciones pueden tomarse o discutirse, pero, sin duda ponen en marcha una dinámica de desnaturalización de ese mundo (Segato, *Las estructuras elementales*).

Estas normas son evidencias de un nuevo momento de construcción de la memoria (Jelin), en el que nuevas sensibilidades pueden escuchar otras voces. Se trata de sensibilidades surgidas al calor de los movimientos de derechos humanos y de los movimientos de mujeres a nivel local e internacional.

En este contexto político social se inició la realización del filme documental que nos ocupa.

El relato

El eje narrativo lo constituyen las posibilidades de hablar/escuchar estas temáticas y las distintas estrategias desarrolladas por algunas de las mujeres que padecieron esas violencias. Las voces de 17 mujeres y un varón detenidos desaparecidos en algunos de los numerosos centros clandestinos esparcidos en el territorio argentino durante ese periodo estructuran el relato. Con el propósito de visibilizar variados procesos de transformación de las experiencias traumáticas el guion enhebra diferencias y similitudes en las subjetividades de esas mujeres y, paralelamente, en esa puesta en escena otorga sentido a sus relatos.

Así lo evidencia la narración cinematográfica. La primera secuencia de un filme suele indicar la temática que desarrollará. En este caso, se ve a una mujer que estuvo detenida desaparecida y luego presa, ella dice: "No recuerdo a nadie que se haya sentado y me haya dicho: 'che, contame ¿cómo fue?' Y que se quede escuchando lo que vos le contás".

El hilo argumental se desliza entre las dificultades para ser escuchadas, para contar, para declarar y las posibilidades de denunciar públicamente a los represores como violadores en un proceso ni lineal ni homogéneo, sino con diversidad de situaciones y recursos discursivos, sociales, políticos de los entrevistados. En ese hilvanado se focalizan también los modos con que esas mujeres afrontaron tales situaciones poniendo en evidencia

así las resistencias de esas subjetividades y su capacidad de agencia aún en esos lugares.

Estamos en presencia de un relato cinematográfico que interpela a un espectador ciudadano (Ranciére) no ya solamente en relación con las víctimas del terrorismo de Estado, sino refiriendo a sujetos políticos resistentes.

La representación de las mujeres que padecieron los distintos tipos de violencia en los lugares de cautiverio se diseña mediante las voces y las imágenes de ellas mismas, mujeres empoderadas dando cuenta de las peores circunstancias que tuvieron que atravesar.

La noción de representación refiere a dos líneas de sentido, una de carácter transitivo que tiene que ver con ocupar el lugar de otros/as que están ausentes —representar a— y otra de carácter reflexivo que alude a mostrar-se —re-poner-se—, a la presentación pública, en este caso de unas personas mujeres (Chartier 57). A su vez, por medio de las imágenes, la representación visual refuerza esa doble función de representar a las mujeres que padecieron esa violencia de género y de mostrarse cómo son (Marin), cómo hablan, piensan, sienten, cómo es el lenguaje de sus cuerpos, las expresiones de sus rostros. Se trata de un lenguaje sensible que aporta aquello que no es idéntico al lenguaje conceptual, racional, pero fundamental cuando se trata de comprender la experiencia y sus consecuencias. (LaCapra 105). Este es el aporte de estas representaciones visuales que interpelan la escucha del espectador en función de la comprensión de tales situaciones traumáticas.

En este punto el filme que nos ocupa permite escuchar las palabras y los silencios —a veces incómodos— de las protagonistas, silencios que evidencian las consecuencias de las situaciones padecidas. No es necesario explicar, es importante convocar a un "espectador emancipado" que afirme su capacidad de ver lo que él ve y que sepa pensar y qué hacer con ello (Rancière). A su vez, como toda estrategia estética, esta convoca a un cierto espectador capaz de escuchar temáticas hasta entonces silenciadas. Tal posibilidad evidencia los diálogos o las disputas vigentes en el tiempo de producción del filme.

Desde el campo de la historia cultural y con relación al componente emocional que atraviesa las construcciones de género, Ute Frevert comenta una argumentación circulante aún de mucho peso:

> Las mujeres, como consecuencia de una naturaleza débil, serían caprichosas, inestables e irracionales y estarían expuestas a pasiones desenfrenadas a diferencia de los hombres imbuidos de racionalidad […] A causa de sus nervios frágiles y delicados, ellas no son capaces de soportar emociones fuertes y profundas […] A los hombres, en cambio, la razón los ayuda a moderar sus pasiones […] A las mujeres les ha sido dado el afecto (entendido como de corto plazo y sin razón) (105-106) [traducido por la autora].

Como decíamos, diversos factores hicieron posible escuchar a esas mujeres que rechazaron de hecho esos "regímenes emocionales" (Boddice) hegemónicos. Había operado un desplazamiento de los lugares que las construcciones de género y las "topografías emocionales" (Frevert) asignaban para cada género. Según esos regímenes o topografías emocionales ellas debían permanecer pasivas, en silencio y demostrando su sentir mediante el llanto y la tristeza. Pero estas mujeres salieron del ámbito doméstico y se dirigieron a las instituciones y, en este caso participaron con sus testimonios en los juicios orales y públicos, hablando en voz alta.

Otras representaciones de estas mujeres seguramente habían circulado —incluso, aunque no solo, aquellas construidas por los represores—, pero no incluían sus voces ni sus imágenes, habían sido esbozadas por otros, según un sentido ajeno al de las propias protagonistas. Es que las representaciones en tanto construcciones simbólicas atravesadas de significados dan lugar a una serie de intervenciones simultáneas en el estado particular de la cultura y de este modo dialogan o confrontan con otras representaciones también circulantes.

En este punto el filme que nos ocupa produce una intervención política cultural importante.

La escena final muestra a Nilda Eloy en el escenario de un juicio oral y público (del llamado "circuito Camps") denunciando a un represor como violador [figura 1].

Una mujer en el escenario de un juicio oral y público denunciando a un represor como violador. El escenario de los tribunales donde se realizaron los juicios orales y públicos constituye un espacio simbólico cargado de significaciones. En esta película se le adiciona otro importante sentido como lo es abrir ese lugar público a las mujeres con un micrófono ubicado en el primer plano de la imagen.

FIGURA 1



Juicio oral y público por el Circuito represivo a cargo del General del Ejército "Ramón Camps", Provincia de Buenos Aires, Argentina (junio de 2006). Archivo Comisión Provincial por la Memoria, Provincia de Buenos Aires (Argentina).

Conclusión

Esta producción cinematográfica se vuelve entonces agente de sentido en la construcción de una "historia de la sensibilidad respecto al sufrimiento de los otros" (Segato, *Antropología y Derechos Humanos*), al tiempo que constituye una intervención política promoviendo la escucha de las palabras de las mujeres víctimas y también sujetos resistentes. De este modo, el filme documental, atravesado por las transformaciones del entramado sociocultural, pone en circulación representaciones de mujeres que habían sido invisibilizadas y silenciadas.

Esta es la agencia del filme, ya que tomando la afirmación de Comolli "más que reflejar lo que es, […] fabrica lo que será" (160).

> La función de cine establece una escena que jamás está fuera de la historia, en la medida que la historia de este siglo se ha conformado en gran parte de representaciones cinematográficas y se ha fabricado en relación o bajo la forma de espectáculos cinematográficos […] Hijo del siglo donde triunfa lo espectacular, el cine es al mismo tiempo el objeto y el agente de este triunfo, el emprendedor, el archivista, el actor y la memoria. Lejos de "reflejar" tal evento o tal situación […] el filme […] las produce como hechos fílmicos, realidades filmadas (161).

Campo de batalla. Cuerpo de mujer es agente de sentido y constituye una intervención política en la medida en que pone en circulación voces, cuerpos, sentidos no escuchados, ni registrados. Su agencia se relaciona con el "desarchivamiento", concepto formulado por Márcio Seligmann-Silva (2016), en tanto abre el archivo falocéntrico que ha excluido las voces y la memoria de cantidad de mujeres que padecieron (y padecen) relaciones jerárquicas de género.

Pone en juego las banderas del feminismo de la segunda ola "lo personal es político" o como plantea Giulia Collaizi respecto de la intención del feminismo "no se trata de sexualizar la imagen", sino de "politizar la sexualidad". Con esta lógica argumental busca "construir un espectador crítico a quien, en vez de tenderle trampas se le dan los medios para evitarlas" (Rancière), posibilidad esta brindada por este tipo de guion.

Referencias

Boddice, Robert. *Pain and Emotion in Modern History.* Londres: Palgrave Macmillan, 2014. Impreso.

Campo de batalla, cuerpo de mujer (Fernando Álvarez, 2013). Distribuidor: Fernando Álvarez.

Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación.* Barcelona: Gedisa, 2002. Impreso.

Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.

Comolli, Jean-Louis. "El espejo de dos caras". Comp. G. Yoel. *Imagen, política y memoria.* Buenos Aires: Libros del Rojas (UBA), 2002. 159-192. Impreso.

Crenzel, Emilio. *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina.* Buenos Aires: Siglo xxi, 2014. Impreso.

Frevert, Ute. *Emotions in History. Lost and Found.* The Natalie Zemon Davis Annual Lecture Series. Budapest-New York: Central European University Press, 2011. Impreso.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory.* Chicago: University of Chicago Press, 1992. Impreso.

Huyssen, Andreas. *Twilight Memories: Parking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995. Impreso

Jelin, Elizabeth. "Revisitando el campo de las memorias" (prólogo). *Los trabajos de la Memoria.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012. 7-23.

LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

Marin, Louis. "Poderes y límites de la representación". Roger Chartier. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, 1999.

Passerini, Luisa, Jo Labanyi y Karen Diehl, eds. *Europe and Love in Cinema*. Bristol, UK: Intellect, 2012.

Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites.* La Plata: Ediciones al Margen, 2006.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial, 2013.

Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia. Contrato y status en la etiología de la violencia.* Serie Antropológica 334. Brasilia: Universidad de Brasilia, 2003.

---. *Antropología y Derechos Humanos: alteridad y ética en el movimiento de los Derechos Humanos*, Serie Antropológica 356. Brasilia: Universidad de Brasilia, 2004.

Seligmann-Silva, Márcio. "Sobre el anarchivamiento. Un encadenamiento a partir de Walter Benjamín". *Constelaciones*, Revista de Teoría Crítica 7 (2015): 40-59. Web, consulta 8/11/2016.

Traversa, Enzo. *La historia como campo de batalla: Interpretar las violencias del siglo xx.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Williams, Raymond. *Sociología de la cultura.* Barcelona: Paidós, 1994.

Problematizar la imagen pobre: Hito Steyerl y su aproximación materialista a la imagen digital[1]

Joaquín Zerené Harcha
Paula Cardoso Pereira

Introducción: contextualización

Actualmente, las dimensiones estéticas y culturales han devenido componentes estratégicos centrales para el desarrollo capitalista (Bentes). En este contexto, las imágenes se han vuelto vehículos predominantes en la circulación de conocimiento y en la configuración de las relaciones de poder en las sociedades de la información contemporáneas (Castells). El inmenso poder alcanzado por las industrias de la producción de imágenes en las sociedades del capitalismo cultural se corresponde con la tremenda influencia que el imaginario público, distribuido en redes de información, ha adquirido sobre la construcción de las subjetividades (Brea 157). La proliferación de computadoras personales y de dispositivos móviles ha fortalecido modos de producción descentralizados, donde cada usuario deviene no solo un consumidor sino un potencial productor y distribuidor de imágenes. Sintomática de una así denominada "cultura digital", la figura del *prosumidor* evidencia ciertas transformaciones que, progresivamente, han sido introducidas en las últimas décadas en la producción, transmisión y distribución de la información. Sin embargo, se debe tener cuidado con las celebraciones en torno a una supuesta "democratización" inherente a esta proliferación de las tecnologías de imágenes en la vida cotidiana.

El poder de las imágenes y su distribución global testifican las complejas asimetrías de la interculturalidad. Un mundo plagado por

1 Este texto retoma gran parte de los argumentos desarrollados en el artículo "Revolutions of Resolution: About the fluxes of poor images in visual capitalism", publicado por los autores en 2014 en el número especial "Critical Visual Theory" de la revista *tripleC: communication, capitalism, critique*.

imágenes, en principio accesible para cualquiera que tenga un televisor o una computadora o dispositivo móvil con conexión a internet oculta, en palabras de Néstor García Canclini, "la desigual distribución de los bienes y las imágenes de distintas culturas" (41). Siguiendo a la teórica de medios Lisa Parks, podríamos hablar de un capitalismo visual como un "sistema de diferenciación social" basado en el acceso relativo de usuarios y espectadores a las "tecnologías de los medios globales" (286). Para Parks, la globalización de las tecnologías y culturas mediales ha contribuido a establecer jerarquías de saber/poder y modos de diferenciación social que se basan en el acceso relativo de la gente a las interfaces de pantalla (286).

Un aspecto clave en la producción, distribución y manipulación de las imágenes digitales es su resolución, o sea, la cantidad y el tipo de información que estas imágenes transportan. En su ensayo "En defensa de la imagen pobre", la videoartista, profesora y teórica Hito Steyerl construye una inquietante reflexión acerca de los regímenes de producción y circulación de las imágenes digitales, refiriéndose a la centralidad de la resolución como clave de acceso para entender las dimensiones estéticas, políticas y materiales de estas imágenes en el paisaje mediático contemporáneo. Con crítica y humor, Steyerl se enfrenta al flujo de imágenes producidas por el capitalismo de la información a partir de un enfoque materialista que busca abandonar las aproximaciones a las imágenes como representaciones del mundo para, en cambio, pensarlas como fragmentos del mundo que participan del mismo.

¿Qué es una imagen pobre?

La resolución de las imágenes digitales se refiere a la cantidad de píxeles y *bytes* que las componen. Steyerl propone pensar la resolución de las imágenes como un prisma clave para entender los regímenes de producción y circulación de las imágenes digitales en el contexto del capitalismo visual (*Los condenados* 33-48). En este contexto, recuerda que, ya en los años sesenta, Guy Debord advertía en su libro *La sociedad del espectáculo* que las imágenes se habían convertido en la forma final de reificación de la mercancía. Retomando y actualizando parte de este diagnóstico, Steyerl sostiene que, actualmente, la mercantilización de la imagen ha establecido sus propias jerarquías según "la reestructuración neoliberal de la producción mediática", impulsando el establecimiento de

una "sociedad de clases de imágenes" basada en su resolución, calidad y definición. Este modelo continuaría anclado a los sistemas de la cultura nacional, los estudios de producción capitalistas y la defensa de la versión original, valores y modelos de representación que la glorificación de la resolución busca reforzar (*Los condenados* 36). Fetichizadas no solo por el cine, la televisión y la publicidad, sino también por los dispositivos militares y científicos, las imágenes de alta resolución se nos presentan atractivas y seductoras, miméticas y precisas, mágicas y adoradas. En la lectura de Steyerl, la glorificación de la resolución refuerza los valores y modelos de representación de los centros dominantes de la producción audiovisual (pero también militar). Para explicar este punto, la autora toma como ejemplo el caso de las imágenes de alta resolución exhibidas en los cines, cuyo rol en el capitalismo visual se perfila como el de una tienda insignia (*flagship store*) donde "se comercializan productos de lujo en un entorno exclusivo". Pero, al mismo tiempo, "[d]erivados más asequibles de las mismas imágenes circulan en DVDs, se emiten por televisión o se difunden *online* como imágenes pobres" (*Los condenados* 35). En su calidad de "detrito de la producción audiovisual", "basura arrojada a las playas de las economías digitales", estas imágenes testifican la violenta aceleración de los ciclos de producción y desecho en la circulación de imágenes "al interior de los círculos viciosos del capitalismo audiovisual". Ellas son "los Condenados de la Pantalla contemporáneos" (*Los condenados* 34).

En ese escenario, dominado por un deseo de hipervisibilidad, las imágenes de alta resolución destacan por su fuerza inmersiva, seductora y económica, mientras la imagen de baja resolución testifica la falla tecnológica y la producción *amateur*. La *imagen pobre* presenta una baja resolución y tiende a parecernos borrosa, degradada y precaria, de origen dudoso e incluso ilícito. No puede cumplir con las seductoras promesas de hipervisibilidad que ofrecen las imágenes de alta resolución. Por tanto, se le considera "una lumpenproletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución". Al estar "frecuentemente degradada hasta el punto de ser un borrón apresurado", incluso podríamos dudar de llamarla imagen (*Los condenados* 34). Steyerl sostiene que la imagen pobre abre la posibilidad de pensar un valor de la imagen que no esté basado en su sensualidad ni poder mimético, sino en su poder de circulación y su capacidad de ser compartida en una economía de imágenes alternativa. La falta de definición

de las imágenes pobres pone de manifiesto una relación inversa entre accesibilidad y calidad. "Las imágenes pobres son pobres porque están fuertemente comprimidas y viajan rápidamente" (*Los condenados* 43), perdiendo información y resolución para ganar una mayor circulación. En manifestaciones como el *spam* o el *streaming*, por mencionar algunas, esto se presenta con bastante claridad: la efectividad de las imágenes se basa no tanto en su contenido o sus cualidades formales sino, más bien, en sus posibilidades de ser distribuida de manera rápida y masiva. Al sacrificar su "calidad" para ganar "accesibilidad", las imágenes pobres llaman a considerar otra forma de valor de las imágenes basada en su velocidad, intensidad y propagación.

Las imágenes pobres explotan el potencial de la variabilidad que introduce la digitalización (Manovich, *The Language* 49). El carácter modular, mutable y líquido de la imagen digital les permite propagarse como un virus y mantenerse en un estado de constantes transformaciones y recombinaciones. W. J. Mitchell incluso sugiere que en "la época de la replicación digital" el valor exhibitivo de las imágenes técnicas, que Walter Benjamin describió en su ya clásico ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", pierde su protagonismo frente a otro tipo de valor basado en su capacidad de ser manipuladas por computadora y circular, transformarse y recombinarse dentro de las redes digitales de alta velocidad (51). Sin embargo, debemos discrepar cuando Mitchell señala que no existen diferencias entre los archivos originales y las copias de las imágenes digitales y que los procesos de reproducción digital no dejan huellas ni marcas, más allá de su fecha de creación, en estas imágenes. Aunque las imágenes digitales presenten el potencial para generar copias prístinas de un archivo original, en su circulación los procesos de comprensión y transmisión de datos amenazan constantemente con dejar marcas en las imágenes. Lev Manovich reconoce esta paradoja de las imágenes digitales al señalar que si bien en teoría estas imágenes prometen la posibilidad de replicarse inmaculadamente de forma ilimitada, cuando observamos su presencia en nuestra realidad cotidiana vemos que es más bien común que ellas sufran pérdidas de información, degradación y ruido. Si bien las imágenes digitales pueden adaptarse a diversos medios y variar respecto a ellos, en estos procesos de adaptación y transmisión, las imágenes pueden cambiar de formato, perder o ganar información, desarrollar *glitches* y otro tipo de ruidos y formas de deterioro en su calidad de imagen.

La supervivencia de las imágenes digitales se basa en su posibilidad de circulación y replicación, entregándose a "la incertidumbre digital a costa de su propia sustancia" (Steyerl, *Los condenados* 35) y renunciando a los anhelos puritanos en torno a la conservación como preservación íntegra de una imagen original. La vida y muerte de las imágenes digitales se encuentra inserta en una concepción del archivo como una red de flujos dinámicos, topologías configuradas en la transmisión permanente de datos (Ernst). Como bien argumenta Steyerl, las imágenes digitales tienden a sufrir distintos tipos de degradación producto de sus continuas transformaciones y transmisiones. En sus múltiples viajes las imágenes digitales son manipuladas, reeditadas, *remixadas*, falsificadas, comprimidas y degradadas. Los viajes realizados por las imágenes digitales dejan huellas, marcas y heridas que afectan su "calidad de imagen" (*image quality*). Estas huellas son producto de los múltiples procesos de *ripeado*, compresión y transmisión que las imágenes sufren en su circulación. La materialidad digital de las imágenes pobres se encuentra en un constante proceso de transformación y erosión. Sus marcas, huellas y heridas son testimonios en la historia de sus flujos, testimonios que exponen sus procesos de mediación y nos recuerdan que las imágenes digitales son también objetos sujetos a la historia y al paso del tiempo. Estas propuestas de Steyerl para articular una aproximación materialista sobre la imagen digital se fundamentan en gran parte en una relectura, bastante distinta de la de Mitchell, de las reflexiones de Benjamin.

> Las heridas de las imágenes son sus fallas técnicas, sus *glitches*, las huellas de sus copiados y transferencias. Las imágenes son violadas, rasgadas, sujetas a interrogatorio y puestas a prueba. Son robadas, recortadas, editadas y reapropiadas. Son comparadas, vendidas, alquiladas, manipuladas e idolatradas. Agraviadas y veneradas. Participar en la imagen significa tomar parte en todo esto (Steyerl, *Los condenados* 57).

Participar de la imagen pobre

Las referencias al pensamiento de Benjamin cruzan los escritos de Steyerl sobre los modos de existencia de las imágenes digitales en las sociedades contemporáneas. No pretendemos desarrollar una cartografía extensiva ni una profundización sobre la influencia del filósofo, sino que intenta-

remos solo presentar brevemente cómo estas referencias le permiten a Steyerl articular su argumentación sobre la necesidad de dejar de pensar nuestras relaciones con las imágenes en términos de representación (e identificación) y comenzar a entenderlas en términos de participación. Participar de las imágenes no significa identificarse con ellas como representación de la realidad, sino reconocerlas en su dimensión de cosa, en sus condiciones materiales de existencia como fragmentos de la realidad, objetos sujetos al paso de la historia.

