

Panambí

revista de investigaciones
artísticas

n. 5 Valparaíso dic. 2017 ISSN 0719-630X online



**Universidad
de Valparaíso**
CHILE

Centro de Investigaciones Artísticas
FACULTAD DE ARQUITECTURA

Panambí

revista de investigaciones
artísticas

n. 5 Valparaíso dic. 2017 ISSN 0719-630X online



**Universidad
de Valparaíso**
CHILE

Centro de Investigaciones Artísticas
FACULTAD DE ARQUITECTURA

Edita

Centro de Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura, U. de Valparaíso

Director Centro de Investigaciones Artísticas

Gustavo Celedón, U. de Valparaíso (Chile)

Editora en jefe

Carolina Benavente, U. de Valparaíso (Chile)

Consejo Editorial

Marie Bardet, U. París VIII / U. de Buenos Aires (Francia - Argentina)

Jorge Dubatti, U. de Buenos Aires / Escuela de Espectadores de Buenos Aires (Argentina)

Eduardo Gómez-Ballesteros, U. Complutense de Madrid / Proyecto Artichoke (España)

Christian León, U. Andina Simón Bolívar (Ecuador)

Ricardo Mandolini, U. de Lille III (Francia)

Marcia Martínez, U. de Valparaíso (Chile)

Luis Montes Rojas, U. de Chile (Chile)

Sergio Navarro, U. de Valparaíso (Chile)

Carmen Pardo, U. de Gerona (España)

Leandro Pisano, U. degli Studi di Nápoli "L'Orientale" / Festival Interferenze (Italia)

Valeria Radrigán, Translab (Chile)

Álvaro Rodríguez, Escuela Nacional de Antropología e Historia (México)

Ayudante de edición

Sibila Sotomayor

Revisores idiomas

Thomas Rothe, U. de Chile (EE. UU. / Chile). Inglés.

Daiana Nascimento dos Santos, CEA, U. de Playa Ancha (Brasil / Chile). Portugués.

Imagen portada n. 5

César Valencia Donoso para Dé_Tour [etnografía y derivas], de Jocelyn Muñoz (Metaverba)

Dirección postal

Av. Blanco 1215 of. 101, edificio Nautilus / 2380005 Valparaíso / CHILE

Direcciones virtuales

<http://revistas.uv.cl/index.php/Panambi> / www.panambi.uv.cl

<https://www.facebook.com/panambi.uv.cl>

panambi-editor@uv.cl / panambi@uv.cl

Patrocinio

Vicerrectoría de Investigación e Innovación, Universidad de Valparaíso

Núcleo de Estudios Interdisciplinarios en Pensamiento, Cultura y Sociedad

Licencia

Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.



SUMARIO

Panambí n. 5 Valparaíso dic. 2017

ARTÍCULOS	7
Ecos y memorias: trazas precolombinas en el arte contemporáneo Bruno Jara Ahumada	9
Nos territórios do corpo: práticas e deslocamentos audiovisuais Mónica Toledo Silva	35
Estrategias neobarrocas en “La Pachakuti”, de Alfredo Márquez Alfredo Villar	55
El travestismo fotográfico de Yasumasa Morimura: un ejemplo de parodia y anacronismo en el arte contemporáneo Constanza Navarrete	73
Teatralidad trans en Valparaíso: Los elencos de Pagano y Mara Taylor Luis Pinto	91
Esfera, otredad e individualidad en la obra pictórica de Ofelia Andrades Tomás Peters	115
RESEÑA	125
<i>Rojas, Sergio (2017). Las obras y sus relatos III. Santiago: Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile. 371 p.</i> Francisca García	127
ACERCA DE LA REVISTA	137
Convocatoria permanente: investigación artística	139
Políticas editoriales	141
Instrucciones a los autores	147
[INCISO] Dé_Tour [etnografía y derivas] Jocelyn Muñoz (Metaverba)	151.

Dé_Tour [etnografía y derivas]

Jocelyn Muñoz / Metaverba
Valparaíso
metarchivo@gmail.com



1. Portada. Registro César Valencia Donoso. Ruta exploratoria Dé_Tour [etnografía y derivas] sector Cajón Grande la Campana, Primavera 2017.

Más que nuevas críticas, son nuevas cartografías lo que necesitamos.

Cartografías no del Imperio, sino de las líneas de fuga fuera de él.

¿Cómo hacer? Necesitamos mapas. No mapas de lo que está fuera del mapa.

Sino mapas de navegación. Mapas marítimos. Herramientas de orientación. Que no buscan decir, representar, lo que hay al interior de los diferentes archipiélagos de la deserción, sino que nos indican cómo llegar a ellos.

Tiqqun. ¿Cómo Hacer?

ARTÍCULOS

Ecos y memorias: trazas precolombinas en el arte contemporáneo*

Bruno Jara Ahumada
Universidad de Santiago de Chile
cosas.yme@gmail.com

Resumen

El artículo pretende encontrar ecos y resistencias tácitas del acervo precolombino en el arte reciente chileno. Entendidas como un material reconstructivo de la historia latinoamericana, las objetivaciones del “Otro” fueron destituidas mediante una serie de estrategias que instaló Occidente durante la Conquista. Para evidenciarlas, trazaremos una cadena de resignificaciones visuales: a partir de un soporte prehispánico, delinearemos matrices comparativas, con el objeto de identificar memorias, signos en común o paralelos metodológicos en el trabajo de Magdalena Atria y el colectivo Museo Internacional de Chile (MICH).

Palabras clave

Arte precolombino, conquista de América, memoria cultural, arte contemporáneo, resignificación.

Echoes and memories: pre-Columbian traces in contemporary art

Abstract

This article aims to identify pre-Columbian echoes and their subtle forms of resistance in contemporary Chilean art. Objectifications of the “Other” during the Conquest are seen as a reconstructive material of Latin American history and we attempt to reveal Western strategies to dismantle these objectifications. In order to do this, we will draw a chain of visual resignifications from a pre-Hispanic milieu. We will delineate a comparative framework to identify memories, common signs or methodological parallels in the work of Magdalena Atria and the art group Museo Internacional de Chile (MICH).

Keywords

Pre-Columbian art, conquest of America, cultural memory, contemporary art, resignification.

* Recibido: 15 de marzo de 2017/ Aceptado: 27 de noviembre.

Ecos e lembranças: vestígios pré