"¿Y si la verdad no se encuentra ni en lo representado ni en la representación? ¿Y si la verdad se encuentra en la configuración material de la imagen?" (*Los condenados* 54). En su ensayo "Una cosa como tú y yo", Steyerl recuerda que en los escritos de Benjamin sobre los surrealistas, el filósofo "subraya la fuerza liberadora que anida en las cosas" y "fantasea con movilizar estas fuerzas comprimidas con el fin de despertar 'lo que se va marchitando' para acceder a estas fuerzas" (*Los condenados* 58). Siguiendo sus argumentos, la idea de participación en Benjamin permite no solo afirmar que "las cosas podrían hablar unas con otras por medio de estas fuerzas" sino que, incluso, "es posible sumarse a esta sinfonía de la materia" (*Los condenados* 58). En este punto, Steyerl sugiere cierta relación con las ideas de algunos miembros de la vanguardia soviética como Alexander Rodchenko, que "reclama que las cosas se conviertan en camaradas e iguales" (*Los condenados* 59), o Boris Arvatov, quien en su texto "Everyday Life and the Culture of the Thing", "afirma que el objeto debe ser liberado de la esclavitud de su estatuto en tanto mercancía capitalista" para poder "ser libres de participar activamente en la transformación de la realidad cotidiana" (*Los condenados* 59). Estas referencias permiten entender mejor por qué, para Benjamin, las cosas presentarían un lenguaje "inherentemente productivo" y "cargado de potencias; mientras que el lenguaje humano puede o bien intentar reforzar el lenguaje de las cosas o bien convertirse en un instrumento de poder" (Steyerl, *El lenguaje*). El peligro radica en el deseo de dominar las cosas. La posibilidad de libertad en la configuración de "una comunidad material mucho más amplia", que niegue toda "presunción de la unidad del género humano" (*El lenguaje*).

Para Steyerl, aquí radica un punto fundamental para entender la idea de *participación* en Benjamin que ella busca recuperar. Siguiendo su argumentación, si "el materialismo entiende la mercancía no como un mero objeto, sino como una condensación de fuerzas sociales" (Steyerl,

Los condenados 59), una crítica materialista a la imagen como mercancía debe partir de este entendimiento. La imagen debe reconocerse entonces no como una representación de la realidad, con la que podemos o no identificarnos, sino un fragmento de la realidad, del cual podemos o no participar. Es así que Steyerl recupera las reflexiones de Benjamin para pensar "la imagen como cosa, no como representación" y argumentar que, en cualquier caso, "si la identificación tiene que ver con algo es con este aspecto material de la imagen" (*Los condenados* 52).

> De acuerdo con Benjamin, las cosas no son nunca simples trastos inanimados, envoltorios de materia inerte u objetos pasivos a disposición de la mirada documental. Consisten en tensiones, fuerzas, poderes ocultos que siguen enfrentándose. Aunque parezca una opinión que se acerca al pensamiento mágico, de acuerdo con el cual las cosas están investidas de poderes sobrenaturales, también se trata de una idea clásicamente materialista. Porque tampoco en Marx se entiende la mercancía como un mero objeto, sino como una cristalización de la fuerza de trabajo y de las relaciones sociales. De esta manera, las cosas se pueden interpretar como conglomerados de deseos, de intensidades y de relaciones de poder. Y el lenguaje de las cosas, el cual estaría por lo mismo cargado con la energía de la materia, podría por tanto exceder su mera descripción haciéndose productivo. Podría también ir más allá de su representación tornándose creativo, en el sentido de que podría transformar las relaciones que lo definen (Steyerl, *El lenguaje*).

En su ensayo "El lenguaje de las cosas", Steyerl propondrá una interesante lectura del temprano texto de Benjamin "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", para pensar una posible *política de la traducción* fundamentada en la relación entre el lenguaje de los humanos y el *lenguaje de las cosas.* Un tipo de traducción, íntimamente ligado a su concepto de *participación*, que permitiría "crear articulaciones inesperadas que no se limitan a representar modos precarios de vida o representar lo social como tal, sino que presenten articulaciones precarias" como modelos posibles "para futuras formas de conexión" (Steyerl, *El lenguaje*).

Antes de continuar, cabe señalar que no intentaremos abordar las múltiples complejidades y paradojas que contiene este escrito, sino presentar la lectura que extrae Steyerl del mismo a la hora de entender

el concepto de participación en Benjamin.[2] En este temprano texto del filósofo podemos encontrar una reflexión en torno a la relación entre el lenguaje humano y el lenguaje de las cosas. Benjamin busca establecer una perspectiva crítica frente a lo que él denomina "el enfoque burgués del lenguaje", cuya fórmula podría resumirse como "la palabra es el medio de la comunicación, su objeto es la cosa, su destinatario, el hombre" (Steyerl, *El lenguaje*). De esta manera, se construye una posición que no considera al lenguaje como un acto de mediación, que "no sabe de medio, objeto o depositario de la comunicación" (*El lenguaje*). Para Benjamin, "cada lenguaje se comunica a sí mismo en sí mismo; es en el sentido más estricto, el 'medium' de la comunicación" (*El lenguaje*). El lenguaje no operaría por medio de la representación, sino bajo la forma de una mediación inmediata (Bracken 324). "Lo medial refleja la inmediatez de toda comunicación espiritual y constituye el problema de base de toda teoría del lenguaje. Si esta inmediatez nos parece mágica, el problema fundacional del lenguaje sería entonces su magia" (Benjamin, *Iluminaciones* 61).

> El deseo de convertirse en cosa —en este caso una imagen— es el resultado de la lucha en torno a la representación. Los sentidos y las cosas, la abstracción y la excitación, la especulación y el poder, el deseo y la materia convergen efectivamente en las imágenes. La lucha en torno a la representación, sin embargo, se basaba en una nítida diferenciación entre estos niveles: aquí la cosa, ahí la imagen. Aquí el yo, ahí el ello. Aquí el sujeto, ahí el objeto. Los sentidos aquí, la materia muda allí. La ecuación incluía también conjeturas algo paranoicas a propósito de la autenticidad […] Nos enredábamos así en toda una maraña de presuposiciones, la más problemática de las cuales era, por supuesto, la de que existe en primer lugar una imagen auténtica (Steyerl, *Los condenados* 54).

Así como existen "lenguajes humanos" también hay "lenguajes de las cosas". Las cosas tienen "vedado el principio puro de la forma lingüística", pero pueden "intercomunicarse a través de una comunidad más o menos material" (Benjamin, *Iluminaciones* 65). Dicha comunidad es tan inmediata e infinita como toda otra comunicación lingüística y es mági-

2 Sobre este tema consultar el artículo de Christopher Bracken citado en Referencias, el cual Steyerl recupera para articular su lectura del concepto de *participación* en el pensamiento de Benjamin.

ca, pues también existe la magia de la materia" (*Iluminaciones* 65). Pero, entonces, ¿es posible una traducción del lenguaje de las cosas al lenguaje de los hombres? Benjamin considera que sí, si aceptamos, primero, que la traducción no se trata de "la comparación de igualdades abstractas o ámbitos de semejanza", sino que "es la transferencia de un lenguaje a otro a través de una continuidad de transformaciones" (*Iluminaciones* 69). La política de la traducción entre el lenguaje de los humanos y el lenguaje de las cosas "se define no por un origen, pertenencia o nación común, sino por una práctica común" (Steyerl, *El lenguaje*). Es así que podemos entender por qué el filósofo insistirá en "la inmediatez de la comunicación de lo concreto" como posibilidad para no caer en "el abismo de la mediatez de toda comunicación, la palabra como medio, la palabra vana, el abismo de la charlatanería" (Benjamin, *Iluminaciones* 72). Bajo esta perspectiva, la teoría de la traducción que se plantea parte considerando que "lenguaje no solo significa comunicación de lo comunicable, sino que constituye a la vez el símbolo de lo incomunicable" (*Iluminaciones* 75). Los lenguajes de la plástica o de la pintura, por mencionar un par de ejemplos, "se funden con ciertas formas del lenguaje de las cosas; que en ellas se traduzca un lenguaje de las cosas a una esfera infinitamente más elevada, o bien quizás la misma esfera" (*Iluminaciones* 73). El foco está puesto sobre la forma misma que adopta la traducción, más que en los "contenidos" que se busca transmitir de la manera más "fiel" y "veraz" respecto al "original". No se trata de la búsqueda por la "esencia", sino de las "formas de conexión, comunicación y relación" (Steyerl, *El lenguaje*). Finalmente, para Steyerl "la política acontece en las diversas maneras en que el lenguaje de las cosas se traduce al lenguaje de los humanos" (*El lenguaje*).

En sus reflexiones Steyerl intenta aplicar esta "política de la traducción" benjaminiana a las *imágenes pobres* (*Los condenados* 33-48) y a las *formas documentales* (*El lenguaje*), para pensar una salida al debate de la representación como paradigma de la imagen. De forma enfática, argumenta que el compromiso político de las formas documentales no puede ser reducido a la utilización de "formas realistas" para representar las cosas, sino que debe, ante todo, intentar "presentar lo que las cosas tienen que decir en el presente" (*El lenguaje*). Ya que es al momento de presentarlas que es posible "transformar las relaciones sociales, históricas y materiales que determinan las cosas" (*El lenguaje*). Al momento de desarrollar estas reflexiones, la ensayista también propone interesantes relaciones con la reflexión y experimentación de Dziga Vertov. En *El hombre de la*

cámara (1929), el cineasta ruso ya reconocía y celebraba el potencial de las formas documentales para "organizar los acontecimientos visibles en una suerte de lenguaje internacional absoluto y de establecer una conexión óptica entre los trabajadores y trabajadoras de todo el mundo" (Steyerl, *El lenguaje*). Tal modelo de lenguaje visual no se agotaría en la mera transmisión de imágenes, para informar y entretener, sino que posibilitaría la organización y conexión entre espectadoras y espectadores, articulando públicos transnacionales en torno a circuitos de una visualidad compartida. "Mediante la articulación de acontecimientos visibles Vertov deseaba cortocircuitar a su público con el lenguaje de las cosas, con una sinfonía material pulsátil" (*El lenguaje*). Steyerl considera que hoy en día, "si bien principalmente bajo la regla del capitalismo global de la información" (*Los condenados* 46), su sueño se ha hecho hasta cierto punto realidad.

> La circulación de imágenes pobres alimenta tanto a las cadenas de montaje mediáticas capitalistas como a las economías audiovisuales alternativas. Junto con una gran cantidad de confusión y estupefacción, también posibilita la aparición de movimientos disruptivos de pensamiento y afecto […] La imagen pobre ya no se trata de la cosa real, el original originario. En vez de eso, trata de sus propias condiciones reales de existencia: la circulación en enjambre, la dispersión digital, las temporalidades fracturadas y flexibles. Trata del desafío y de la apropiación tanto como del conformismo y de la explotación. En resumen: trata sobre la realidad (Steyerl, *Los condenados* 48).

Economías alternativas de las imágenes pobres

En estos tiempos de imágenes globalizadas, los medios y visualidades hegemónicas luchan por perpetuar las configuraciones de poder neoliberales. Sin embargo, como puntúa Susan Buck-Morss, las imágenes tienen cierta ventaja en relación con otras formas de entretenimiento. "No pertenece a la forma mercancía, aunque se encuentre —incidentalmente— bajo esa forma (como en la publicidad)" (157). Como sucede con la palabra pareciera ser que el valor de la imagen reside en ser compartida, configurar la comunicación y generar una comunidad: colectivamente percibidas, colectivamente intercambiadas (157). Medios como la televisión, la radio y el cine proveen de infraestructuras técnicas

e institucionales que permiten el flujo transnacional de bienes culturales y construir los entornos perceptivos que forman la vida urbana contemporánea (Larkin). Los medios son herramientas poderosas para crear sujetos sociales y siempre existen ideologías e intenciones particulares trabajando detrás del financiamiento, desarrollo e introducción de cada "nueva" tecnología. Sin embargo, en la implementación de estos diseños las cualidades materiales de las tecnologías también abren posibilidades que escapan de las intenciones originales de sus diseñadores (Larkin 3), abriendo direcciones insospechadas para estos medios tecnológicos en sus prácticas sociales y cotidianas. Bajo esta perspectiva, la piratería puede entenderse como un fenómeno cultural y económico que se basa en la apropiación *amateur* de nuevas tecnologías para entenderlas mejor y así poder enfrentar, torcer e incluso quebrar, sus formas de producción, circulación y consumo (Gupta-Nigam).

Más allá de las promesas de libertad que anuncian los profetas de la revolución digital corporativa, la realidad es que el usuario que intenta usar la computadora de una forma creativa, para generar un valor personal, siempre está a un paso de la violación de propiedad intelectual (Buck-Morss 156). Como una forma de infraestructura capaz de facilitar el movimiento de productos culturales (Larkin 14), la piratería permite la generación de economías alternativas y de redes de distribución que desafían la monopolización y la total estandarización de estos bienes por parte de las industrias centrales. Pero, generalmente, la cultura pirata ha sido abordada como un problema político, legal, económico y/o sociológico, pero poca atención ha sido dirigida a sus dimensiones estéticas. Consideramos que la imagen pobre propuesta por Steyerl abre una interesante entrada a este problema y permite abordar la experiencia medial vinculada a la piratería como una marcada por los diversos procesos de manipulación, compresión, reproducción y circulación que borronean las imágenes, distorsionan los sonidos, acrecientan el ruido, aumentan la interferencia y destruyen datos.

La imagen pobre de Steyerl se puede situar en una genealogía más amplia que incluye, por mencionar algunas referencias, las películas de los *agit-prop trains*,[3] las fotocopias, el videoarte, los circuitos *underground* de

3 Trenes dedicados a recorrer las zonas rurales de la Rusia revolucionaria para dar a conocer los beneficios de la revolución a grandes masas de campesinos analfabetos. En un breve texto denominado "La situación del arte cinematográfico ruso", Walter Benjamin (*Estética* 145),

videocasetes, las redes de piratería y otro tipo de manifestaciones inconformistas que "históricamente utilizaron materiales pobres" para generar "circuitos de información disidentes" (*Los condenados* 46). En su estudio de los videocasetes, Lucas Hilderbrand argumenta que la especificidad de este medio se hace evidente en la duplicación repetitiva, el desgaste por uso y las fallas técnicas (6). El ruido del video, las imágenes borrosas y distorsionadas, la disminución de la calidad de la imagen y del sonido, entre otras, se vuelven marcas distintivas de este proceso. La acumulación de estas huellas en la textura de las imágenes y la progresiva pérdida de la calidad de las mismas refieren al trabajo *amateur*. Hilderbrand propone una *estética del acceso* para describir cómo la progresiva degeneración que sufren los videocasetes evidencia una historia de accesos y distribuciones que se encuentra "grabada" en sus superficies, a modo de "evidencia indicial de su circulación y uso" (15). Esto puede verse tanto en las fotocopias análogas como en los PDF digitales, en los videocasetes como en los videos transmitidos por *streaming* (15). Consideramos que este tipo de reflexiones en torno a la degradación involucrada en los procesos de duplicación de distintos medios análogos, presenta claras resonancias con ciertas facetas de la reflexión de Steyerl en torno a la imagen pobre como una entrada para desarrollar aproximaciones que reconozcan y problematicen las condiciones materiales de los distintos medios digitales.

Si bien los videocasetes contribuyeron al fortalecimiento de modos de producción descentralizados, la popularización de las computadoras personales radicalizaron los modos de producción descentralizados convirtiendo a cada consumidor en un potencial productor y redistribuidor de imágenes (Liang). Hoy en día, las imágenes precarias y los formatos de baja calidad se están volviendo cada vez más generalizados. No solo se encuentran en los circuitos alternativos de cine y video, sino que, principalmente, están presentes en la vida cotidiana. En este sentido, no parece

reconocía a los campesinos rusos no solo como uno de los objetos más interesantes de ese cine sino, también, como "el más importante público del cine cultural ruso". En ese entonces, el cine se utilizó como forma de "acercarles conocimientos históricos, políticos, técnicos e higiénicos" a las grandes masas analfabetas dispersas por la Rusia rural. Pero, el filósofo advierte que "[e]l modo de captación de los campesinos es radicalmente diferente de aquel de las masas urbanas" (*Estética* 145). Benjamin explica que estos no logran captar "dos líneas de acción simultánea, por lo que las películas deben ser pensadas como una serie de imágenes que se suceden cronológicamente. Igualmente, los pasajes de intención seria les podían parecer cómicos e, inversamente, pasajes cómicos podían hasta desatar la emoción. "Hacer actuar sobre semejantes colectivos el cine y la radio es uno de los más grandiosos experimentos en psicología de los pueblos que se ha puesto en marcha, en este momento, en el gigantesco laboratorio de Rusia" (*Estética* 145).

exagerado afirmar que YouTube ha introducido cambios importantes a nuestra visión de los archivos audiovisuales. La popularización de este tipo de plataformas, donde fragmentos de películas circulan sin contexto junto a breves grabaciones con cámaras de dispositivos móviles, parece apuntar a una fragmentación de la experiencia cinematográfica. Pero, a su vez, esta fragmentación ha motivado el desarrollo de otros lenguajes visuales. En este sentido, el videoartista brasileño Lucas Bambozzi considera que la gradual introducción y aceptación de los formatos de baja resolución es uno de los principales cambios que ha traído la digitalización. Bambozzi sugiere el término *microcinemas* como una categoría que le permite dar cuenta de cierta producción audiovisual reciente, la cual, en líneas generales, presenta formatos de corta duración y bajo costo y ha sido pensada para circular en la web y poder ser vistos en dispositivos móviles. Estos videos, muchas veces, surgen de diversas y espontáneas prácticas de producción de imágenes en movimiento en un contexto posinternet. Prácticas como la edición colectiva, *remix*, *file sharing* y *streaming,* entre otras, articulan suertes de audiencias de productores, dispersas por todas partes. Pero también permiten a diversos grupos de personas expresarse de una forma organizada por medio de la formación de redes de comunicación (Bambozzi 5).

> A medida que el pueblo es cada vez más un fabricante de imágenes —y no el sujeto o el objeto de las mismas— quizá también sea cada vez más consciente de que puede tener lugar en la producción colectiva de una imagen y no siendo representado en una. Cualquier imagen es un terreno común para la acción y la pasión, una zona de tráfico entre las cosas y las intensidades (Steyerl, *Los condenados* 181).

Epílogo: las ambivalencias de la imagen pobre

A pesar de las consideraciones expuestas, las imágenes pobres no se encuentran, necesariamente, relacionadas a prácticas culturales subversivas o de resistencia. Si bien en ciertos casos las imágenes pobres parecen subvertir los códigos y valores que orientan los criterios de producción y circulación dominantes en el paisaje medial contemporáneo, estas no deberían considerarse, de por sí, una práctica crítica de la "cibercultura". Steyerl reconoce la ambivalencia de estas imágenes, que se expresa en una circulación que

forma parte tanto de las "economías audiovisuales alternativas" como de los ensamblajes del capitalismo medial. Y advierte que las imágenes pobres se encuentran, todo el tiempo, inmediatamente disponibles tanto para la transgresión como para la sumisión. Por un lado, las imágenes pobres actualizan ideas y materiales de lenguajes visuales relacionados con la precariedad de las imágenes, que han sido utilizadas estéticamente por diversas manifestaciones "contra-hegemónicas". Por otro lado, gran parte de las imágenes pobres que circulan no son más que copias degradadas de distintas "obras maestras" de las industrias culturales dominantes. No parece exagerado señalar que la creciente presencia de las imágenes pobres en nuestra cotidianidad está transformando nuestras formas de apreciar las imágenes y sus dinámicas, y reconsiderar ciertos estándares estéticos y prácticas visuales. Estas imágenes se presentan como un nudo problemático central a la hora de pensar la configuración de una sensibilidad neoliberal en tiempos digitales, con todas las ambivalencias y contradicciones que ella presenta. Las imágenes pobres hablan tanto de apropiación y desobediencia como de explotación y conformismo, son síntesis afectivas de las masas que participan de ellas y toman parte en todo eso.

> Las imágenes pobres son por lo tanto imágenes populares: imágenes que pueden ser hechas por muchas personas. Expresan todas las contradicciones de la muchedumbre contemporánea: su oportunismo, narcisismo, deseo de autonomía y creación, su incapacidad para concentrarse o decidirse, su permanente capacidad de transgredir y su simultánea sumisión. En conjunto, las imágenes pobres presentan una instantánea de la condición afectiva de la muchedumbre, su neurosis, paranoia y miedo, así como su ansia de intensidad, diversión y distracción (Steyerl, *Los condenados* 43).

Referencias

Bambozzi, Lucas. *Microcinemas e Outras Possibilidades do Video Digital*. São Paulo: @Livros Digitais, 2009. Web. 13 mar. 2017.

Benjamin, Walter. *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora, 2005. Impreso.

---. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos". *Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 2001. 59-74. Impreso.

Bentes, Ivana. "O Devir Estético do Capitalismo Cognitivo". *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. 2007. Ponencia.

Bracken, Christopher. "The language of things: Walter Benjamin's primitive thought". *Semiótica* 138 (2002): 321-349. Impreso.

Brea, José Luis. "Cambio de régimen escópico: Del inconsciente óptico a la e-image". *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 4 (2007): 8-13. Impreso.

Buck-Morss, Susan. "Estudios visuales e imaginación global". *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ed. José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005. 145-160. Impreso.

Cardoso Pereira, Paula; Zerené Harcha, Joaquín. "Revolutions of Resolution: About the Fluxes of Poor Images in Visual Capitalism". *TripleC (Cognition, Communication, Co-Operation): Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society* 12.1 (2014): 315-327. < https://www.triple-c.at/index.php/tripleC/article/view/510> Web. 15 oct. 2018.

Castells, Manuel. *La era de la información: la sociedad red*. México, D. F.: Siglo xxi, 2002. Impreso.

Ernst, Wolfgang. *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. Impreso.

García Canclini, Néstor. "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional". *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 4 (2007): 35-56. Impreso.

Gupta-Nigam, Anirban. "The Visual Culture of 'Poor Images': Exploring Pirate Aesthetics". <https://www.academia.edu/29405287/The_Visual_Culture_of_Poor_Images_Exploring_Pirate_Aesthetics?auto=download> abr. 2011. Web. 17 mar. 2017.

Hilderbrand, Lucas. *Inherent Vice: Bootleg histories of Videotape and Copyright*. Durham: Duke University Press, 2009. Impreso.

Larkin, Brian. *Signal and Noise: Media, noise infrastructure and culture in Nigeria*. Durham: Duke University Press, 2008. Impreso.

Liang, Lawrence. "Porous Legalities and Avenues of Participation". *Sarai Reader* 5 (2005): 6-17. Impreso.

Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: mit Press, 2001. Impreso.

Mitchell, William J. T. *The Reconfigured Eye*. Cambridge: mit Press, 1992. Impreso.

Parks, Lisa. "Satellite and Cybervisualities: Analyzing 'Digital Earth'". *The Visual Culture Reader 2.0*. Ed. Nicholas Mirzoeff. Nueva York: Routledge, 2003. 279-294. Impreso.

Steyerl, Hito. "En defensa de la imagen pobre". *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014. 33-48. Impreso.

---. "Una cosa como tú y yo". *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014. 49-62. Impreso.

---. "Los spam de la Tierra: desertar de la representación". *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014. 167-184. Impreso.

---. "El lenguaje de las cosas". Trad. Marcelo Expósito. *transversal texts* jun. 2006 <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es>. Web. 17 mar. 2017.

Un tremendo poder: Frederick Douglass entre archivo y galería

Didier Aubert

El 3 de diciembre de 1861, el abolicionista afroamericano Frederick Douglass (1818-1895) presentó una conferencia al público del Curso de la Fraternidad en el templo Tremont de Boston. A esta charla le dio el título "Imágenes y progreso" [*Pictures and Progress*], una frase que tenía, según el propio Douglass, "el excelente mérito de la indefinición". Por lo tanto, añadió, no se encontraba "limitado" de ninguna manera y tenía la posibilidad de presentar cualquier idea capaz de producir "instrucción o entretenimiento" para su público (Blassingame 452).[1] En aquella época, es decir, durante los primeros meses de la guerra civil estadounidense, quedó claro para todos que el ex esclavo fugitivo iba a dedicarse más a la educación que a la diversión. Ya era considerado una de las figuras más influyentes de la vida política e intelectual de su país tras publicar dos versiones tremendamente exitosas de su autobiografía, *The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, en 1845, y *My Bondage and My Freedom*, diez años después. Aunque sigue siendo difícil evaluar de manera muy precisa cuántas copias de estos libros se vendieron, no cabe duda que *Narrative* fue el testimonio de un esclavo más exitoso de esta época clave (Levine 9-11). Después de pasar dieciocho meses viajando por Inglaterra, Irlanda y Escocia, su fama internacional era también considerable: hubo nueve ediciones inglesas de su *Narrative* y fueron sus admiradores británicos los que pagaron su manumisión en 1846 (Barnes 1-2, 45-54).

1 "[…] *the excellent merit of infiniteness* […] *instruction or amusement* […]." Traducción del autor para todas las referencias en inglés. Las versiones originales de los textos más importantes serán provistas en notas a pie de página.

Mientras Douglass solía hablar a partir de notas sucintas e improvisar gran parte de sus conferencias sobre la esclavitud, pidió en Boston, por una vez, la tolerancia de su público por presentar la lectura de un texto completamente redactado (Blassingame 452). El texto disponible de la conferencia —que tuvo por lo menos cuatro otras versiones en un periodo de cuatro años (Dinius 205, Wexler 18-40)— presenta un comentario sutil acerca del impacto de la fotografía sobre la cultura norteamericana en las dos décadas previas. Sin sorpresa, Douglass coincidió con la mayoría de sus contemporáneos en que "la baratura extrema y la universalidad de las imágenes deben ejercer una poderosa aunque silenciosa influencia, sobre las ideas y el sentimiento de las generaciones presentes (y) futuras".[2] Sin embargo, la transformación de lo que llamó la "atmósfera mental" de su época seguía incierta. Entender este cambio, sugirió, sería la tarea de los historiadores del futuro. "La influencia de las imágenes…", escribió, "puede presentar algún día un tema para aquellos más capaces que yo, para hacerle justicia"[3] (Blassingame 458).

Sin embargo, los argumentos de Douglass sobre las imágenes son uno de los elementos que destacan al abolicionista como uno de los intelectuales y activistas norteamericanos más originales del siglo XIX. Un libro reciente recopilando todos los retratos fotográficos de Douglass recuerda que él escribió con más frecuencia sobre el impacto social y político de la fotografía que cualquier otro intelectual norteamericano de su época (Stauffer et al. IX). Más que nadie, y de manera extremadamente novedosa, su análisis del rol de las imágenes se mezcló desde el principio con su visión de la sociedad y de las relaciones entre las razas: sus ideas sobre el poder hegemónico de las imágenes y las condiciones para crear un contrapoder visual han sido exploradas por varios historiadores norteamericanos (Sheehan 7-25).

Buena parte de este ensayo está basado en la creciente bibliografía sobre el tema, pero también sobre un nuevo examen del modelo interpretativo clásico de Michel Foucault y Allan Sekula aplicado a las reflexiones de Douglass. Los famosos retratos de sí mismo que Douglass comisionó, además de sus textos sobre las imágenes, se pueden entender por parte como un rechazo del registro documental de la fotografía y un reconoci-

2 "[…] *the great cheapness, and universality of pictures must exert a powerful though silent influence, upon the ideas and sentiments* [*of the times*]."

3 "*The influence of pictures* […] *may someday furnish a theme for those better able than I, do to it justice.*"

FIGURA 1



Anónimo. Frederick Douglass circa 1855. Daguerrotipo. The Metropolitan Museum of Art. The Rubel Collection, Gift of William Rubel, 2001.

miento precursor de su poder instrumental de categorización social. La primera parte de este trabajo intentará presentar algunas de las ideas de Douglass que justifican el interés demostrado por varios especialistas de cultura visual en los últimos años. Después me enfocaré en la noción de "visibilidad", para analizar de qué manera el poder de control social de la mirada fotográfica y del "archivo" definido por Allan Sekula se vuelve mediante la trayectoria de Douglass en una visibilidad voluntaria, una posición honorífica en la galería fotográfica que constituye la nación.

I. Un sujeto visual

Volvemos a "Pictures and Progress" para entender lo que podría haber significado la idea de cultura visual para Frederick Douglass. Tal vez vale la pena poner en relieve, para empezar, que las imágenes siempre deben ser entendidas como una función cognitiva del ser humano. Mientras

muchos textos decimonónicos sobre la fotografía insistieron en que era una imagen "natural" producida por la luz del sol, el abolicionista coloca todas las imágenes en la conciencia humana. Las "imágenes-pensamientos" (*thought-pictures*, Blassingame 459) son parte del "alma" antes de ser producidas por la cámara o el pincel: "Visto correctamente," escribe Douglass, "todo el alma del hombre es una especie de galería de imágenes, un gran panorama".[4]

Esta metáfora del alma como colección de imágenes se aplica a todos los individuos, sin restricción. De hecho, la capacidad de producir y reconocer imágenes puede servir como definición de la condición humana:

> Vale señalar para empezar que dentro del mundo animal entero, solo el hombre tiene una pasión por las imágenes [...] El perro no puede reconocer sus propios rasgos en un espejo. El poder de hacer y de apreciar las imágenes pertenece exclusivamente al hombre.
>
> Algunos de nuestros naturalistas, arqueólogos y etnólogos supuestamente eruditos, han profesado cierta dificultad para ponerse de acuerdo sobre una línea fija, segura y definida que separe al hombre más bajo del animal más elevado. A todos estos les recomiendo el hecho de que el hombre es en todas partes un animal que hace imágenes[5] (Blassingame 459).

Algunos temas sobresalen con mucha claridad y fuerza en el contexto de la discusión sobre la esclavitud. Primero: la definición de la raza humana por su capacidad de producir e identificar imágenes como representaciones del mundo constituye un argumento en favor de la humanidad de la "raza" negra. Segundo: la consecuencia de este principio es una crítica en contra de los científicos de su época, un tema que vuelve varias veces con relación al problema de las representaciones. Tercero: el tema del "reconocimiento" de sí mismo (aunque en esta cita se trata del reconocimiento de un perro frente a un espejo) apunta de manera directa a la cuestión de la representación y del realismo: las imágenes como reflejo fidedigno

4 "*Rightly viewed, the whole soul of man is a sort of picture gallery, a grand panorama*".

5 "*It is worthy to remark to begin with that of all the animal world man alone has a passion for pictures … The dog fails to recognize his own feature in a glass. The power to make, and to appreciate pictures belongs to man exclusively.*
Some of our so-called learned naturalists, archeologists and ethnologists, have professed some difficulty in settling upon a fixed, certain, and definite line separating the lowest man from the highest animal. To all such I commend the fact that man is everywhere, a picture making animal".

del mundo y de la humanidad. Lo que emerge gradualmente en el texto de Douglass es que todas las imágenes, que sean "transparentes" como la fotografía o imaginarias como los sueños, son solamente formas dadas a nuestros pensamientos, nuestras aspiraciones, nuestras esperanzas. Son introducidas por el hombre en el mundo (contrariamente a lo que se cree): son "proyecciones" más bien que huellas. De hecho, las imágenes son vectores de acción y de conflicto en el mundo "real":

> Esta facultad de hacer imágenes está lanzada al mundo —como todas las demás— sujeta a una lucha salvaje entre intereses y fuerzas rivales. Es un tremendo poder [...] Pues la costumbre que adoptamos, el maestro que obedecemos al hacer objetiva nuestra naturaleza subjetiva, dándole forma, color, espacio, acción y expresión, es lo más importante para nosotros y nuestro entorno (Blassingame 461).[6]

El poder de dar "forma y color," pero también "acción" a los movimientos del espíritu humano corresponde precisamente, según Douglass, a la facultad de crear imágenes y de entenderlas. Este "tremendo poder" es el punto de enfoque de fuerzas sociales y políticas antagónicas, de una verdadera pelea, una metáfora potentísima en el contexto del conflicto desarrollándose al mismo tiempo entre el norte y el sur del país. Douglass está hablando después de la primera batalla de Bull Run, en julio de 1861. Los Estados Unidos están a punto de caer en el caos o de encontrar el camino del progreso. Estas representaciones, añade Douglass, "nos elevarán hacia los cielos o nos hundirán hacia profundidades sin fondo"[7] (Blassingame 461). Más que nunca, las imágenes "lanzadas al mundo" tienen poder de vida o muerte.

Por medio de estas pocas citaciones se entiende el interés provocado en los últimos años por los retratos fotográficos de Frederick Douglass y por sus textos sobre lo visual. Tiene que ver con su intuición muy temprana de que la producción de imágenes —que se estaba acelerando de manera estratosférica en el medio del siglo XIX— se volvía en una característica ineludible de la construcción del poder y del contrapoder en la república

6 "This picture making faculty is flung out into the world—like all others—subject to a wild scramble between contending interests and forces. It is a mighty power… For the habit we adopt, the master we obey in making our subjective nature objective, giving it form, color, space, action and utterance, is the all-important thing to ourselves and our surroundings".

7 "[…] will either lift us to the highest heaven or sink us to the bottomless depths".

estadounidense. Incluso el omnipresente daguerrotipo, lejos de ser un simple registro de los eventos como lo pensaban muchos de sus primeros testigos, asumía roles sociales, políticos y culturales. Poniendo en relieve la construcción visual de las teorías políticas y científicas de las razas en la mitad del siglo XIX, como lo vamos a ver, el abolicionista demuestra en este discurso de 1861, entre otros, una conciencia fuera del ordinario de lo que llamamos ahora la "cultura visual". El historiador de la literatura Sean Ross Meehan escribe que Douglass desarrolló a partir de su reflexión sobre la fotografía "no solamente una crítica de las imágenes, sino una teoría de las imágenes y de la producción de imágenes (*picture making*)" (135). Un artículo de Julia Faisst comparte este análisis:

> Teorizar y hacer imágenes, para Douglass, son métodos e incluso cursos de acción que no pueden ser desenredados y producen puntos de vista múltiples sobre los asuntos en cuestión. Progresar es producir continuamente no solo palabras, sino también imágenes (s. p.)

En este sentido, lo visual siempre es cultura y política. No tiene que ver solamente con las imágenes como representaciones, pero de manera más amplia con un conjunto de fenómenos ligados a la predominancia del visual en nuestra comprensión el mundo y a las diversas "maneras de ver" que son afectadas, entre otros, por nuestra identidad social, racial y de género, así como por las tecnologías y la economía de producción y de difusión de las imágenes.

En 1861 ya, Douglass sabía que era —aún más por ser negro— un "sujeto visual" según la definición de Nicholas Mirzoeff, inspirado por Michel Foucault: una persona que no solamente puede ver el mundo, pero que también se encuentra sometido a la mirada de los otros. Como Mirzoeff, Douglass podría haber escrito: "Soy visto y veo que soy visto" (Mirzoeff 10).[8] Esta conciencia de "estar visto" define de manera decisiva la identidad afroamericana en una sociedad blanca y explica en parte cómo Frederick Douglass se definió a sí mismo como figura de contrapoder. Un aspecto de esta construcción, a pesar del título de su ponencia de 1861, consiste en el hecho que el abolicionista se niega a considerar la fotografía como una imagen diferente de las otras, como un "progreso" del conocimiento o de

8 "*I am seen and I see that I am seen*".

la ciencia. De hecho, su estrategia de visibilidad "mediática," por medio de daguerrotipos, grabados y tarjetas de visitas, constituyó una manera de resistir a la visibilidad disciplinaria apoyada, entre otras herramientas, sobre la tecnología fotográfica. La resistencia a la mirada controladora se debe entender de manera muy explícita como una resistencia a su estatus social y político como hombre negro e "inferior" en la sociedad norteamericana. Por decirlo de otra manera: Douglass consideraba que era importante salir del registro visual que se había visto asignado por el poder blanco. Su liberación es también una salida del archivo racial.

II. El archivo y el documental

Desde los años ochenta, muchas reflexiones claves sobre la fotografía se han inspirado en Michel Foucault y en su idea de que "la visibilidad es una trampa" (Foucault 197). Esta proposición es el hilo conductor del artículo fundador de Allan Sekula titulado "The Body and the Archive", en el que desarrolla la teoría de que la tecnología fotográfica contribuyó de manera decisiva a la constitución de un archivo visual generalizado de la sociedad por medio de la construcción de normas sociales y raciales. Este archivo funciona de manera comparativa y participa a la consolidación de las distinciones sociales. Se crean de manera dialéctica dos series de imágenes de referencia: por un lado, el archivo honorífico y por otro lado, el represivo. Cada retrato, escribe Sekula, se posiciona de manera explícita o implícita en la jerarquía moral y social del archivo que se construye con cada imagen. Para la creciente burguesía europea y americana de la mitad del siglo XIX, el sentido de identidad social se reforzó mediante la posición de cada miembro de la clase media en el archivo: por arriba, los grandes hombres ejemplares, que uno debía tratar de imitar; por abajo, los inferiores (criminales, minorías, y enfermos mentales) que se encontraban en las colecciones de fotos de la policía o de los hospitales. Este archivo existe en comparación con el otro y su rol fundamental es el control social. La fotografía sirvió para definir y delimitar las regiones de la alteridad (Sekula 7-10).[9]

9 "*Every portrait implicitly took its place within a social and moral hierarchy. The private moment of sentimental individuation, the look at the frozen gaze-of-the-loved-one was shadowed by two other more public looks: a look up, at one's 'betters' and a look down, at one's 'inferiors.' Especially in the United States, photography could sustain an imaginary mobility on this vertical scale, thus provoking both ambition and fear, and interpellating, in class terms, a characteristically 'petit-*

Por medio de unos 160 retratos fotográficos identificados (Stauffer et al. IX), innumerables grabados inspirados de daguerrotipos (incluso algunos publicados al principio de sus exitosos libros), así como la producción de miles de tarjetas de visita, Douglass se convirtió en el "Afroamericano más famoso del siglo XIX […] Desde 1860, su retrato era conocido por casi cada estadounidense" (Stauffer 201). En este sentido, su trayectoria personal, desde su infancia como esclavo huérfano hasta su posición de influencia como figura central de la causa abolicionista, fue también la historia de un hombre capaz de cambiar su posición en el archivo o, más bien, de salir del archivo de los subalternos para incorporarse al archivo honorífico definido por Sekula.

En un ensayo muy detallado sobre la cronología y las diferencias entre los retratos fotográficos más conocidos de Frederick Douglass, Colin Westerbeck compara estas imágenes con otras fotografías memorables y sistemáticamente evocadas en discusiones sobre la cultura visual de la esclavitud desde que salieron a la luz en el libro de Alan Trachtenberg *Reading American Photographs* (Trachtenberg 53-56): estas fotografías emblemáticas son los daguerrotipos tomados en 1850 por J. T. Zealy para el antropólogo de Harvard Louis Agassiz. En estas fotos, dos esclavos llamados Jack y Delia eran representados como "especímenes" de la raza negra, cuyo destino era ser parte del archivo científico del Museo Peabody de Harvard (Westerbeck 146-148). Sus rasgos, sus cuerpos objetivados, servían como prueba para demostrar la teoría de la "poligénesis" y de la diferencia fundamental entre las razas. También se consideran como uno de los primeros intentos para crear un "archivo" fotográfico, en el sentido definido por Sekula (Wallis 45-46). En comparación con estas representaciones, los retratos comisionados por Frederick Douglass y sus editores sirven de manera consciente como instrumento cultural para reforzar la posición de Douglass en el archivo honorífico.

Este cambio de registro visual constituyó una de las formas tomadas por su nueva libertad, pues la visualidad como método de vigilancia era parte de la vida diaria y de la psicología del esclavo. En *My Bondage and My Freedom,* por ejemplo, Douglass describe las técnicas del capataz Edward Covey para asegurarse de que sus esclavos nunca dejaran de

bourgeois' subject. We can speak then of a generalized, inclusive archive a, shadow archive that encompasses an entire social terrain while positioning individuals within that terrain".

trabajar. Leyendo este texto, uno podría imaginarse que fue escrito un siglo antes, como una inspiración casi directa al *Vigilar y castigar* de Michel Foucault:

> […] apenas era necesario que el señor Covey estuviera realmente presente en el campo, para que su trabajo continuara diligentemente. *Tenía la facultad de hacernos sentir que siempre estaba presente*. Una serie de sorpresas bien manejadas, que practicaba, me acostumbró a esperar verlo en cualquier momento […] La mitad de su habilidad en el arte de romper al negro, consistía, creo yo, en esta especie de astucia. Nunca estuvimos seguros. Podía vernos o escucharnos casi todo el tiempo. Él estaba, para nosotros, detrás de cada tocón, árbol, arbusto y valla en la plantación[10] (Douglass, *My Bondage* 214-215).

Es factible imaginar que la vida de Jack y Delia, los dos esclavos fotografiados para ilustrar las teorías de Agassiz,[11] era igualmente regulada por la sensación de visibilidad entendida como vigilancia y control. La vida de los afroamericanos esclavos se encontraba definida por la conciencia de ser, siempre, expuesta a miradas ajenas: del nuevo dueño que les iba a comprar, del capataz o incluso a veces del científico de Harvard. Después de su fuga, Douglass por otro lado dejó de ser un cuerpo sometido al control del régimen esclavista y cambio de régimen visual. Según la distinción establecida por Foucault, el joven Frederick Augustus Washington Bailey salió del "campo documental" del archivo, donde:

> la escritura disciplinaria concierne la puesta en correlación de (varios) elementos, la acumulación de […] documentos, su puesta en serie, la organización de campos comparativos que permiten clasificar, formar categorías, establecer medidas, fijar normas (Foucault 194).

10 "*It was, however, scarcely necessary for Mr. Covey to be really present in the field, to have his work go on industriously. He had the faculty of making us feel that he was always present. By a series of adroitly managed surprises, which he practiced, I was prepared to expect him at any moment… One half of his proficiency in the art of negro breaking, consisted, I should think, in this species of cunning. We were never secure. He could see or hear us nearly all the time. He was, to us, behind every stump, tree, bush and fence on the plantation*".

11 Estas imágenes, que tienen una tremenda carga de violencia simbólica, siguen siendo presentadas sin mucha reflexión o vergüenza por académicos e investigadores en innumerables libros y ponencias a través el mundo. No lo haremos acá. *Delia's Tears* de Molly Rogers es un intento problemático pero valiente para devolver una medida de subjetividad y agencia a estos esclavos sujetos a nuestra propia mirada "científica" (Rogers).

Saliendo de esta trampa donde la visibilidad del cuerpo negro vigilado y examinado por las nuevas disciplinas científicas en el servicio del poder blanco. Como lo escribe Foucault para definir el nacimiento del "examen" físico, a partir del siglo XVIII, como nuevo procedimiento del poder y del saber:

> Durante mucho tiempo la individualidad común —la de abajo y de todo el mundo— se ha mantenido por debajo del umbral de descripción. Ser mirado, observado, referido detalladamente, seguido a diario por una escritura ininterrumpida, era un privilegio. La crónica de un hombre, el relato de su vida, su historiografía relatada al hilo de su existencia formaban parte de los rituales de su poderío. Ahora bien, los procedimientos disciplinarios invierten esa relación, rebajan el umbral de la individualidad descriptible y hacen de esta descripción un medio de control y un método de dominación. No ya monumento para una memoria futura, sino documento para una utilización eventual […] Esta consignación por escrito de las existencias reales no es ya un procedimiento de heroización; funciona como procedimiento de objetivación y de sometimiento (Foucault 197).

El examen y la descripción producen un "documento" y el "hombre calculable" reemplaza el "hombre memorable". El trabajo de Sekula incluye la fotografía (científica o policíaca) como nueva etapa de este proceso hacia la sociedad del modelo científico-disciplinario. Lo que ha motivado el interés de tantos historiadores norteamericanos de la fotografía en la relación de Douglass con la fotografía tiene que ver con su intuición de esta conexión entre poder y representación, ciencia y disciplina, fotografía y construcción de jerarquías raciales y sociales. Todo indica que Douglass era consciente de la diferencia entre los héroes y las víctimas, las imágenes que celebran y las imágenes que clasifican. De hecho, pretendía acceder al *privilegio* del retrato individualizado y al ritual del daguerrotipo. O, para decirlo de otra manera: quería resistir o liberarse del "examen" y del "documento" fotográfico. No solamente se dedicó a sustraerse, como individuo, a la consignación de su vida real según categorías raciales y políticas hegemónicas, basadas en el discurso "científico-disciplinario" del realismo fotográfico. Además de eso, sus esfuerzos de construir una crónica fotográfica de sí mismo aparecen como una manera de *imponer* una identidad individual pero al mismo tiempo ejemplar del hombre negro.

La herramienta clave del archivo, según el propio Sekula, es el fichero o el archivador, donde se organiza la colección de documentos. Incluye la fotografía, entre otros registros documentales, pero no se limita a ella. La identificación y la clasificación de los criminales o de los especímenes de razas "inferiores" suponen la colección de referencias cruzadas (dirección, altura, color de ojos, imprenta digital…) y de fichas de identificación reunidas en un sistema práctico y racional para facilitar la comparación y las investigaciones. Sus usos por la medicina, la cárcel o la policía se hacen a menudo de manera trágicamente secreta e invisible en la esfera pública. Douglass, convencido como lo mencionamos antes de que las imágenes son construcciones culturales, "proyecciones" del alma hacia el mundo, inversa esta construcción de la fotografía como registro y medida de control de la realidad (incluso racial). Impone su propio retrato como afirmación de su individualidad, y reivindica una visibilidad asumida, como modo de intervención sobre el mundo. Se podría decir que Douglass rechaza entrar en el archivo para lucir en la galería: otro modo de construcción visual del orden social.

III. La galería y el ritual del retrato

Desde la época del pintor Charles Willson Peale (1741-1827), quien abrió su museo en 1782 en Philadelphia, la galería de retratos de los *worthies* ("ilustres"), o sea, de héroes y dirigentes, sirvió en la cultura republicana como sala de educación cívica. Sekula habla en el contexto norteamericano de un "desfile de ejemplos de moralidad" (9). François Brunet sale del espacio físico y comercial del artista o del fotógrafo de estudio para definir la galería como construcción paradigmática de la cultura visual: la circulación de millones de retratos de celebridades se organizó bajo la forma de una "galería virtual", una especie de panteón nacional móvil, en varios formatos: bustos y estatuas, miniaturas y daguerrotipos, hasta "galerías" de retratos escritos (Brunet 114). La importancia creciente de la fotografía en la construcción de este archivo honorífico coincidió precisamente con "la popularización de la biografía como el nuevo género del heroísmo" (Brunet 26). Aunque se considera generalmente que la fotografía contribuyó a una democratización de la representación, esta interpretación pone en relieve la doble dimensión de esta tecnología: por un lado, dio acceso al ritual del retrato a una parte considerable de las

clases medias e incluso de los sectores populares. Por otro lado, contribuyó a una circulación ampliada de "modelos" republicanos, sujetos capaces de elevar los estándares morales y políticos de la ciudadanía. No le pareció suficiente a Frederick Douglass liberarse de la mirada controladora del capataz Covey. No le correspondió esconderse. Buscó activamente establecer su posición en la "galería" pública, el archivo honorífico definido por Sekula, precisamente en el momento donde la *Galería de americanos ilustres* publicada por el famoso fotógrafo de Nueva York Mathew Brady no se arriesgó a incluir retratos de líderes negros (Wexler 36).

Las autobiografías de Douglass, ilustradas con retratos fotográficos, forman parte de este fenómeno, de las "galerías de amistad y fama" (Siegel 34-71) donde se mezclaban la esfera pública y la privada, la comunidad familiar y la cultura naciente de la celebridad. Volviendo por un momento a Foucault, vale recordar que el poder político, a menudo, toma forma a través de "lo que se ve, lo que se muestra, lo que se manifiesta" (Foucault 114). La visibilidad no siempre es una trampa. De alguna manera, se puede decir que la construcción de Douglass como personaje público es una resistencia constante, etapa por etapa, a esta "inversión de la visibilidad" que vuelve la visibilidad en un arma de control social de los "inferiores" (Foucault 15). Ser visto, para el exesclavo, vuelve a ser un gesto de agencia y no de sumisión. Sin acceso directo a la representación política, el abolicionista tuvo que inventar una forma de poder ir combinando la fuerza de sus palabras y la visibilidad de su cuerpo liberado de la disciplina esclavista. La fama de Douglass, por medio de sus textos, sus conferencias y sus varios retratos, a lo largo de su vida, constituyó una visibilidad del poder, la "crónica" de una vida destinada a la admiración de los demás y no al examen científico y documental. Ser parte de la galería de los "americanos ilustres" era una manera de cambiar de registro tanto visual como político.

James McCune Smith (1813-1865), el primer médico afroamericano, escribió la introducción de *My Bondage and My Freedom* en 1854. En este texto establece una conexión clara entre el poder de Douglass como editor del diario *North Star* ("Nuestros editores rigen nuestra tierra, y él es uno de ellos"),[12] y su *representatividad* como norteamericano:

12 "*Our editors rule the land, and he is one of them*".

> Y el secreto de su poder, ¿qué es? Es un hombre americano representativo —un tipo de sus compatriotas […] Frederick Douglass [ha] pasado por cada gradación de rango comprendido en nuestra conformación nacional, y lleva sobre su persona y sobre su alma todo lo que es americano (Douglass, *My Bondage* XXV).[13]

La galería creada por Mathew Brady seguía con el mito revolucionario de una élite política blanca donde "facciones desaparecieron y la política se sacralizó por primera vez en un mito nacional" (Ward 181).[14] Al revés, un libro publicado en 1855 por el mismo editor de *My Bondage and My Freedom* planteaba el papel clave de las figuras de resistencia y del contrapoder en la lucha en contra de la esclavitud. Titulado "Agitadores modernos" (*Modern Agitators*), sí incluyó Douglass en sus "retratos escritos de reformadores civiles americanos" (*Pen Portraits of American Civil Reformers* era el subtítulo de esta obra). Aunque esta colección no era ilustrada, se vendía como "una galería encuadernada de imágenes de personajes muy distinguidos".[15] Este argumento publicitario confirma el uso habitual del modelo de la galería como forma común de representación del heroísmo ejemplar, como lo propone Brunet. En este caso, se trata de un panteón sin imágenes del contrapoder abolicionista, de la misma manera que las autobiografías de Frederick Douglass constituyen el testimonio que transforma una "propiedad" sin identidad en ser humano, y como sus retratos daguerrotipos son los rituales honoríficos que arrancan el cuerpo del hombre negro al campo documental de la ciencia antropológica.

En 1870, cinco años después del fin de la guerra y de la abolición de la esclavitud, Douglass recibió un retrato del senador afroamericano del Mississippi Hiram R. Revels (1827-1901), basado en una fotografía del famoso Mathew Brady. Cuando recibió esta imagen, producida y distribuida a gran escala por la compañía Louis Prang, Douglass comentó que la existencia y la circulación de esta imagen en esta galería móvil (y comercial) de líderes norteamericanos de ambos razas, "marca[ba], con

13 "*And the secret of his power, what is it? He is a Representative American man—a type of his countrymen… Frederick Douglass [has] passed through every gradation of rank comprised in our national make-up, and bears upon his person and upon his soul everything that is American*".

14 "[…] faction disappeared and politics was first sacralized into the national myth."

15 "*A bound picture gallery of very distinguished persons*". Publicidad para el libro de D. W. Bartlett, *Modern Agitators* (citada en Douglass, *My Bondage* 466).

un intensidad casi asombrosa, el punto que divide nuestra nueva condición de la antigua".[16] Llegar al Senado, por supuesto, pero también una representación visual situada en el panteón de las figuras políticas del país, significaba salir del registro documental para acceder al ritual retratista. La visibilidad era una función clave del poder político.

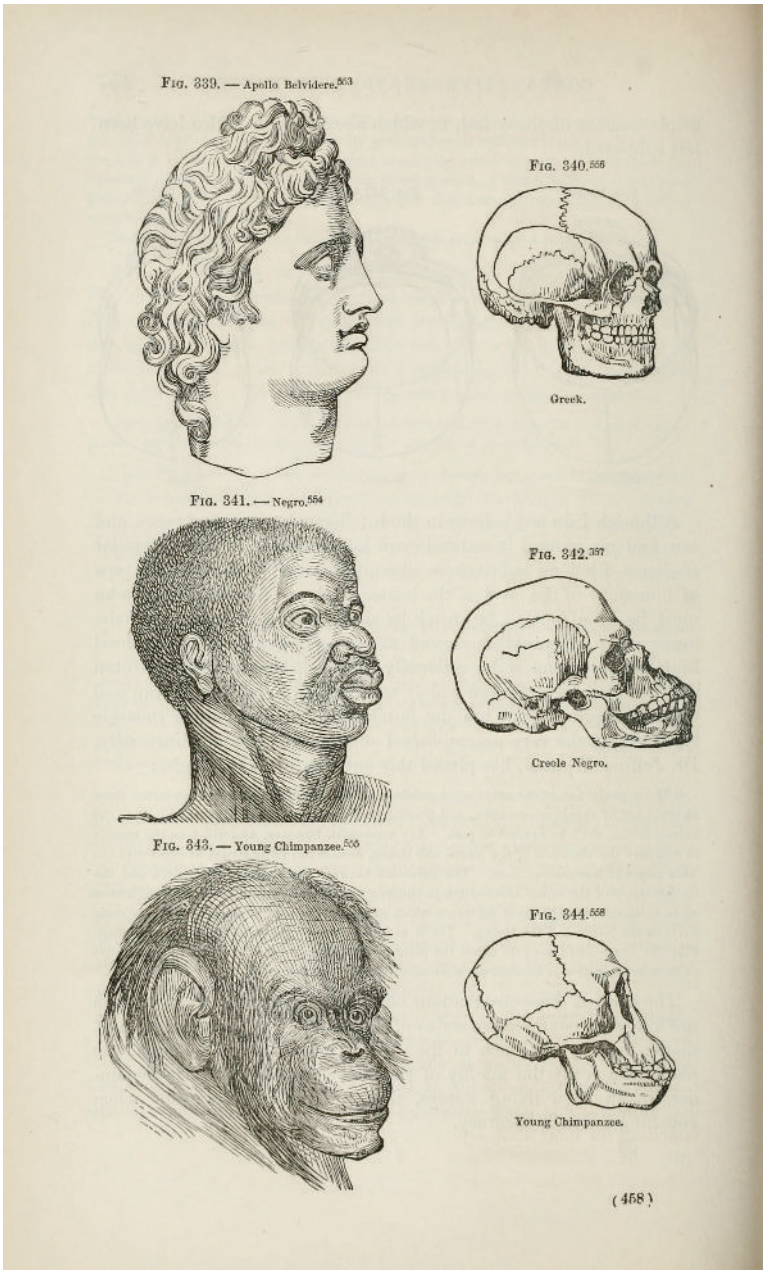
Como lo mencionamos en la primera parte de este trabajo, la reflexión de Douglass sobre las imágenes sostenía su argumento constante de que solamente había una "raza" humana y que las distinciones establecidas por la ciencia de su época eran construcciones teóricas basadas en representaciones erróneas. En un texto de 1854 criticando la llamada "Escuela norteamericana" de antropología, Douglass critica el tipo de imágenes elegido para ilustrar y de hecho demostrar los rasgos considerados como típicos de los negros. De manera característica, propone a continuación una galería honoraria *alternativa* de la raza negra:

> He visto muchas imágenes de negros y europeos, en obras frenológicas y etnológicas, y todas, o casi todas, con la excepción de la obra del doctor Prichard, y esa otra gran obra, *The Constitution of Man* de Combs, han estado más o menos expuestas a esa objeción. Creo que nunca he visto una sola imagen en una obra americana, y diseñada para dar una idea de los dones mentales del negro, que acercó a hacer justicia al sujeto; aún más, que no era infamemente distorsionada. Las cabezas de A. CRUMMEL, HENRY H. GARNET, SAM'L WARD, CHAS LENOX REMOND, WJ WILSON, JW PENNINGTON, JI GAINES, MR DELANY, JW LOGUIN, JM WHITFIELD, JC HOLLY y cientos de otros que podría mencionar, son todas ellas mejor formadas e indican la presencia del intelecto más que cualquier imagen que he visto en tales obras, y aunque hay que admitir que hay negros que corresponden a la descripción dada de la raza negra por los etnólogos americanos y los otros, afirmo que hay entre ellos [los negros] cada descripción de cabeza (Douglass, *Claims* 21).[17]

16 "[…] *mark[ed], with almost startling emphasis, the point dividing our new from our old condition*" (citado en Foner 102).

17 "*I have seen many pictures of negroes and Europeans, in phrenological and ethnological Works; and all, or nearly all, excepting the work of Dr. Prichard, and that other great work, Combs' Constitution of Man, have been more or less open to that objection. I think I have never seen a single picture in an American work, designed to give an idea of the mental endowments of the negro, which did anything like justice to the subject; nay, that was not infamously distorted. The heads of A. CRUMMEL, HENRY H. GARNET, SAM'L WARD, CHAS LENOX REMOND, W. J. WILSON, J. W. PENNINGTON, J. I. GAINES, M. R. DELANY, J. W. LOGUIN, J. M. WHITFIELD, J. C.*

FIGURA 2



Types of Mankind, Josiah C. Nott y George R. Gliddon. Philadelphia: Lippincott, Grambo and Co., 1854 (458).

Cabe señalar que Douglass comparte hasta cierto punto la idea de que los rasgos y la fisonomía revelan algo de los "dones mentales" y del "intelecto" de los seres humanos. Lo que realmente rechaza es la idea de que la "raza" sea un factor determinante. Blancos y negros tienen capacidades parecidas y distribuidas de manera similar entre los individuos.

Mientras antropólogos como Agassiz y Nott, citados en "Imágenes y progreso" siete años después, pretenden usar la fotografía como herramienta de conocimiento científico, Douglass insiste que cada representación, siendo una selección entre los miles de grabados y de fotos del "archivo" generalizado, es una decisión política. En este párrafo citado, se identifica otra ocurrencia del desplazamiento desde el registro documental y científico hacia el ritual honorífico de la galería. Douglass define de nuevo la cultura visual como construcción social y no como representación mecánica y fidedigna de la realidad; incluso en la mitad del siglo XIX, cuando la fotografía parecía cumplir la fantasía de fabricar imágenes verdaderas. Según Michael Chaney, Douglass propone en este texto una "contra-etnografía" que pone en duda la correlación entre lo visible y lo verdadero, realista o científico. El resultado de esta reflexión es una alteración de "los regímenes visuales de deshumanización de la cultura dominante"[18] (Chaney 20). Un ensayo reciente sobre la cultura visual en escritos afroamericanos llega a una conclusión similar:

> [Douglass] señala la naturaleza subjetiva de la autoridad científica supuestamente objetiva, que emplea lo visual precisamente a causa de la ficción de su capacidad para representar la verdad [...] Utiliza el visual (...) para articular su argumento central sobre la ciencia, la objetividad y la autoridad (Blackwood 60).[19]

Mientras la ciencia "europea" y norteamericana buscaba la cara del *tipo* negro para demostrar la jerarquía de las razas, Douglass proponía una

HOLLY and hundreds of others I could mention, are all better formed and indicate the presence of intellect more than any pictures I have seen in such works; and while it must be admitted that there are negroes answering the description given by the American ethnologists and others, of the negro race, I contend that there is every description of head among them".

18 "*the objectifying visual regimes of the dominant culture*".

19 "*[Douglass] points out the subjective nature of supposedly objective scientific authority, which employs the visual precisely because of the fiction of its capacity for representing truth* […] *He uses the visual* […] *to articulate his central argument about science, objectivity, and authority*".

FIGURA 3



John H. Kent. Frederick Douglass circa 1880. Tarjeta de gabinete. George Eastman House. Gift of Donald P. Tucker.

serie de individuos afroamericanos excepcionales, como los pastores y abolicionistas Alexander Crummel y Henry Highland Garnet, el médico Martin Robinson Delany y el escritor James Monroe Whitfield. No cabe duda de que se veía como parte de esta galería de americanos "representativos" y de esta galería honorífica de figuras heroicas.

Conclusión

Ya desde los años 1850 Douglass tenía clara la importancia de las representaciones visuales de las razas y del impacto profundo de las imágenes en la "atmósfera mental" de su época. Fue uno de los primeros en identificar el poder de la cultura visual en la construcción del racismo; antes de W. E. B. Dubois o Ralph Ellison en Estados Unidos, antes de Frantz Fanon en Francia. Sus comentarios, sin embargo, demuestran una voluntad muy marcada de salir del registro del archivo para defender el poder del retrato como representación singular del hombre. Mientras el discurso dominante sobre la fotografía era propenso a definir esta nueva imagen como mecánica, y por consecuencia como representación científica y verídica del mundo real, Douglass defiende la idea de que todas las imágenes, incluso las fotos, eran formas de la imaginación, definida como producción de representaciones. De esta manera también intentó escapar del registro *documental* definido por Michel Foucault y que caracteriza el pensamiento positivista de su época.

En "Pictures and Progress" Douglass empezó con una discusión sobre la fotografía antes de asimilarla a todos los otros tipos de imágenes. Quitó cualquier tipo de autoridad al argumento de una ontología fotográfica definida por la exactitud. Al mismo tiempo puso en duda la fiabilidad del discurso científico basado en la construcción de archivos visuales. La especificidad técnica de la fotografía le parece a él una peripecia de la historia de las imágenes. No hay imágenes "reales" del mundo, escribe Douglass, sino procesos de creación, de representación y de recepción. Celebra el aporte de la nueva técnica inventada por Daguerre, pero solamente como forma más democrática e igualitaria de acceder a la galería de la nación. Así que la fotografía, como instrumento nuevo de visibilidad, es una institución política antes de todo. El abolicionista se resiste a admitir que pueda cambiar de manera decisiva nuestro conocimiento de la realidad, sino por medio de sus usos sociales. Si bien celebró como muchos de sus contemporáneos

el hecho de que era una imagen barata, de tal manera que cualquiera "criada humilde… puede poseer ahora una semejanza más perfecta de sí misma que las señoras nobles y la realeza de corte […] hace cincuenta años" (Blassingame 454)[20] recordó al público del templo Tremont que su importancia era social y política, y de ninguna manera epistemológica.

Agradecimientos: El autor quiere agradecer el apoyo del Centro de investigación Thalim.

Referencias

Barnes, L. Diane. *Frederick Douglass: Reformer and Statesman*. New York / London: Routledge, 2013. Impreso.

Blackwood, Sarah. "'Making Good Use of Our Eyes': Nineteenth-Century African Americans Write Visual Culture". *MELUS* 39, 2 (Summer 2015): 42-65. Impreso.

Blassingame, John W., ed. *The Frederick Douglass Papers Series One: Speeches, Debates and Interviews*, *Volume 1: 1841-46*. New Haven: Yale University Press, 1979. Impreso.

Brunet, François. *Photography and Literature*. London: Reaktion Books, 2009. Impreso.

Chaney, Michael A. *Fugitive Vision: Slave Image and Black Identity in Antebellum Narrative*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2008. Impreso.

Dinius, Marcy J. *The Camera and the Press: American Visual and Print Culture in the Age of the Daguerreotype*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 2012. Impreso.

Douglass, Frederick. *Claims of the Negro, ethnologically considered [The]: An address before the literary societies of Western Reserve College, at commencement, July 12, 1854*. Rochester (N. Y.): Lee, Mann & Co., Daily American Office, 1854. Impreso.

---. *My Bondage and my Freedom*. New York y Auburn: Miller, Orton & Mulligan, 1855. Impreso.

20 "*The humble servant girl* […] *may now possess a more perfect likeness of herself than noble ladies and court royalty* […] *fifty years ago*".

Faisst, Julia. "Degrees of Exposure: Frederick Douglass, Daguerreotypes, and Representations of Freedom". *PhiN-Beiheft / Supplement* 5 (2012): s. p. Web. 12 oct. 2016.

Foner, Eric. *Forever Free: The Story of Emancipation and Reconstruction*. New York: Alfred A. Knopf, 2006. Impreso.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México, D. F. / Buenos Aires: Siglo XIX, 2002. Impreso.

Levine, Robert. *The Lives of Frederick Douglass*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016. Impreso.

Meehan, Sean Ross. *Meditating American Autobiography: Photography in Emerson, Thoreau, Douglass and Whitman*. Columbia: University of Missouri Press, 2008. Impreso.

Mirzoeff, Nicholas. "The Subject of Visual Culture". *The Visual Culture Reader. Second edition*. Ed. Nicholas Mirzoeff. London / New York: Routledge, 2002 (1998). 3-23. Impreso.

Rogers, Molly. *Delia's Tears: Race, Science, and Photography in Nineteenth-Century America*. New Haven / Londres: Yale University Press, 2010. Impreso.

Sekula, Allan. "The Body and the Archive". *October* 39 (1986): 3-64. Impreso.

Sheehan, Tanya. "In a New Light: Early African American Photography". *American Studies* 52, 3 (2013): 7-25. Impreso.

Siegel, Elizabeth. *Galleries of Friendship and Fame: A History of Nineteenth-Century American Photograph Albums.* New Haven / London: Yale University Press, 2010. Impreso.

Stauffer, John, Zoe Todd y Celeste-Marie Bernier. *Frederick Douglass: An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American*. New York: Norton, 2015. Impreso.

---. "Frederick Douglass's self-fashioning and the making of a Representative American man". *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*. Ed. Audrey Fisch. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 201-217. Impreso.

Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs: Images as History. Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang, 1989. Impreso.

Wallis, Brian. "Black Bodies, White Science: Louis Agassiz's Slave Daguerreotypes". *American Art* 9, 2 (1995): 38-61.

Ward, David C. *Charles Willson Peale: Art and Selfhood in the Early Republic,* Berkeley: University of California Press, 2004. Impreso.

Westerbeck, Colin L. "Frederick Douglass Chooses His Moment". *Art Institute of Chicago Museum Studies* 24, 2 (1999): 144-161, 260-262. Impreso.

Wexler, Laura. "A more perfect likeness. Frederick Douglass and the Image of the Nation". *Pictures and Progress: Early Photography and the Making of African American Identity*. Eds. Maurice Wallace y Shawn Michelle Smith. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2012. 18-40. Impreso.

Incertidumbres en visualidades de indígenas y negros en Chile, siglo XIX

Jaime Cuevas Pérez
Milencka Vidal Consiglieri

Introducción

Este trabajo de investigación busca ser una primera reflexión sobre los modelos de representación de indígenas y afromestizos en la pintura del siglo XIX en Chile. Para ello hemos seleccionado un cuerpo de obra que nos permita analizar las maneras en que han sido representados sujetos y personajes subalternos en la producción plástica local. Si bien podemos situarlos como sujetos subordinados para la historia del arte en Chile, lo cierto es que existen diferencias entre unos y otros en términos de su devenir histórico o de su presencia en el campo visual nacional. Para el caso de las representaciones de indígenas, nos encontramos con una amplia producción plástica, visual y literaria que nos permite trazar los distintos modelos compositivos, iconográficos o ideológicos en los usos y las estrategias en la representación a lo largo del tiempo, presentando dificultades metodológicas para el criterio de selección y agrupación. En sentido contrario, las representaciones de sujetos afromestizos en la pintura nacional resultan ser difíciles de pesquisar, especialmente por la escasez en la producción de imágenes. Pareciera ser que la negritud emerge por medio de la ausencia representacional, como una anomalía en su figuración. De todos modos, por medio de las obras presentadas en esta ocasión es posible insinuar ciertos problemas representacionales en términos de los géneros pictóricos, teniendo en consideración el retrato, los tipos y los estereotipos en la conformación de las imágenes de la negritud.

Teniendo en consideración estos antecedentes, es necesario mencionar que la decisión de centrarse en imágenes provenientes de las bellas artes responde a la relación de estas con el discurso hegemónico, en la

medida en que se constituyen como imágenes pedagógicas en función del proyecto de Estado nacional. Es decir, se articulan como imágenes constructoras de imaginarios sociales posibles de ser fijados en la memoria nacional (Salgado).

Los estudios y las investigaciones sobre la construcción de la nación y el nacionalismo en Chile durante el siglo XIX han tenido un significativo interés en los últimos años, aumentando no solo en el volumen de los objetos y problemas de investigación, sino que también diversificando los marcos de lecturas y posiciones teórico/críticas. Esto se hace patente en investigaciones que abordan los problemas de las representaciones visuales, emblemas y ritos, entendiéndose como productores de identidades, estereotipos e imaginarios colectivos. En este sentido es que la nación, como muy lúcidamente lo establece el historiador Gabriel Cid: "no es un asunto relegado solamente al campo de la política, sino que más bien está vinculado al ámbito de las representaciones culturales, a los imaginarios colectivos, arquetipos, ritos y mitos. En otras palabras, porque más que un asunto de teoría política, una nación es un asunto de cultura" (221).

Nuestra investigación en curso se ha ido elaborando por medio del estudio restringido de cierto tipo de pintura en Chile durante el siglo XIX. En este sentido es que la imagen pictórica se nos presenta como uno de los elementos capaces de fijar una memoria histórica y promover la construcción de imaginarios locales o nacionales. Buscamos revisitar ciertas imágenes y pinturas considerando los modos de representación de sujetos subalternos por medio de su inscripción visual en el plano pictórico como ejercicios de poder en pos de un proyecto de nación. Entendemos como representaciones a fenómenos culturales que se constituyen e inscriben en un tiempo y espacio específicos, fenómenos que son posibles de narrar, siguiendo al historiador Bernardo Subercaseaux, quien afirma que "la fuerza de las representaciones se da no por su valor de verdad, o de correspondencia discursiva con lo real, sino por su capacidad de movilizar acciones y de producir reconocimiento y legitimidad social" (31). Como fuentes para la representación, existe una correspondencia discursiva entre la pintura narrativa y los discursos historiográficos y literarios a lo largo del siglo XIX y principios del XX, particularmente con relación al proyecto de construcción de nación y la emergencia de ciertos imaginarios nacionales. Es decir, las representaciones —que devienen imaginarios— se encuentran afectas

de intencionalidades que desvelan su condición artificial y dinámica; son artificiales en la medida que son posibles de construirse y/o inventarse (como tradición) (Hobsbawm y Ranger) y dinámicas en cuanto a la cualidad de generar movimiento y cohesión social, en este caso, de carácter nacional en términos de "comunidad imaginaria" (Anderson). En suma, las representaciones en la sociedad (como consecuencia de la recepción y su difusión) generan modelos conductuales, corporales e ideológicos que regulan el sistema de vida en una sociedad en particular, es decir, inducen a modelos de acción que operan en la realidad. Puesto que los imaginarios se encuentran en el orden cultural y discursivo, son susceptibles de ser analizados y deconstruidos y de desvelar los diversos intereses que los constituyen. En este contexto es que entendemos el concepto de imaginario de la siguiente manera: "El concepto de imaginario implica un conjunto más o menos coherente o articulado de representaciones. El imaginario es histórico y datado, puesto que, en cada época, o más bien en cada escenificación del tiempo histórico, las sociedades constituyen representaciones para referirse o conferir algún sentido a lo real" (Subercaseaux 31).

Estas ideas que rodeaban la atmósfera de la época permean en esferas tan disímiles de la sociedad como la educación, la medicina o la política; situación que se refuerza en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX por medio del pensamiento positivo, generando, en el plano social, un ideario sobre la competencia, la selección del más apto y la lucha por la supervivencia.[1] De acuerdo a esta línea de pensamiento, y en este contexto específico, es que, parafraseando a Subercaseaux, "raza y nación son una y la misma cosa" (37), claves de lectura para las representaciones visuales que se presentan a continuación.

1 Es así que, en este contexto, debido a los discursos nacionalistas y diversas representaciones que se articulan en función de este, es necesario considerar el factor raza como un problema en la representación, especialmente si se considera que, desde fines del siglo XIX, tras la guerra del Pacífico, el aumento migratorio y diversas tendencias cosmopolitas producen una exacerbación del nacionalismo en función de ciertas tradiciones locales. La categoría de "raza chilena" comienza a emerger como un sistema de valor para catalogar a los chilenos como entes particulares y diferentes a otros, desvelando una aparente articulación indisoluble entre nación, territorio y sociedad como aglutinadores de cierto carácter y manera de ser específicos. En palabras de Bernardo Subercaseaux, "algunas ideas y temas conductores del darwinismo social se cruzan así con el concepto de raza: por ejemplo, la concepción de la sociedad como un cuerpo orgánico que necesita mantenerse sano, incontaminado de impurezas" [33], condicionando ciertas posiciones analíticas y visiones que soportan los discursos de carácter nacionalistas.

Narrativas en las representaciones visuales de indígenas: *Fuerte Bulnes* (1848) y *Fundación de Santiago* (1888)

Desde los procesos de independencia durante el siglo XIX se logra identificar la emergencia de una producción visual en la que se representan indígenas de acuerdo a ciertos usos y necesidades acorde a la conformación de un discurso hegemónico del Estado nación. La representación pictórica de indígenas en Chile durante el siglo XIX ha sido abordada desde la historia y los estudios culturales en los últimos años, esfuerzos que han ayudado a comprender que dichas imágenes surgieron de la mano de necesidades políticas e ideologías nacionales y como instrumentos para resimbolizar y potenciar determinados modelos convenientes para estos discursos. Barbarie-civilización fueron en parte elementos dicotómicos de discursos hegemónicos en los que lo "indio" pasó a ser en tiempos de la independencia motivo para su inclusión o exclusión en los nuevos imaginarios nacionales. Dicho de otro modo, no hubo una única manera de cómo debía representarse al indígena, por el contrario, formal y compositivamente varía de acuerdo a las necesidades discursivas y políticas del momento. Alegorías y mitos sobre los indígenas locales (mapuche, especialmente) condujeron a estas formas de representación a ser parte elocuente de las políticas constructivas y articuladoras —en términos de discurso— de la clase dirigente de cada momento y la manera en que se proyectan y asimilan dichas imágenes.

El devenir inicial de la representación indígena en los albores del siglo XIX estuvo conformado, de manera más o menos transversal, por la búsqueda de mitos e idealizaciones que dieran consistencia a las nuevas expectativas (nuevos héroes), la búsqueda de una coherencia y relatos que articularan los nuevos discursos sobre el sentir nacional (Martínez et al.). Ya no se buscaba tan solo mantener un resentimiento hacia los conquistadores, sino construir una nueva mirada hacia adentro y que esta se nutriera idealizando a ciertos personajes del pueblo indígena, constituirlos como dignos representantes de dicho sentir y la fuente de inspiración heroica como "fieros republicanos de la Araucanía", palabras que Simón Bolívar en su Carta de Jamaica (1815) hace resonar con énfasis. Bajo estas nuevas formas, sus héroes idealizados proyectarán un camino inicial de conformación, con miras a encontrar un corpus homogéneo sobre el nuevo sentir nacional. Dicho tránsito nos lleva a seguir la pista inicial a los modelos de representación presentes en la plástica nacional

y que puedan ampliar el horizonte de sentido que se ha construido sobre los indígenas, orientados a comprender su figuración más allá de la visión del buen o mal salvaje, para ir articulando las transformaciones que estuvieron asociadas al devenir de las representaciones en función de los imaginarios locales. Por esta razón, se han elegido dos pinturas realizadas en Chile que nos permitan establecer ciertas consideraciones sobre la representación del sujeto indígena: el *Fuerte Bulnes* (1848) de Alessandro Ciccarelli y la *Fundación de Santiago* (1888) de Pedro Lira, obras que pueden ser inscritas, en términos temáticos, desde la categoría de lo fronterizo y lo fundacional, respectivamente.

A partir de 1843 el pintor Alessandro Ciccarelli[2] se encuentra en Río de Janeiro, Imperio del Brasil, presentando su trabajo donde se desempeña como pintor de la corte del emperador Pedro II y Teresa Cristina de Brasil. Sin embargo, hacia 1848, sin haber conseguido el reconocimiento que aparentemente esperaba, responde a la convocatoria realizada por diplomáticos chilenos para dirigir la futura Academia de Bellas Artes (Valdés 86-87), firma el contrato en junio de ese año y en octubre ya se encontraba en Santiago (Pereira 65). Ciccarelli emprende el viaje a bordo de la fragata de guerra inglesa *Gorgona* desde Brasil hasta Valparaíso pasando por Montevideo y por el estrecho de Magallanes, donde conoce la colonia chilena en punta Santa Ana y el fuerte Bulnes. Como consecuencia de su paso por Magallanes, elabora la que se considera su primera pintura realizada en Chile, *Fuerte Bulnes*, una de las pocas pinturas del género de paisaje que realiza el pintor. En este contexto es que la experiencia del viaje se revela como un eje problemático para la reflexión y el análisis de esta obra, especialmente si se considera su historicidad imperial para las potencias europeas durante el siglo xix. El historiador Miguel Rojas Mix establece que "la historia de los viajes es una crónica de la colonización, donde los contactos, los enfrentamientos y las revueltas se inscriben en un espacio que los europeos invaden lentamente, apropiándose de regiones enteras y reduciendo sus hombres a la esclavitud" (189-190). El viaje supone un ejercicio de poder, una aspiración de dominio efectivo, económico, político y cognoscitivo exigiendo la existencia de un *otro* ajeno que pueda ser supeditado (que puede ser la

2 Alessandro Ciccarelli (1811-1879) fue un pintor italiano oriundo de la ciudad de Nápoles, considerado por la historiografía del arte local como un artista académico y neoclásico, quien además fuera el primer director de la Academia de Bellas Artes de Santiago fundada en 1849.

misma naturaleza u otros grupos humanos). La experiencia del viaje es la experiencia de la expansión, de atravesar ciertos límites y fronteras,[3] cruzar otros espacios y conocer (dominar) otros mundos. La frontera es un espacio de intercambio, de contaminación, es una zona de contacto entre mundos diferentes, siendo el "espacio de los encuentros coloniales, el espacio en que personas separadas geográfica e históricamente entran en contacto entre sí y entablan relaciones duraderas, que por lo general implican condiciones de coerción, radical inequidad e intolerable conflicto" (Pratt 33). Es así como la pintura *Fuerte Bulnes* [figura 1] de Ciccarelli es un referente importante cuando nos referimos a una representación donde se diera sentido al plano fronterizo y colonial-fundacional en la producción pictórica del siglo XIX en Chile.

Así, se puede observar que el artista hace figurar en el plano central de la pintura, y a una escala mínima en relación con la inmensidad del paisaje, al gobernador Mardones desde lo alto, sosteniendo un papel en sus manos. Presumiblemente se debiera tratar del proyecto de los planos de mejora de la colonia y el programa de traslado de la población del fuerte Bulnes a Sandy Point. Junto a él se presenta al fraile Domingo Passolini (identificado fácilmente por su vestuario), italiano llegado al país en 1837, integrando un contingente de religiosos que se establecieron en Chile invitados por el Gobierno del presidente Joaquín Prieto, para atender las misiones entre los indígenas. Mardones y Passolini (este último siendo capellán del fuerte) fueron estrechos colaboradores en función del crecimiento de la colonia, desarrollando una estrecha relación, cuestión que se refleja en una de las exploraciones conjunta en territorios aledaños para el traslado. Finalmente, no es posible ignorar las dos figuras indígenas hoy anónimas al costado izquierdo de los personajes principales, personas indistintamente cubiertas por una piel, presentándose como una sola unidad. Los patagones (por utilizar el adjetivo de la época) son retratados en una pose sumisa y levemente encorvados, mirándose uno al otro. El contraste entre unos y otros (*nosotros*, los que miramos el cuadro, y *los otros*) es claro: mientras los colonizadores adoptan una pose activa y dinámica, de decisión del territorio, los colonizados aparecen indiferentes e inactivos,

3 "'Mientras que 'límite' o 'límite internacional' se refieren a una 'línea que separa dos territorios sujetos a soberanías diferentes', 'frontera' se refiere a una región o zona que tiene cierto grado de profundidad, así como un carácter lineal. 'La frontera lineal, como indica convencionalmente en un mapa', observa Lattimore, 'siempre muestra ser, cuando es vista en la tierra, o al nivel del suelo, una zona más que una línea'" (Taylor 232-233).

FIGURA 1



Fuerte Bulnes (1843), Alessandro Ciccarelli. Óleo sobre tela. Colección perteneciente al Archivo Fotográfico y Biblioteca Patrimonial del Museo Regional de Magallanes (MRM) —Servicio Nacional de Patrimonio Cultural— Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio.

naturalmente incapaces de definir y, sin duda, productivizar su territorio. Estos tránsitos simbólicos ayudarán a que dichas representaciones se vean prácticamente invisibilizadas, especialmente en pintura, y desde donde su realidad periférica y anecdótica sobre lo real cobre sentido al identificar dichas traducciones como síntomas de una construcción de nuevos espacios de representación. En palabras del historiador Fabien Le Bonniec, para la élite intelectual del XIX:

> […] el indio es relegado a espacios lejanos, al borde del mundo civilizado, aunque se promueve su integración simbólica a través de la exaltación de algunas de sus características, tales como su irreductibilidad ante los españoles, con el fin de hacerlos parte del mito de la gran familia chilena. Las descripciones y representaciones hegemónicas del siglo XIX representan paisajes del sur en los que el indio, cuando no está ausente, es mostrado como un peligro, un marginal y un alcohólico incapaz de volver productiva la naturaleza que lo rodea (71).

Actitud de los indígenas en desamparo, incluidos en el relato para hacer coincidir su presencia como parte de la conquista de ese territorio. Conquista donde se visualiza no solo el desabrigo de los personajes en cuestión, sino que su presencia hace más radical la manera en que ellos debieron ser incluidos en aquel relato, no son parte activa, pero deben estar presentes como sujetos que se inscriben dentro de aquel paisaje por conquistar. Vemos así, que el empleo de elementos culturales indígenas, por ejemplo —aún resignificados o semiolvidados— refleja de qué manera la Frontera contribuyó a plasmar nuestra identidad social y política en el contexto de expansión colonial.

En la historia del arte en Chile, paradigmática ha sido la pintura *Fundación de Santiago* (1888) [figura 2] del artista chileno Pedro Lira (1845-1912), quien representa una escena imaginada de la fundación de la ciudad de Santiago por parte de Pedro de Valdivia el 12 de febrero de 1541.[4]

Lo fundacional como categoría funciona como un tropo narrativo que implica la representación de una acción de conformación de un espacio y un lugar, vale decir, la configuración o cosmogonía de cierto orden racional y cultural en una dinámica imperial y colonial. Este ejercicio articula la superposición de la civilización (representado por lo europeo y lo blanco) sobre la condición americana e indígena, inscrito como la barbarie que debe ser erradicada. En este contexto, la pintura de Pedro Lira representa a Pedro de Valdivia junto al capitán Francisco de Villagra y un grupo de hombres en la toma de posesión del territorio del Valle Central para así fundar la ciudad de Santiago. Erguidos en el centro del cuadro aparecen las figuras de los conquistadores españoles y, detrás de este, cubierto por una túnica blanca la figura de uno de los clérigos que acompañan la conquista.[5] Dentro de este grupo protagonista, en el plano

4 De esta pintura existe un boceto del mismo pintor que fue expuesto en el Salón de Santiago de 1885. Si bien representa la misma temática, el tratamiento y la construcción visual resultan ser distintos, especialmente la administración gestual y la disposición en el plano de los personajes.

5 La historiadora del arte Josefina de la Maza (2013) ha propuesto como identidad de esta figura —por medio del análisis comparativo del boceto y la pintura final— a Inés de Suárez, pareja del conquistador Pedro de Valdivia. Si bien nuestro objetivo no se centra en discutir su identidad, a la luz de la reciente aparición pública de la obra *Prometeo encadenado* (1883) de Lira en la exposición *(En)clave Masculino* (2016) de la historiadora del arte y curadora Gloria Cortés en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, es posible relativizar la hipótesis de De la Maza, especialmente si se analizan las estrategias y las maneras de representación del cuerpo masculino por parte del pintor. De acuerdo a Cortés, la androginia se revela como una práctica en la presentación de lo masculino por parte de Pedro Lira, cuestión que explicaría la delicadeza y aparente femineidad de la figura.

FIGURA 2



Fundación de Santiago por Pedro de Valdivia (1888), Pedro Lira. 250 × 400 cm, óleo sobre sobre tela. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

del suelo, se encuentra sentado sobre una roca el cacique Huelen Huala, quien en su mano izquierda sostiene un arco, como atributo de sus condiciones guerreras, mientras que con la derecha indica el suelo fundacional como entrega a los conquistadores.[6] El gesto del cacique se corresponde con el de Valdivia (como acción indicativa de la nueva empresa urbana que se emprenderá) mientras que Villagra se encuentra pensativo con los brazos cruzados.[7] Pareciera que la mirada de estos tres personajes no se cruza entre sí, sin embargo, cada quien se encuentra en una actitud que

6 Junto con estos atributos, Huelen Huala posee un pequeño tocado de plumas y un delgado collar donde cuelgan tres piedras, indumentaria que no se encuentra en el primer boceto de la pintura. Esto nos hace recordar la escultura de Nicanor Plaza (1844-1918) *Caupolicán* realizada durante la década de 1860, que, si bien difieren en tamaño y modelo, coinciden en cuanto objeto. Sobre esta escultura y sus tránsitos revisar: Drien (2013).

7 Considerando la metodología de elaboración de la pintura de tema histórico (investigación documental, fuentes iconográficas e históricas, etcétera), es posible suponer que una de las fuentes bibliográficas con las que se nutre Pedro Lira para la obra es *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago desde su fundación hasta nuestros días (1541-1868)* del año 1869, del historiador y político Benjamín Vicuña Mackenna. Esto permitiría identificar a los personajes y las actitudes dentro del cuadro.

interpela y dialoga entre cada uno. Tras el gran peñasco y en un primer plano, se reconoce la representación de dos indígenas: el primero, de rostro curioso, pareciera que dialoga con uno de los jóvenes militares, mientras que el otro contempla desde lo alto la cuenca de Santiago.

La escena sitúa a los personajes en una actitud que, si bien es pacífica, permite imaginarlos en términos parejos con los españoles. Lo curioso es que, en este contexto fundacional de la ciudad, la entrega y administración del territorio a merced de Valdivia es pacífica y acordada, sugiriendo una renuncia ejemplar y pedagógica a la imagen en cuanto a su recepción. Huelen Huala, el cacique que sentado sobre la roca señala el suelo, es parte de una triangulación que se da entre este, Villagra y Pedro de Valdivia, cruce que focaliza visualmente la acción principal de la narración entre los protagonistas. Esta escena a primera vista podría también leerse como una aparente sumisión y complacencia de los indígenas en el cuadro, inscribiéndolo en la dialéctica del buen y mal salvaje.[8] Imaginarios utilizados en la representación para la conformación de cierta memoria nacional, que dieron pie a mitos y construcciones sobre la imagen del indio y su percepción a nivel social durante el siglo XIX.

Modelos visuales del afromestizo: tipos, sujetos y racialidad

En el escenario amplio de la historia del arte en Chile, hasta donde se conoce hoy en día de acuerdo a las fuentes historiográficas y a las obras pertenecientes a colecciones públicas, no es habitual la presencia afromestiza en la producción artística local, siendo más bien una anomalía en la figuración; pareciera que la negritud emerge por medio de su ausencia representacional, presentándose como un síntoma en cuanto a su escasez y presencia pública en imágenes artísticas. Si bien es posible reconocer sujetos afromestizos en representaciones visuales de tipos y costumbres que retratan el sistema de vida cotidiano durante la primera mitad del siglo XIX (o incluso anterior), para este primer acercamiento nos inscribimos principalmente en aquella producción pictórica y escultórica propias de las bellas artes debido a que tales representaciones responden a una vo-

8 El buen y mal salvaje es un tropo que se acuña sobre la base de la mistificación de la representación del otro, presente en el caso americano desde el siglo XVI para agrupar y homogeneizar las representaciones de los indígenas en función de un discurso ideológico y de conquista.

FIGURA 3



Batalla de Chacabuco (1863), José Tomás Vandorse. Colección Museo Histórico Nacional, Chile.

luntad pública y nacional en cuanto a aquello que se representa. Es decir, como ya se ha dicho, devienen imágenes pedagógicas e ideológicas cuya función discursiva última se inscribe en la elaboración de imaginarios y memorias nacionales para el incipiente Estado chileno.

Paradigmática para nosotros es la pintura de tema histórico *Batalla de Chacabuco* [figura 3] de José Tomás Vandorse, pintor que ha sido escasamente investigado. Junto a las incógnitas de la propia vida de Vandorse, en 1863 decide representar en su pintura una de las batallas por la independencia de Chile que más han pervivido en la memoria nacional: la batalla de Chacabuco, ocurrida en 1817. La obra retrata (o más bien reimagina) los movimientos bélicos durante la pelea. En función de esta investigación, esta pintura se presenta como el primer punto de inflexión para poder, primero que todo, pensar sobre la presencia afromestiza en la historia de Chile y, a partir de allí, comenzar a mirar y repensar las imágenes y sus modelos de representación. En la *Batalla de Chacabuco* es posible apreciar a simple vista la presencia genérica de militares negros, cuerpo paramilitar compuesto por las milicias de pardos, como fueron llamados. En palabras del historiador Hugo Contreras (2006), las milicias de pardos fueron "fuerzas de servicio temporal organizadas a partir del

reclutamiento, voluntario u obligado, de la población civil libre en edad de portar armas" (94), cuerpo paramilitar que, en el contexto de la sociedad de castas del periodo colonial, se encontraba segregado racialmente. De esta manera es que, con ciertas variaciones, este grupo armado participa activamente en las luchas por la independencia, no solo en Chacabuco, sino que en todas y cada una de las batallas. En este sentido, como es de suponer, su presencia pública como sujetos sociales en la vida cotidiana durante el siglo XVIII y XIX inclusive fue notable.[9]

La historiografía local ha jugado un papel importante en la percepción que se ha tenido del afromestizo a lo largo del siglo XIX, pasando por el XX y persistiendo hasta el XXI. En cuanto al siglo XVIII y el XIX sobre la población local, los estudios sobre la temática afro en Chile han sido bastante periféricos en su producción, cuestión que ha comenzado a subsanarse en los últimos diez años. Clarificadora es la investigación realizada por la historiadora Celia L. Cussen, quien traza un recorrido por los distintos relatos historiográficos que indagan sobre la presencia esclava y negra en el país, proponiéndose "demostrar que una insistencia por parte de los historiadores Barros Arana y Encina en su poca importancia demográfica, económica y social, cedió paso a mediados del siglo XX a la comprobación documental de su presencia significativa en la época colonial" (45). Apunta así que la progresiva desaparición en la memoria colectiva durante el siglo XX y el XXI en Chile sobre la presencia de la población afro responde a una serie de prejuicios que han instalado y reproducido ideas tales como "los esclavos murieron de frío", "fueron muy escasos debido a su alto precio", "su número fue mínimo durante la Colonia", cuestión que ha llevado a la invisibilización e incluso negación de esta parte de la población local. Si para el caso del periodo colonial estas pesquisas han sido escasas, para el periodo posterior son críticas: la pregunta sobre lo que ha pasado efectivamente con la población afromestiza en el territorio del Chile histórico durante la conformación de la nación y la república (entendiéndolo previo a la anexión de los territorios del extremo norte como consecuencia de la guerra del Pacífico), es algo inexistente. Regresando rápidamente a la pintura de Tomás Vandorse, y en términos muy sucintos en cuanto a la figuración de las milicias de

9 Nos referimos a que debido a los oficios habituales que fueron ejercidos por los sujetos afromestizos durante este periodo (servidumbre, artesanos, zapateros, barberos, fuerzas paramilitares para el resguardo público), su presencia en la esfera social (no así su representación) fue habitual.

pardos, llama profundamente la atención que más que sujetos, se representa un tipo social; no se simula siquiera la individuación y diferencia entre uno y otro militar afro —en términos de identidad, identificación e independencia— sino que se manifiestan genéricamente como un estereotipo.[10] En este sentido, es que

> […] cuando pensamos en estereotipos, en la mayor parte de los casos vinculamos esta clase de representación con imágenes irrefutablemente "estereotípicas", aquellas grotescas, cómicas y/o caricaturescas, o con imágenes que fijan al grupo en cuestión a ciertos comportamientos y/o cualidades […] Me refiero a la asignación de roles sociales y laborales o la asociación invariable con ciertos periodos históricos como la época colonial (Ghidoli 175-176).

Imágenes racializadas que marcan la piel por medio del color y la exageración en el grosor de los labios, ambas huellas de la otredad [figuras 4 y 5].

Las milicias de pardos se presentan como uno de los elementos diferenciadores y de prestigio social para la población afromestiza local, cuestión que les permite situarse públicamente como sujetos con cierta solvencia económica y ser considerados como ciudadanos leales por parte del reino y posteriormente del Estado (Contreras, *Artesanos mulatos*).

Este es el caso del sargento José Romero (Santiago de Chile, 1794-1858), militar afromestizo libre, de relativo prestigio social y de cierta visibilidad dentro de la historiografía nacional. Romero participa activamente en distintas batallas por la independencia, en las ciudades de Rancagua, Talca, Concepción y en la batalla de Maipú. Debido a esto es que Romero recibe una serie de reconocimientos y medallas por sus esfuerzos y acciones de guerra por parte del Estado, siendo uno de los pocos milicianos pardos no solo reconocidos por nombre y apellido hasta el día de hoy, sino que también por medio de su imagen. Si bien no se sabe con certeza cómo, por qué o por quién, lo cierto es que José Romero posee un retrato honorífico que lo presenta con los distintos atributos y distinciones militares, como un hombre digno y, sin duda, inscrito en el ideal republicano.

10 "Si los tipos sociales se definen por aquellas personas que es esperable encontrar en una sociedad, los estereotipos apuntan a aquellos que habitan los márgenes de la misma o que están excluidos […]" (Ghidoli 175).

FIGURA 4



Detalle de *Batalla de Chacabuco* (1863), José Tomás Vandorse. Colección Museo Histórico Nacional, Chile.

FIGURA 5



Sargento Mayor José Romero, autor no identificado (s. f). Colección Museo Histórico Nacional, Chile.

FIGURA 6



Busto Funerario de José Romero (1862), autor no identificado. Cementerio General, Santiago de Chile.

Si comparamos la figuración de la negritud entre el retrato de José Romero y la *Batalla de Chacabuco*, a simple vista podemos vislumbrar la distancia entre uno y otro. Sin duda podríamos afirmar que, en el caso del retrato, por temas obvios en cuanto al género, el estereotipo y la generalidad ceden en función de la identidad y la afirmación personal y pública de un individuo. A primera vista pareciera no ser sencillo identificar a José Romero como un afrodescendiente, si no fuese por el conocimiento previo de su nombre e identidad. La marca de la negritud en el color de su piel parece no estar del todo clara, luciendo matizada o blanqueada (ya sea por la veracidad en el retrato, ya sea por decisión), sin embargo, pareciera que el pelo rizado de Romero se manifiesta como la expresión de su negritud. Junto con el retrato pictórico, existe un busto [figura 6] encomendado por el diplomático chileno Francisco Javier Rosales en París y emplazado en la tumba de Romero cuatro años después de su muerte, en 1862, en el Cementerio General de Santiago.

El busto de José Romero se encontraba sobre un plinto en la tumba del militar, con la siguiente leyenda: *A la memoria del filantrópico Sargento*

Mayor Benemérito José Romero, modelo de caridad y patriotismo, erige este monumento un compatriota ausente. Tras su muerte, el reconocimiento de sus glorias militares y su valía individual parecieran haber superado su condición racial y su posición subalterna en la sociedad. Es bien conocido que la sociedad colonial americana y posterior se ordenó y jerarquizó en función de castas y agentes racializados, donde el blanco se ubicaba en la parte superior y el negro en la parte inferior; en el centro, las diferentes mezclas y posibilidades entre los tres grupos sociales principales: blanco, indio y negro. En términos pictóricos, paradigmáticas han sido las pinturas de castas realizadas en México que, de acuerdo a Magali Carrera "parece subrayar las diferenciaciones en el ordenamiento social colonial a través de un discurso (visual/verbal), haciendo así visible la jerarquía de los cuerpos en los distintos espacios de la colonia, sociales, culturales, políticos" (cit. en Catelli s. p.). Es así que los estereotipos, la moralidad y los prejuicios son atribuidos a los cuerpos en función de sus características y atributos externos que, para el caso del negro, siempre fue de sospecha, violencia, barbarie y servilismo, algo indisociable a la carga biológica.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX en Chile el concepto de raza y nación comienza a tomar mayor fuerza con relación a la construcción ideológica de la república, articulándose estrechamente con las ideas de progreso, modernidad y homogeneidad. En este sentido, problemático es que se haya elegido mármol blanco para la elaboración del busto, puesto que suprime la posibilidad de aprehender la condición afromestiza de Romero; sea por convención, sea por decisión técnica, lo cierto es que en términos simbólicos el mármol niega la negritud como realidad, invisibilizando al individuo y condicionando la recepción de la obra. En esta ocasión se presenta a un militar condecorado y retratado tanto en concordancia a una verosimilitud naturalista en la representación plástica como en términos de su imagen como figura pública, pero sin dejar ver directamente su condición racial. Sin embargo, al igual que en la pintura, la expresión de la negritud de José Romero se presenta en los rizos de su cabello manifestándose, incluso podríamos decir, como un motivo racializado de la condición afromestiza. Esto toma aún más fuerza si se considera el apodo por el que fue conocido José Romero, "zambo peluca".[11]

11 En este punto resulta interesante mencionar a la escultura *Encantador de serpientes* de la fundición Val d'Osne que aparece en el catálogo de 1867 y se encuentra en el patio del antiguo Congreso Nacional de Santiago. La figura representa a un hombre afro indicado por los rasgos

En definitiva, pareciera que la emergencia de la negritud se visibiliza en la representación pictórica de acuerdo a las convenciones de género artístico y a discursos racializados convenientes para el tiempo de producción. En este sentido, el tipo, el estereotipo y el retrato se entraman de manera compleja en los modelos de representación visual, articulando atributos, situaciones verídicas y, especialmente, ejercicios verosímiles que permiten integrar ciertos imaginarios a nivel social.

Conclusión

Reflexionar sobre los modelos de representación de la figura del indígena y el afromestizo utilizados en distintos momentos del siglo XIX en Chile nos permite establecer futuros análisis sobre las estrategias de figuración, composición visual y recursos iconográficos empleados por parte de los artistas, o incluso intentar reconstituir, en términos genealógicos y estratigráficos, las fuentes literarias y/o documentales que permitieron la reinvención de aquellas imágenes. Aún más importante a nuestro juicio, estos ejercicios analíticos permiten trazar los discursos y las ideologías que se articulan en las imágenes que, en este caso, constituyen insumos pedagógicos para la conformación de cierto imaginario nacional. Junto a esto, en términos metodológicos, este primer levantamiento de un cuerpo de obra supone un análisis comparativo entre visualidades y narrativas pictóricas donde se presente la negritud e indigenidad (ya sean en términos protagónicos o secundarios dentro de la composición narrativa del cuadro) como motivos, sujetos, tipos o estereotipos de estos grupos sociales.

A pesar de poder articular a este segmento social bajo la categoría de subalternos u otredad, existen diferencias históricas y morales (en términos de atribución y percepción social) que distancian al afromestizo con el indígena americano, cuestión que se replica incluso en el plano de la representación pictórica. Basta con considerar el escaso volumen de obras donde aparece la negritud en comparación a la cantidad de representaciones donde ha sido inscrito el indígena. A pesar de esto, a lo

faciales y el cabello rizado, quien, además, se presenta con un taparrabo y el torso desnudo, imagen estereotipada de la barbarie y el exotismo incivilizado. En esa ocasión, a diferencia del busto de Romero, la escultura está fundida en fierro, por lo que el color del material funciona como indicador de la negritud en la medida que este funciona como una marca para la piel. Agradecemos a la historiadora del arte Gloria Cortés por esta información.

largo de esta investigación subyace obliterada la noción de "raza" como un concepto transversal que nos ha permitido, por un lado, agrupar un cuerpo de obra sobre indígenas y afromestizos, así como visibilizar ciertas estrategias visuales y discursivas racializadas durante el periodo de estudio, especialmente en términos nacionales y coloniales. Para el caso de la historiografía chilena desde la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, la idea de construcción del carácter nacional chileno estuvo asociada a cierta mixtura entre elementos étnicos, biológicos y climáticos que han de constituir ciertas características únicas en la población local. En este sentido, la homogeneidad social y fenotípica se tornó una meta sumamente codiciada para la construcción de las naciones en el siglo XIX, debido a la asociación con una mayor capacidad de progreso, contrapuesta a una heterogeneidad que se vinculaba con un estadio primitivo de la civilización (Quijada et al.).

Junto a lo anterior, hemos podido problematizar la presencia indígena y afromestiza en una serie de pinturas de género donde la categoría de territorio y paisaje tiene una importante presencia. La emergencia de estos sujetos en la visualidad pareciera asociarse con el dominio colonialista del territorio (*Fuerte Bulnes*, *Fundación de Santiago*) o en la medida que el territorio deviene nacional y soberano para la república (*Batalla de Chacabuco*, *Retrato del sargento José Romero*), desvelando, finalmente, a la imagen en su ejercicio ideológico y pedagógico en función de la nación: el territorio se domina, por el territorio se lucha.

Referencias

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.

Catelli, Laura. "Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío". *Cuadernos CILHA* vol. 13 n.º 17 (2012). http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181725277008. Fecha de acceso: 17 de agosto de 2016.

Cid, Gabriel. "Un ícono funcional: la invención del roto como símbolo nacional, 1870-1888". *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX vol.*

1. Eds. Gabriel Cid y Alejandro San Francisco. Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenario, 2009. 221-254. Impreso.

Contreras, Hugo "Artesanos mulatos y soldados beneméritos. El Batallón de Infantes de la Patria en la Guerra de Independencia de Chile, 1795-1820". *Historia* vol. 1 n.º 44 (2011): 51-89. Impreso.

Contreras, Hugo. "Las Milicias de Pardos y Morenos libres de Santiago de Chile en el siglo XVIII, 1760-1800". *Cuadernos de Historia 25 (2006)*: 93-117. Impreso

Cussen, Celia, L. "El paso de los negros por la historia de Chile". *Cuadernos de Historia* 25 (2006): 45-58. Impreso

De la Maza, Josefina. "De géneros y obras maestras: La *Fundación de Santiago* (1888) de Pedro Lira". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA) 3 (2013. Web: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=117&vo l=3>. [Fecha de acceso: 20 de agosto de 2016]

Drien, Marcela. "Caupolicán: imagen e identidad en la estatuaria pública chilena". *Revista de Historiografía, n.º 19, x* (2013): 101-111. Impreso.

Ghidoli, María de Lourdes. *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Rosario: Prohistoria, 2016. Impreso.

Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, eds. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002. Impreso.

Le Bonniec, Fabien. "Del paisaje al territorio: de los imaginarios a la lucha de los mapuches en el sur de Chile". *Una geografía imaginaria, diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Eds. Amarí Peliowski y Catalina Valdés. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014. 61-81. Impreso.

Martínez, José Luis, Viviana Gallardo y Nelson Martínez. "Construyendo identidades desde el poder: los indios en los discursos republicanos de inicios del siglo XIX". *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)*. Ed. Guillaume Boccara. Quito: Abya-Yala, 2002. 27-46. Impreso.

Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.

Quijada, Mónica, Carmen Bernard y Arnold Schneider. *Homogeneidad y Nación con un estudio de caso: Argentina siglos XIX y XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000. Impreso.

Rojas Mix, Miguel. *América imaginaria*. Santiago de Chile: Pehuén y Erdosain, 2015. Impreso.

Salgado, Alfonso. "Memoria, heroicidad y nación: monumentos, topónimos, estampillas, monedas y billetes en Chile, 1880-1930". *Revista de historia de Chile y América* vol. 9 n.º 2 (2010): 29-58. Impreso.

Subercaseaux, Bernardo. "Raza y nación: el caso de Chile". *A Contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina* vol. 5 n.º 1 (2007): 29-63. Impreso.

Taylor Hansen, Lawrence. "El concepto histórico de Frontera". *Antropologías de las fronteras. Alteridad, historia e identidad más allá de la línea*. Coord. Miguel Olmos Aguilera. México, D. F.: Miguel Ángel Porrua, 2007. 231-261. Impreso.

Valdés, Catalina. "Comienzo y deriva de la pintura de paisaje chilena". *Una geografía imaginaria, diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Eds. Amarí Peliowski y Catalina Valdés. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014. 83-111. Impreso.

Guitarra y folklore: elaboraciones de una imagen disciplinaria de la chilenidad[1]

Cristián Díaz

Un 22 de agosto de 1846 el escritor William J. Thoms publicó en la revista *The Athenæum* una carta que obtuvo bastante fortuna a lo largo de la historia. Esto gracias a que, compartiendo el interés que manifestaba este medio por las antigüedades populares o la literatura popular, el autor buscó precisar la identidad de estos fenómenos gracias a la formulación de un nuevo concepto. Es así como dentro de un escueto paréntesis, este dirá que, al momento de hablar de lo popular, más que una literatura o una antigüedad se debería realmente referir al *Folk-Lore* o, en otras palabras, al "saber tradicional" del pueblo (cit. en Instituto de Investigaciones del Folklore Musical 1). Tanta repercusión tendría este término que, después de cien años, su fecha de publicación fue el marco elegido para celebrar, durante toda una semana, lo que ya no solo sería el nacimiento de una simple palabra u objeto, sino el de toda una disciplina. Aunque, curiosamente, esto ocurriría entre guitarras y arpas, tonadas y cuecas, en un lugar tan distante de Inglaterra como lo es Chile.

Así, entre el 18 y el 25 de agosto de 1946, el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile (desde ahora IIFM), en conjunto con organismos estatales y del espectáculo, organizaron la celebración del Centenario del Folklore con objeto, según sus propias palabras, de "hacer una especie de censo de lo que poseemos, y provocar la rebusca de aquello que todavía anda en boca de la gente, dormita en las regiones lejanas, se oculta en los campos chilenos" (IIFM 2). Haciendo eco de la intención original del autor inglés, entonces, esta semana se

1 El presente artículo se enmarca en el contexto de la tesina *La guitarra chilena y su elaboración como dispositivo disciplinario en el Chile republicano de 1920 a 1946* (2016), presentada para optar al grado de Licenciado en Estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

presenta como una extensión y continuación de la ya antigua tarea de rescatar y conocer las prácticas populares. Hecho que no deja de llamar la atención, en especial, al notar cómo rompiendo con cualquier tipo de barrera geográfica y cronológica, la palabra *folklore*, junto a toda la tradición anglosajona que acarrea, fue adoptada naturalmente para definir un conjunto de prácticas como auténticas del pueblo chileno. Quizás, por este mismo motivo, el mismo comité organizador no tardó en justificar esta asimilación aduciendo que "esta 'buena palabra' tenía tal contenido espiritual, designaba tan acertadamente un fenómeno, que en pocos años había triunfado en todas las lenguas cultas del mundo" (1).

Tan asertiva sería esta palabra que, incluso hoy en día, al encontrarse con algún fenómeno considerado como propio o tradicional de una nación o un pueblo, este es subsumido sin muchos reparos bajo el binomio del folklore y lo folklórico. Es como si, dándole crédito a aquel "contenido espiritual", nos viéramos sometidos ante una aparente claridad entre concepto y objeto que no deja espacio para cuestionar la manera en que estos se relacionan. Así, todo aquello nombrado como folklórico pareciera caer en el territorio de "lo obvio", como algo que "siempre ha estado" y que cuenta con la aprobación de algún recuerdo alojado en la lejanía de nuestro imaginario. Este folklore, entonces, sin importar el lugar en el mundo, será reconocido como un reservorio de las tradiciones más puras de un pueblo que, agonizante y oculto, se encuentra amenazado por los embates de la modernidad. Por ello no resulta extraño que, en un país tan remoto como Chile, se celebrara el nacimiento de esta disciplina y su objeto, ya que, como correlato de un anhelo de modernización, se hace necesario, en palabras de Thoms, "recoger las pocas espigas que quedan, esparcidas en ese campo del cual nuestros antepasados hubieran podido recoger una buena cosecha" (cit. en IIFM 1).

Ahora bien, el Centenario del Folklore no debe ser comprendido como un hecho aislado ni fortuito, sino más bien como la concreción de todo un proyecto que se remonta al previo esfuerzo de personajes como Rodolfo Lenz, Ramón Laval y Julio Vicuña Cifuentes. Solamente bastaría notar la manera en que esta semana fue dedicada principalmente a la música y coreografía —y en una menor manera al arte popular e indígena—, para advertir cómo ella es el resultado de una continuación de los campos de estudios trazados por la Sociedad de Folklore Chileno

en 1909.[2] De esta forma, si a principios de siglo el folklore comenzó a integrarse a las cátedras universitarias por medio del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile,[3] ya hacia los años cuarenta existirá toda una investigación y recopilación —realizada por académicos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile— que posibilitarán una comprensión y exhibición sistematizada del folklore musical. Es así que, gracias al trabajo de personajes como Eugenio Pereira Salas, Jorge Urrutia Blondel y Carlos Isamitt, entre otros, se lograron concretar, durante esta semana, los esfuerzos por identificar, clasificar y "trazar en sus líneas generales el proceso evolutivo de nuestra música"[4] (Pereira, *Perspectiva* 2).

En el interior de este proceso destacará la aparición de la guitarra. Debido a que, en la tarea de rescatar y exhibir el auténtico cantar de un pueblo, este instrumento ocupará un lugar central al haber actuado, a lo largo de la historia, como una constante que propicia las condiciones sobre las que se desarrolla la música popular chilena.[5] Con relación a esto, el texto de *Los orígenes del arte musical en Chile* de Eugenio Pereira Salas resulta fundamental, ya que, en su empresa por trazar los orígenes de las diversas prácticas musicales, rastreará y reafirmará la trayectoria de este instrumento y su identidad popular. Es así como el historiador relata —de forma casi anecdótica— la manera en que la guitarra, desde la Colonia hasta su presente, ha acompañado las costumbres realistas y republicanas. Pero destacará, especialmente, la manera en que ella ha sido testigo y agente del tránsito de lo criollo hacia lo eminentemente nacional, es decir, cuando aflora, de mano de cantores y payadores, "una nueva sensibilidad, que se expresa al comienzo en los ritmos de antaño, pero

2 En el *Programa de la Sociedad de Folklore Chileno* (1909) se realiza un ensayo de lo que sería el programa para el estudio del folklore chileno. En él se detallan los siguientes campos de trabajo: I) Literatura; II) Música y coreografía, Artes plásticas y ornamentales; III) Costumbres y creencias; IV) Lenguaje vulgar (Lenz).

3 *Cf.* Pereira *Los estudios folklóricos y el folklor musical de Chile* (1945).

4 Habría que acotar que esta tarea no se reduce solamente al aspecto folklórico. Ya unos años antes, Eugenio Pereira Salas había publicado su *Orígenes del arte musical en Chile* (1941). Texto que, como bien comentaba Domingo Santa Cruz en el prólogo, buscaba "el abolengo [de cultura musical chilena] que ha de hacerla noble a los ojos de los que creen que la música ha florecido en América como un remedo europeo contemporáneo y que no tiene otro arraigo con la médula de nuestros pueblos, que las manifestaciones folklóricas, hoy por desgracia tan venidas a menos" (IX-X).

5 Al referir al concepto de música popular se hace a la manera en que es usado en el contexto abordado en la investigación, es decir, aduciendo a la música propia de un pueblo. Es así, entonces, como es posible encontrar un uso alternado de palabras como criollo y folklórico para referir al mismo fenómeno.

que luego crea un lenguaje musical propio, que forma el fondo auténtico de la música popular chilena" (61). Mediante el rigor de la disciplina, el autor logra sellar la identidad de un instrumento que, a lo largo de los años, sigue siendo representado como "uno de los principales exponentes de nuestra cultura" (Uribe 26) y, en especial, como el "sostén esencial del cantar campesino" (Urrutia 39). Guitarra y folklore se unen en un vínculo que se difumina hacia los orígenes de la nación.

Ahora bien, tras este derrotero, por más que surja la tentación, no deberíamos dejarnos llevar por el entusiasmo que suscitan todas estas naturalidades u obviedades, sino más bien emprender el ejercicio crítico de irrumpir dentro de ellas; ya que, como comenta Michel Foucault en *Nietzsche, Genealogía, La Historia* (2008), si nos dedicáramos a escuchar la voz de la historia, en vez de depositar nuestra fe en ella, descubriríamos que "detrás de las cosas 'hay otra bien distinta': no su secreto esencial y sin fecha, sino el secreto de que no tienen esencia, o de que su esencia fue construida pieza a pieza a partir de figuras extrañas a ella" (18). Valdría, entonces, preguntar: ¿qué es lo que encontraríamos detrás de la aparente transparencia y continuidad del discurso folklórico, la guitarra y las prácticas populares? El genealogista nietzscheano nos respondería que, al indagar en el origen histórico de estas cosas, más que su identidad preservada, se revelaría todo un disparate donde aquello que creíamos unitario y eterno comienza a mostrarse disperso y diferente, aquejado de agitaciones febriles y furores secretos. Así, sumergidos en el cuerpo mismo del devenir, habría que "ser metafísico para buscarle un alma en la idealidad lejana del origen" (Foucault, *Nietzsche* 24).

La nacionalidad chilena y sus costumbres, de esta manera, lejos de adquirir su sentido de acuerdo a la distancia que posee de su origen esencial, respondería más bien a uno de los tantos que adquirirá dentro de la "sucesión de las fuerzas que se apoderan de ella, y la coexistencia de las fuerzas que luchan para conseguirlo"[6] (Deleuze 10). Por consiguiente, cuando hablamos del Centenario del Folklore como una manifestación de las auténticas prácticas populares chilenas, este deberá ser comprendido como un lugar donde se mostrará la resolución —momentánea— del

6 Como bien nota Ignacio Ramos, con relación a los discursos folklóricos y el problema identitario en Chile, se pueden establecer tendencias o escenas musicales en las que se disputó "la conformación de una identidad chilena […], según el desarrollo estructural de un país marcado por el ascenso social de clases y proyectos mesocráticos y populares, y por una politización creciente" (113).

conflicto en torno al sentido de lo nacional. Cobra, entonces, una nueva relevancia la necesidad que tiene la disciplina folklórica chilena de afiliarse al origen de una tradición cientificista, ya que mediante ella se validará la forma en que el relato de lo chileno selecciona y califica las costumbres del presente con relación a un pasado proyectado por el saber. Así, el discurso folklórico, de manera metafísica, elaborará continuidades que vuelven *una* la pluralidad de identidades que surgen a lo largo de la historia. La guitarra será uno de sus ejemplos más claros, ya que, lejos de ser única y popular desde los orígenes al presente, ella se desplegó —y aún despliega— en una variedad de formas, repertorios y técnicas que se desvían de cualquier evolución.[7]

En consecuencia, el presente artículo, atendiendo a este llamado genealógico, indagará sobre las condiciones que permitieron la apropiación de la guitarra por parte de la disciplina folklórica como un modo de atender a las urgencias de la proletarización. Se analizará, de esta manera, cómo la guitarra, tras un previo proceso de identificación y rearticulación de sus modos de hacer, es capaz de operar como un mecanismo por el cual se articula una imagen disciplinaria de la chilenidad. Para lograr este cometido se apreciará y problematizará el modo en que las distintas actividades desarrolladas durante el Centenario del Folklore articulan a la guitarra como medio para la elaboración del auténtico sujeto chileno.

Disciplina, guitarra y folklore

Desde los albores del siglo xx se produce en Chile todo un giro en las formas en que se articulan las relaciones de poder. Los cambios políticos, económicos y culturales —que implicarán tanto la desaparición del régimen parlamentario como la llegada de uno presidencial o incluso las reformas de profesionalización artística— se encontrarán íntimamente ligados a un viraje en torno al objeto sobre el que se ejerce el poder. De

7 Con respecto a esto, resulta interesante agregar que, tanto en *Orígenes del arte musical en Chile* y en *La vihuela en la Colonia* (1945), Pereira Salas obvia las discontinuidades que pueden existir entre la vihuela, la guitarra barroca, de seis órdenes, romántica o moderna; trazando una línea evolutiva entre ellas bajo la identidad de "La Guitarra". Sin embargo, como Zygmunt Bauman critica: "el origen de los caballos puede rastrearse en otros caballos, pero las herramientas no son antecesoras ni descendientes de otras herramientas" (17), más bien serían "marcas que puntúan las biografías individuales y las historias colectivas de la humanidad" (17).

esta manera, junto con la visibilización de las clases populares y medias en el espacio público de la nación, además de toda la crisis moral que ello acarrea,[8] se afincarán las bases de un poder disciplinario que, sustentado en la vigilancia y el control, operará sobre las masas como un "procedimiento técnico unitario por el cual la fuerza del cuerpo es reducida con el menor gasto como fuerza 'política' y maximizada como fuerza útil" (Foucault, *Vigilar* 255).

En consecuencia, un nuevo principio económico actuará como agente regulador en el proceso de integración de las clases populares ya que, bajo la asignación de un nombre y una identidad, el roto chileno saldrá del anonimato para luego ser clasificado y evaluado de acuerdo a una *norma* de efectividad. De esta manera, el tránsito de masa a individuo requerirá de toda una red discursiva y no discursiva que opere de manera estratégica, disponiendo leyes e instituciones, conocimientos y construcciones, es decir, en la terminología de Foucault, de un *dispositivo*[9] que atienda a esta respectiva urgencia. Desde Francisco de Encina hasta el proyecto de los gobiernos radicales, industria, enseñanza y nacionalismo conformarán parte de los principales mecanismos por donde el dispositivo atenderá a la crisis del país.[10] Y, en particular, será este último, como bien menciona Bernardo Subercaseaux, el que operará "a nivel imaginario, como una rearticulación que busca integrar en la imagen o autoconciencia del país a los nuevos sectores sociales que emergen en el período" (13).

Sumergido en los juegos del poder, el folklore como disciplina no será, entonces, más que uno de "los métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y le imponen una relación de docilidad-utilidad" (Foucault, *Vigilar* 159). Así, lejos de ser un objeto y un saber que se desprende naturalmente de las prácticas populares, el folklore resulta más bien un discurso por el cual el poder puede ejercer la sujeción sobre los individuos, pero también, "reconoce proposiciones verdaderas y falsas" (Foucault, *Orden* 29), facilitando al poder el ejercicio de la *normalización*. Tal vez por esta razón el folklore no fue pronunciado sino hasta este momento, debido a que dentro de una sociedad disciplinaria fueron las condiciones del poder las que posibilitaron la necesidad de conocer e introducirse en

8 *Cf.* Torres.
9 *Cf.* Agamben.
10 *Cf.* Larraín.

las maneras de hacer del pueblo. Será, pues, en el mismo tiempo en que las masas adquirían la posibilidad de la palabra, cuando el folklore, por medio de la identificación y enseñanza del buen decir, volverá dócil y útil a toda la fuerza política que se desprendía de ella.

El Centenario del Folklore, por tanto, emergerá como parte de una red de mecanismos que exhibirá lo que la disciplina folklórica[11] representa como el auténtico hacer del pueblo chileno. De esta manera, conciertos, exposiciones, conferencias, espectáculos y una proyección cinematográfica, un conjunto de saberes e instituciones, muchas veces contradictorios, confluirán en lo que será una imagen elaborada de la chilenidad. El individuo y la guitarra cumplirán un rol central en este proceso, ya que juntos establecerán un modelo ejemplar que encarnará el saber popular. Tanto Las Hermanas Loyola, Carlos Mondaca, como las alumnas de Carmen Cuevas Mackenna, en compañía de sus guitarras, se presentarán sobre importantes escenarios como el Teatro Municipal de Santiago y el Teatro Baquedano. Las primeras, interpretando villancicos, tonadas, canciones o parabienes, como también danzando al compás del Conjunto Chileno de la Dirección General de Información y Cultura. El segundo, demostrando sus dotes de intérprete al enamorar a su amada en el filme *Flor del Carmen* (1944). Y las terceras harán relucir a este instrumento en multitudinarias presentaciones que llegaron a tener doscientas guitarras en escena.

Resulta lógico que la guitarra acompañe a cada uno de estos intérpretes, ya que ella efectivamente es uno de los instrumentos predominantes en el repertorio campesino. Sin embargo, como salta a la luz, al instante de exponer el objeto folklórico, en vez de aparecer en voz y mano de sus cultores, se recurrirá a figuras provenientes de la academia y el espectáculo para su exhibición. Queda preguntar, entonces, si en el país de aquellos años existía una multiplicidad de prácticas guitarrísticas, tanto académicas como marginales, del espectáculo y tradicionales, ¿qué tipo de guitarra será la que se pose sobre los escenarios? Y, ¿de qué manera esta era tocada? A pesar de que no podemos tener acceso a la realidad de ninguna de estas presentaciones, bastante información se desprende de las grabaciones fonográficas que acompañaban esta jornada.

11 Es importante acotar que el mismo discurso de lo folklórico excede los intereses de la academia. Realmente, habría que decir que este se conforma por una relación tensa entre lo que sería la industria cultural, la academia y los organismos estatales.

El álbum *Aires tradicionales y folklóricos de Chile* (1944) resulta uno de los proyectos más ambiciosos del IIFM, ya que tenía por tarea "dar a conocer al público la admirable selección folklórica que fué (sic) presentada en grabaciones hechas con mucho cuidado, y a base de estudios detenidos y de interpretaciones auténticas" (Comité editorial 40). Por ello resultó fundamental determinar quiénes serían los artistas que ejecutarían la música recopilada y analizada por estos académicos. De esta manera, como comenta Filomena Salas, la elección de los participantes se realizó mediante un concurso por eliminación tanto en Santiago y provincias, prefiriendo "a los citados, entre otros muchos, por considerar los miembros de la Comisión que eran los intérpretes que presentaron, en lo posible, la mejor forma auténtica del cantar tradicional y campesino" (21). En consecuencia, bajo un mismo álbum serán igualmente fidedignas las formas de hacer de Las Hermanas Loyola y Los Provincianos, como también Las Caracolito y Pepe Icarte, sin importar las claras diferencias que existen entre unos y otros.

Por un lado, habrá voces trabajadas que dialogan con elegantes rasgueos y punteos virtuosos. Por otro, aparecerán algunos *toquíos* o entonaciones campesinas que, a oídos ilustrados, bordearán la desafinación y el error. ¿Cómo, entonces, pueden ambas formas de interpretación ser llamadas auténticas? Así, podríamos decir que, más que registrar las prácticas netamente campesinas, este álbum busca poner en evidencia los aires folklóricos y tradicionales que en ellas permanecen y, a su vez, mostrar cómo estas logran conservarse de la arremetida de la música considerada vulgar y arrabalera.[12] En consecuencia, este proyecto no hace sino demostrar cómo el discurso académico se inserta en una apropiación y transformación de las prácticas populares mucho más extensa que los límites de la academia. Por consiguiente, la guitarra mayormente visibilizada en este álbum se mantendrá a una distancia de esa otra variable en formas y encordados que, con sus finares y *toquíos*, se posa sobre manos femeninas. Así, lo que aparecerá será más bien un instrumento que ha sido adaptado por el espectáculo y la academia, renunciando a su contexto e intimidad para mostrar lo que en él hay de virtuosismo.[13]

12 Para hacerse una idea de las polémicas que enfrentaron al folklore con la música extranjera *Cf.* Varas y González.

13 Para más información con respecto a la guitarra campesina consultar Uribe y Escobar, y Chavarría. En tanto, es posible catastrar el modo en que la guitarra ha sido adaptada al ámbito

Ahora bien, alguien podría irrumpir y tomar la palabra para recriminar cómo en este álbum es posible apreciar, de la mano de algunos intérpretes, la persistencia de ciertas formas de hacer campesinas —como ocurre con Rosalindo Allende, Pepe Icarte o Las Hermanas Acuña—, pero lo interesante es que ninguno de ellos fue considerado a la hora de presentar públicamente este repertorio sobre los escenarios del centenario. Por el contrario, tras vivir en el álbum un proceso de homologación entre ambas formas de hacer, al momento en que la guitarra y sus intérpretes se posen sobre las tablas lo harán quienes estén más cerca de la música de concierto. Así, en el momento en que Las Hermanas Loyola o Carlos Mondaca se presenten ante el público, no sonarán *toquíos* sino arpegios y punteos, tampoco lo hará una pluralidad de finares, sino tan solo uno y universal. Se podría decir, entonces, que la guitarra cuando acompaña al pueblo en su tránsito hacia los grandes escenarios, al igual que este, vivirá una modificación durante el trayecto, haciendo que esa "alma tierna y femenina" (Donoso 12) se vuelva una pública y viril.[14]

El sujeto chileno y la aparición de una imagen disciplinar

La guitarra y su reconversión, lejos de ser un fenómeno aislado en la academia, responde a un cambio que provendrá de múltiples sectores. Mediante este proceso, los conjuntos de prácticas guitarrísticas decantarán en una identidad única, resolviendo la pluralidad en una continuidad que la volverá chilena. Con una forma, técnica y repertorio conocido, se establecerá la norma que regulará el hacer, permitiendo a este instrumento operar de una manera directa sobre el cuerpo del individuo. Con relación a esto, vale considerar como Giorgio Agamben, al realizar un análisis genealógico del concepto de Foucault, amplía el término de dispositivo "a todo aquello que tiene, de una manera y otra, la capacidad de orientar, determinar, interceptar, moldear, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos" (257). En consecuencia, esta guitarra inserta entre los mecanismos del poder,

del concierto en Rengifo, E. y Rengifo, C. Finalmente, para hacerse una idea en cómo se vivió el tránsito del folklore a los grandes escenarios ver González y Rolle.

14 Es interesante acotar cómo en la época se genera una oposición entre la virilidad del folklore chileno y el carácter vulgar y afeminado de la música extranjera. *Cf.* Rivas 2005.

atrapada entre una pluralidad de discursos, instituciones, disciplinas y jurisdicciones, revelará su cualidad de dispositivo en tanto es instrumento que permite la configuración del proceso de subjetivación.

Así, ella será un engranaje más del mecanismo por el cual opera el poder-saber, apoyándose en el vínculo que une este instrumento a las clases populares, en especial el que se ha afianzado tras la difusión que vivió la guitarra con la llegada de las estudiantinas y el surgimiento del salón obrero, como también la masificación de nuevas prácticas guitarrísticas con la irrupción de una industria musical. La guitarra, como dispositivo, logrará interceder en el campo del decir que estos grupos populares comenzaban a articular. Por lo que, mediante la censura de las habaneras y valses, como aún más de los tangos y boleros, el poder restringirá los modos en que una voz puede ser articulada, calificando de vulgares y extranjeras a las prácticas que se escapen de la norma. De igual manera, gracias a la disciplina y la incorporación de un conocimiento, ofrecerá la posibilidad a los individuos de pronunciar la verdadera música chilena y, con ello, reconocerse y ser reconocidos como portadores de una chilenidad.

De acuerdo a esto, cobran relevancia todos los esfuerzos que las distintas instituciones generaron, como parte de un dispositivo disciplinario, en formular y realizar todo un proyecto educacional en el que la música popular posee una labor fundamental. Debido a que, como Brunilda Carter menciona, "en el folklore está la base de todo desarrollo musical y de aquí llevaremos al niño hacia las formas más puras y elevadas" (3). Por consiguiente, resulta comprensible cómo después de la reforma de 1928, según nos cuenta Domingo Santa Cruz, "tanto el Conservatorio, como el organismo ministerial del cual este dependía, se dispusieron a desarrollar un plan que comprendía la recolección del folklore y su edición cuidada por expertos" (6), o también, se entienden los esfuerzos de Pedro Humberto Allende y Jorge Urrutia Blondel para que "se incluyera en los planes de estudio [del Conservatorio Nacional] la clase de guitarra, como una preparación al conocimiento sistemático del folklore" (6). Mediante el estudio y la posterior enseñanza del folklore enunciado como verdadero, se abre el camino para que aquellos que se encuentran fuera de este decir veraz, lleguen a él. Y, con relación a eso, la guitarra será el inicio del camino.

Es así como, de vuelta al Centenario, nos encontraremos de manera resonante el siguiente lema que se posa sobra las páginas de su programa:

"'Devolver al pueblo lo que es del pueblo', purificado a su paso por la escuela" (Reyes 12). Con estas palabras, Laura Reyes no solo sintetiza la importancia que poseyó la educación folklórica dentro de esta jornada, sino también el rol que poseerá el pueblo frente a ella. Esto porque, por una parte, se desprende cómo la enseñanza brinda la posibilidad de que "lo más puro de Chile —su masa de trabajadores— vuelva a cantar con voces alentadas por la sensibilidad y el placer, las canciones de su folklore" (12). Y por otra, se acentuará la distancia del pueblo a ese saber que le era intrínseco, ya que, por culpa de su olvido, el folklore le ha sido despojado sumergiendo en "la frialdad y la dureza" (12) a las masas. Ellas, sin la ayuda de la escuela, permanecerán inconscientes de que, en su sensibilidad, se encuentra "el mejor resguardo de su destino" (12).

Toma sentido con esto la suerte de compulsión de exhibir los cuerpos sobre el escenario durante esta semana. Ya sean folkloristas y artistas, o alumnos de escuelas primarias como de conjuntos particulares; todos ellos, en una primera instancia, pondrán en evidencia —en tanto son cuerpos articulados por la guitarra-dispositivo— la adquisición de su subjetividad chilena gracias a la anamnesis de su auténtica sensibilidad popular. Y, en una segunda instancia, ellos se exhibirán junto a la guitarra como la imagen correcta de encarnar la chilenidad. Así, transgrediendo las limitaciones que posee la disciplina para ejercer el poder directamente sobre el cuerpo,[15] se posará sobre las tablas una imagen disciplinaria de los cuerpos purificados —disciplinados— como modelo ejemplar para las masas contemplantes.

Operando, entonces, desde el plano representacional, esta imagen que se eleva no debe ser comprendida netamente desde la visualidad. Ya que, si bien, por una parte, los portadores de la guitarra manifestarán gestos y modos de comportamientos ejemplificadores sobre el escenario, ilustraciones, fotografías y largometrajes, por otra parte, esta no se puede desligar de la imagen musical que el mismo dispositivo guitarrístico genera. Con relación a esto, como Gabriel Castillo comenta, este último tipo de imágenes corresponde a la "sedimentación perceptual de una masa de producciones anónimas pero eficaces que modelan la matriz cultural de

15 Si recordamos que las disciplinas son métodos que operan en la proximidad del cuerpo para su operación, la representación encierra un componente pedagógico que, a modo de parábola, actúa como "el soporte del ejemplo, ahora, es la lección, el discurso, el signo descifrable, la disposición escénica y pictórica de la moralidad pública" (Foucault, *Vigilar* 127-128).

recepción auditiva" (76). De esta manera, de forma transversal al proceso de transformación de la guitarra, una imagen musical es paulatinamente depositada en la reiterada escucha de lo que sería la música típica chilena. Así, lo musical y lo visual se unirán en una representación que, actuando a nivel imaginario, permitirá identificar la chilenidad por medio de un juego de reconocer-reconocerse. Mientras unos son reconocidos mediante la posesión de un saber-hacer, otros, los que reconocen, se reconocerán a sí mismos en el acto mismo de reconocer, gracias a que han adquirido el saber-sensible propio de un chileno.

Con relación a esto, hay un último ejemplo que me gustaría trabajar sobre cómo la guitarra y el folklore participan en la adquisición de esta subjetividad chilena. En el filme *Flor del Carmen* (1944) de José Bohr, Carlos Mondaca interpreta a Lorenzo, un huaso enamorado de la hija del capataz, pero que debido a su vergonzoso pasado se ve imposibilitado en su afán de concretar su amor. Lo relevante de esto es que este personaje será alguien que posee el don del canto y la guitarra y, gracias a ello, será capaz de enunciar sus sentimientos a la protagonista. Así, a pesar de todas las vicisitudes que vivirán y gracias al valor y los principios morales que se han despertado en él, Lorenzo logra redimir su pasado de juergas y apuestas en el acto heroico de salvar al hermano de Flor del Carmen de las fauces del río.

Así, la imagen del huaso chileno, como inquilino y miembro del pueblo, se muestra incompleta al estar manchado por costumbres ajenas que mantienen sumido al pueblo en su crisis. Por lo que solo tras el acto de demostrar arrepentimiento y recobrar su sensibilidad popular chilena mediante un auténtico cantar y tocar, este personaje logra redimirse al adquirir la condición moral intrínseca del espíritu nacional. Entonces, parafraseando a Acevedo Hernández, solo por el cultivo de "la virtud de la disciplina", esa alma "indisciplinada, falta de concepto y de orientación" (182), característica del roto chileno, puede acceder a su sólido destino. Gracias a un dispositivo que, en forma de red, articula las relaciones de poder, y a una guitarra que opera sobre el cuerpo, se puede atender a la urgencia moral del país mediante el tránsito en que el hombre atrapado en la masa adquiere un nombre como sujeto chileno.

Conclusiones

Como evidencia el análisis en torno al Centenario del Folklore chileno, folklore y guitarra se unen en un proceso disciplinario que, sobre la purificación de las prácticas y los cuerpos, elabora una imagen tanto visual como musical, que determina cómo se debe encarnar la chilenidad. Por un lado, la disciplina actúa midiendo, identificando y catalogando los modos de hacer que define como auténticos del pueblo, excluyendo de estos a todos aquellos que se escapasen de la norma, independientemente si fuesen cultivados por él. Por otro lado, la guitarra, desde su relación efectiva con las masas, puede operar directamente sobre sus costumbres rearticulando, a nivel técnico e imaginario, las formas de hacer. Así, en el periodo de integración de las masas populares, en palabras de Ticio Escobar, "el pueblo es neutralizado a través de nociones abstractas que lo convierten en paradigma" (82). Despojadas de su palabra, y vueltas solo un ideal, las masas serán expropiadas de la posibilidad de ser pueblo, a menos que logren reconocerse en las costumbres que la disciplina proyecta. De esta manera, los mecanismos del poder disciplinario restringirán la posibilidad del habla popular a un mero ejercicio tautológico de la tradición, arrebatando toda la fuerza política a las clases populares emergentes.

Con ello, puede decirse, a la manera de Rancière, que se produce una modificación en torno a cómo se establece el reparto de lo sensible. En este sentido, si la política "se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir" (20); el folklore y la guitarra, junto a la imagen que se desprende de ellas, regularán el tránsito de las clases populares hacia lo político definiendo los lugares, las visibilidades y la distribución de la palabra. Así, la posibilidad de crear, de decir la novedad, solo será tal para quienes puedan trascender los aires populares y así ingresar al terreno del arte. Este será el espacio donde se completará la tarea de enunciación correcta del espíritu chileno, al ser el lugar donde el sujeto completará su condición de individuo. Tal vez por ello se explica la necesidad de iniciar esta actividad con un concierto sinfónico de inspiración folklórica, para así mostrar cómo se completa la sublimación de la música chilena. Este gesto, finalmente, no hace sino consolidar la trayectoria que partía del folklore hacia las esferas más puras y elevadas. Trayectoria que, mientras sigan operando los mecanismos de este discurso, paradójicamente, solo podrá ser completada por quienes logren escapar de los límites de lo popular.

Referencias

Agamben, Giorgio. "¿Qué es un dispositivo?". *Sociológica 26*, 73 (2011): 249-264. Impreso.

Bauman, Zygmunt. *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.

Bohr, José. *Flor del Carmen. Cineteca Nacional Online*. Web. 20 Jul. 2016.

Carter, Brunilda. "Educación musical en los liceos". *Proarte* 1.20 (1948): 3. Impreso.

Castillo, Gabriel. "Imagen de centro: Administración de occidentalidad y representación social en Chile republicano". *Ars memoriae*. Comp. Andrés Brangue, Rafael Gaune, Martín Lara y Francisco Orrego. Santiago de Chile: Kiminwe, 2004. 63-85. Impreso.

Chavarría, Patricia. *La guitarra es la que alegra*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2015. Impreso.

Comité editorial. "Discos-radio". *Revista musical chilena* 1, 1 (1945): 40-41. Impreso.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1998. Impreso.

Donoso, Juan. "La guitarra y el tiempo". *En Viaje* (Santiago de Chile). Abr. 1956: 9-12.

Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel, 2014. Impreso.

Foucault, Michel. *Nietzsche, Genealogía, la Historia*. Valencia: Pre-Texto, 2008. Impreso.

---. *Orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992. Impreso.

---. *Vigilar y castigar*. 2ª edición. Buenos Aires: Siglo XIX, 2008. Impreso

González, Juan y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004. Impreso.

Hernández, Acevedo. "El espíritu de la canción chilena. La tonada chilena". *En búsqueda de la música chilena: Crónica y antología de una historia sonora*". Comp. Juan Pablo González. Santiago de Chile: Catalonia. 197-200. Impreso.

Instituto de Investigaciones del Folklore Musical. *Centenario del folklore: Festividades de la semana del folklore chileno*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1946. Impreso.

Larraín, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM, 2014. Impreso.

Lenz, Rodolfo. *Programa de la Sociedad del Folklore Chileno.* Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Lourdes, 1909. Impreso.

Pereira Salas, Eugenio. "La vihuela en la colonia". *Revista Musical Chilena.* 6 (1945): 40. Impreso.

---. "Los estudios folklóricos y el folklore musical en Chile". *Revista Musical Chilena.* 1 (1945): 4-12. Impreso

---. *Los orígenes del arte musical en Chile.* Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1941. Impreso.

---. "Perspectiva histórica de la música popular chilena". *Chile.* Ed. Instituto de Extensión Musical. Santiago, Chile: Universidad de Chile. 2-3. Impreso.

Ramos, Ignacio. "Música típica, folklore de proyección y nueva canción chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973". *Neuma* 2 (2011): 108-133. Impreso.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política.* Buenos Aires: Prometeo libros, 2014. Impreso.

Rengifo, Eugenio y Catalina Rengifo. *Los Cuatro Huasos: alma de tradición y del tiempo.* Santiago de Chile: Catalonia, 2008. Impreso.

Reyes, Laura. "'Devolver al pueblo lo que es del pueblo', purificado a su paso por la escuela". *Centenario del folklore: Festividades de la semana del folklore chileno.* Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1946. 12. Impreso.

Rivas, Renato. "El tango termina lo que la revista empieza. Hacia la destrucción total de nuestro espíritu nativo". *En búsqueda de la música chilena: Crónica y antología de una historia sonora".* Comp. Juan Pablo González. Santiago de Chile: Catalonia. 202-203. Impreso.

Santa Cruz, Domingo. "Palabras del Presidente del Instituto de Extensión Musical". *Chile.* Santiago, Chile: Universidad de Chile, 1943. 6-8. Impreso.

Salas, Filomena. "Instituto de Investigaciones del Folklore Musical". *Revista Musical Chilena* 3 (1945): 19-27. Impreso.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: Nacionalismo y cultura.* Santiago de Chile: Universitaria, 2004. Impreso.

Torres, Isabel. *El imaginario de las elites y los sectores populares. 1919-1922.* Santiago, Chile: Universitaria, 2010. Impreso

Uribe, Cristhian. "La guitarra en los escritos de la historia musical chilena". *Revista Musical Chilena* 202 (2004): 26-37. Impreso.

Uribe, Héctor y Fernando Escobar. *Guitarra tradicional chilena: estudio y repertorio para guitarra sola.* Concepción: Icaro, 2009. Impreso.

Urrutia Blondel, Jorge. "Crónica musical del país". *Revista de Arte* 2 (1934): 37-41. Impreso.

Varas, José y Juan González. *En búsqueda de la música chilena: Crónica y antología de una historia*. Santiago de Chile: Catalonia, 2013. Impreso.

Los autores

Manuel Alvarado Cornejo
Licenciado en Historia y en Estética (Pontificia Universidad Católica de Chile), becario Conicyt y estudiante de Magíster en Teoría e Historia del Arte (Universidad de Chile). Sus líneas de investigación son la historia del arte chileno y de las artes decorativas. Actualmente, se desempeña como profesor adjunto de la Universidad Católica Silva Henríquez y forma parte del equipo editorial del Centro de Estudios de Cosas Lindas e Inútiles (CECLI). / mgalvara@uc.cl

Didier Aubert
Doctor en Estudios Norteamericanos de la Universidad de Lyon (Francia). Su trabajo de investigación se ha enfocado en la historia de la fotografía social y documental, con particular atención a la circulación de las imágenes entre América Latina y Estados Unidos. Actualmente es miembro de dos proyectos internacionales de investigación: Transatlantic Cultures (comité editorial) y Material Economies of Religion in the Americas (*fellow*). Se desempeña como profesor en la Universidad Sorbonne Nouvelle en París. / didier.aubert@sorbonne-nouvelle.fr

Paula Cardoso Pereira
Investigadora del MediaLab de la Universidad Federal de Río de Janeiro y doctoranda en Comunicación y Cultura en la misma universidad. Diseñadora gráfica (Universidad Federal de Santa Catarina) y Magíster en Diseño Comunicacional (Universidad de Buenos Aires). Sus intereses de investigación están centrados, sobre todo, en la relación entre tecnología, visualidades y subjetividades contemporáneas. Viene desarrollando reflexiones acerca de los dispositivos de visualización aérea, las imágenes de baja resolución, la mirada maquínica y los regímenes de temporalidad en algoritmos predictivos de la Inteligencia Artificial. / paula.cpereira@gmail.com

Gabriel Castillo Fadić
Doctor en Filosofía y Estética por la Universidad de París I Panthéon-Sorbonne. Hace investigación y docencia en las áreas de teoría estética moderna y contemporánea comparada, imaginarios residuales, filosofía de la expresión sonora y estética del espacio urbano.

Jaime Cuevas Pérez
Licenciado en Artes, con mención en Teoría e Historia del Arte (Universidad de Chile), Diplomado en Museos y Museología (Universidad de Santiago), Diplomado en Curaduría y Magíster en Historia del Arte (Universidad Adolfo Ibáñez). Sus investigaciones se han centrado en la historia del arte y estudios visuales del siglo XIX en Chile, estudiando principalmente los modelos de representación y la construcción de imaginarios. Actualmente se desempeña como investigador en el proyecto "Monvoisin en América" en el Museo Nacional de Bellas Artes y como profesor en la Universidad Adolfo Ibáñez. / jaime.acuevas@gmail.com

Cristián Díaz O'Ryan
Licenciado en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus investigaciones y publicaciones han problematizado la relación entre estética y política, en especial, reflexionando el modo de aparición de categorías estéticas en el medio musical chileno. Actualmente, cursa el programa de MA: Music Critical Musicology Pathway (Universidad de Birmingham) como becario de Becas Chile. / c.diazoryan@gmail.com

Rosa María Droguett Abarca
Académica de la Facultad de Filosofía, Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile, Magíster en Educación y Licenciada en Estética UC. Su carrera docente en la Universidad Católica gira en torno a la estética desde sus fundamentos e historias críticas del arte. Intereses de investigación: el cuerpo como campo problemático, además de museo, espacios del arte y crítica institucional. También realizó curatorías independientes de arte. / rdroguet00@gmail.com

Robin Adèle Greeley
Doctora en Historia del Arte por la Universidad de California, Berkeley. Es profesora de Historia del Arte de la Universidad de Connecticut y profesora afiliada del Massachusetts Institute of Technology (MIT). Es miembro fundadora del Symbolic Reparations Research Project (symbolicreparations.org). Se especializa en el arte moderno y contemporáneo de América Latina, y ha publicado extensamente sobre la relación entre el arte y la política. / robin.greeley@uconn.edu; robin@greeley.org

Ronald Harris Diez
Arquitecto (Universidad de Chile), Licenciado en Estética (Pontificia Universidad Católica de Chile) y Doctor en Arquitectura y Urbanismo (Universidad Politécnica de Madrid, España). Se desempeña como profesor docente e investigador en el Instituto de Estética de la Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, y en el Departamento de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile. / roneharris10@gmail.com

Christian Leyssen
Curador de Fundación José Venturelli con cuyo equipo ha desarrollado exposiciones, mediación, escritura y conferencias sobre este artista histórico chileno y otros afines, en Centro Cultural GAM, Museo de la Memoria, Museo de Bellas Artes, Museo de la Academia de Bellas Artes de Beijing, China, entre otros espacios. Asimismo, ha ejercido la asesoría y escritura crítica para proyectos con artistas visuales emergentes e integrado comités de especialistas del Fondart en el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Es académico en distintas asignaturas de las áreas de Teoría de la Comunicación y Teoría del Arte en la Universidad Diego Portales y otras. Es Licenciado en Comunicación (UDP), postitulado en Educación (UDP) y graduado en Estudios Hispánicos y Latinoamericanos (Fundación Ortega y Gasset, España). / christian.leyssen@mail.udp.cl

Erika Loiácono
Licenciada en Museología (Universidad del Museo Social Argentino, Argentina) y Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (Universidad Nacional de San Martín, Argentina). Se ha desempeñado en el Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte Oriental, Museo Histórico Nacional y Museo Casa de Yrurtia de Argentina. Sus investigaciones se han centrado en el análisis de la producción de los escultores argentinos en actividad en Buenos Aires entre las décadas de 1880 y 1930. / erikaloiacono@gmail.com

Debora Mauas
Licenciada en Psicología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Psicoanalista. Magíster en Curaduría de las Artes Visuales de la Universidad de Tres de Febrero (Untref). Auxiliar (Jefa de Trabajos Prácticos) de la Cátedra de Psicología del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Desarrolla actividades de investigación en el área del arte, la estética y el psicoanálisis, interviniendo con producciones críticas sobre muestras de artistas, así como en diversas publicaciones especializadas. Es coautora del libro *Entre-vistas y miradas: la pintura* (2008, Buenos Aires, Letra Viva). / dmauas@yahoo.com.ar

Andrea Meza Navarro
Diseñadora en Comunicación Visual, Licenciada en Artes y Ciencias de la Comunicación Visual (UTEM) y Magíster en Estudios de la Imagen (Universidad Alberto Hurtado). Actualmente realiza el Doctorado en Territorio, Patrimonio y Cultura de la Universidad de Lleida gracias a una beca Conicyt. Sus intereses de investigación giran en torno a la construcción de imaginarios geográficos y las relaciones entre palabra e imagen. / macameza@gmail.com

Maria de Fátima Morethy Couto
Doctora en Historia del Arte por la Universidad de París I – Panthéon/Sorbonne, profesora libre-docente del Instituto de Artes de UNICAMP, investigadora del CNPq y expresidente del Comité Brasilero de Historia

del Arte (2010-2013). Sus investigaciones se han centrado en el análisis del arte del siglo xx, especialmente el arte de vanguardia brasilero y latinoamericano, y su recepción crítica. También se interesa por el estudio del arte moderno europeo y por las abstracciones de la posguerra. / mfmcouto@g.unicamp.br

Breno Onetto Muñoz
Licenciado en Filosofía (Universidad de Chile), Doctor en Filosofía (Universidad del Ruhr en Bochum), con Estudios Completos de Magíster en Historia de la Filosofía (PUC). Se desempeña como investigador y docente en la Universidad Austral de Chile, donde dicta cursos de pregrado para la Escuela de Arte de Teoría del Artes (Facultad de Arquitectura y Artes) y de pre y posgrado para la Facultad de Filosofía y Humanidades. / brn.onetto@gmail.com

Catalina Rayo Calderón
M. A. en Estudios de Cine en Columbia University, NY, EE. UU. y Magíster en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Santiago. Sus intereses de investigación se relacionan con el cine de mujeres, teorías del cine y estudios interdisciplinarios en relación con los nuevos medios. Ha trabajado en varias universidades incluyendo el ICEI de la Universidad de Chile, la Escuela de Periodismo de la Universidad de Santiago, la Universidad Alberto Hurtado y la UNIACC. / catarayo24@gmail.com

Márcio Seligmann-Silva
Doctor por la Universidad Libre de Berlín y post-Doctor por Yale. Es profesor titular de Teoría Literaria en la UNICAMP, Brasil. Es autor de, entre otras obras, *Ler o Livro do Mundo* (1999), *Adorno* (2003), *O Local da Diferença* (2005; 2. edición 2018), *Para uma crítica da compaixão* (2009) y *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno* (2009). Fue profesor visitante en universidades en Brasil, Argentina, Alemania, Inglaterra y México. Sus investigaciones se centran en los siguientes temas: romanticismo alemán, teoría e historia de la traducción, teoría del testimonio, representación de la violencia en los países posconflicto,

literatura y otras artes, teoría de los medios, teoría estética del siglo XVIII al XX y sobre las obras de arte Walter Benjamin y de Vilém Flusser. / m.seligmann@uol.com.br

Lizel Tornay
Lizel Tornay es profesora de Historia, especialista en Investigaciones educativas e investigadora en la Universidad de Buenos Aires. Sus investigaciones están referidas a las representaciones de género en el lenguaje audiovisual. Desarrolla dichas tareas investigativas en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. / lizelt@gmail.com

Antonio Urrutia
Egresado de Licenciatura en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha expuesto en congresos y encuentros de divulgación científica y académica en Chile, Argentina y México, dedicados a la investigación sobre artes visuales, estética, filosofía, estudios teatrales y de la performance. Ha curado las exposiciones *Afecto/Efecto*, *Cuerpos Cavernosos*, *¡He aquí el hombre!*, *Biovectores*, y la 3ª versión de FAE Festival de Arte Erótico (2016). Publicó como coautor en los libros *Poéticas del dolor, hacer del trabajo de muerte un trabajo de mirada* (Oxímoron, 2018) y *Creación, producción y educación en las artes escénicas del siglo XXI* (Universidad de Playa Ancha, 2017). Actualmente se desempeña como ayudante de cátedra de los cursos "Arte y Modernidad", "Historia de las manifestaciones artísticas", y "Cosmovisiones y producción simbólica" en el Instituto de Estética de la UC. / luxoro.urrutia@gmail.com

Francisco Vega Cornejo
Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Es también Licenciado y Magíster en Filosofía por la Universidad Católica de Valparaíso y Máster en Filosofía de la Historia por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha realizado estancias de investigación en el Walter Benjamin Archiv y en el Institut Kunstwissenschaft und Ästhetik de la Universität der Künste (Berlín). Sus principales campos de investigación

son la filosofía del arte moderna y contemporánea, la relación entre arte, técnica y política, la teoría de la imagen y los estudios mediales y cinematográficos. Culmina actualmente su investigación doctoral (Becas-Chile), centrada en el análisis de la transformación de la experiencia estética moderna y el problema de la imagen técnica en W. Benjamin. / franciscovega.c@gmail.com

Rodrigo Vera Manríquez
Doctor en Historia mención Historia de Chile, Universidad de Chile. Magíster y Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte en la misma casa de estudios. Temas de investigación vinculados a la historia y teoría de las prácticas proyectuales modernas (diseño, arquitectura y arte) en el contexto del Estado Benefactor. Académico del Departamento de Diseño de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile y de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. / veramanriquez@uchilefau.cl

Santiago Vera Cubas
Licenciado en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se especializa en temas de estética y filosofía del lenguaje. Ha publicado los poemarios *Volúmenes silenciosos* (Taller la crema, 2012) y *Libro de las opiniones* (Paracaídas, 2014), así como artículos de su especialidad en revistas y medios académicos. Es miembro fundador de la plataforma de poesía e investigación Ánima Lisa. Actualmente se desempeña como investigador y docente de la Pontificia Universidad Católica del Perú y de la Universidad Peruana Cayetano Heredia. / sveracubas@gmail.com

Milencka Vidal Consiglieri
Licenciada en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile y Magíster en Historia del Arte (c) de la Universidad Adolfo Ibáñez. Investigadora independiente. Sus investigaciones son abordadas desde problemáticas sobre imaginarios indígenas y afromestizos en las artes visuales durante los siglos XIX y XX. Con especial énfasis en la búsqueda de nuevas lecturas que aporten a la historiografía del arte, tanto desde los estudios culturales, sociología entre otros. / milencka.vidal@gmail.com

Joaquín Zerené Harcha
Académico de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales y doctorando en Ciencias Humanas, Mención Discurso y Cultura (Universidad Austral de Chile). Licenciado en Artes Visuales (Universidad Austral de Chile) y Magíster en Diseño Comunicacional (Universidad de Buenos Aires). Sus intereses de investigación están centrados, sobre todo, en las relaciones contemporáneas entre estética, técnica y cultura, con foco en el problema de la subjetividad. Viene desarrollando reflexiones acerca de las relaciones arte-ciencia-tecnología, el estatuto contemporáneo de la imagen y de la imaginación, las agencias maquínicas y el problema del archivo, a la luz de las discusiones de las posthumanidades y las arqueologías mediales. / joaquinzerene@gmail.com

Espesores de superficie
I Simposio Internacional de Estética y Filosofía
(13-15 de septiembre de 2006)
Gabriel Castillo y Romina Pantoja (Editores)
Santiago, 2007 (421 pp.)

Estéticas americanas
II Simposio Internacional de Estética y Filosofía
(24-26 de septiembre de 2008)
Margarita Alvarado (Editora)
Santiago, 2009 (438 pp.)

Trayectorias americanas (1810-2010)
III Simposio Internacional de Estética y Filosofía
(29 de septiembre-1 de octubre de 2010)
Paula Honorato (Compiladora)
Santiago, 2012 (230 pp.)

Estética y técnica en América Latina
IV Simposio Internacional de Estética y Filosofía
(3-5 de octubre de 2012)
José Pablo Concha y Constanza Robles (Editores)
Santiago, 2014 (444 pp.)

Estética, medios masivos y subjetividades
V Simposio Internacional de Estética
(22-24 de octubre de 2014)
Pablo Corro y Constanza Robles (Editores)
Santiago, 2016 (390 pp.)

Estéticas del poder y contrapoder de la imagen en América
VI Simposio Internacional de Estética
(19-21 de octubre de 2016)
Elixabete Ansa y Margarita Alvarado (Editoras)
Santiago, 2019 (440 pp.)

Estética y Deporte
VII Simposio Internacional de Estética
(24-26 de octubre de 2018)
Román Domínguez
Santiago, 2020 (en ejecución)

Estéticas del poder y contrapoder de la imagen en América recoge una serie de contribuciones estructurada en torno a tres ejes temáticos para pensar la imagen en el presente: 1) Estéticas de la memoria y la representación, 2) Estéticas de la corporalidad y las ideologías y 3) Estéticas mediales y de la alteridad. **Memoria, cuerpos y medios** constituyen los principales lugares de cuestionamiento en la producción de imagen. Si bien no se agota el tema en dichos ejes, en ellos encontramos importantes posibilidades de reflexión en torno a problemáticas fundamentales que recorren los usos de las imágenes en la actualidad.

Los textos fueron previamente presentados en el VI Simposio Internacional del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, realizado del 19 al 21 de octubre del 2016, que tuvo como propósito reflexionar sobre la importancia de la imagen y la disputa por la misma en la conformación de la realidad americana pasada y presente, estructural y/o cotidiana, centralizada y/o disidente, y contó con la participación internacional de Robin Greeley (Universidad de Connecticut, Estados Unidos) y Márcio Seligmann (Universidad Estatal de Campinas, Brasil). Junto con sus contribuciones, el lector encontrará colaboraciones de Manuel Alvarado, Didier Aubert, Paula Cardoso, Gabriel Castillo, Jaime Cuevas, Cristián Díaz, Rosa Droguett, Ronald Harris, Christian Leyssen, Erika Loiácono, Debora Mauas, Andrea Meza, Maria de Fátima Morethy, Breno Onetto, Catalina Rayo, Lizel Tornay, Antonio Urrutia, Francisco Vega, Rodrigo Vera, Santiago Vera, Milencka Vidal y Joaquín Zerené.

ISBN: 978-956-14-1468-6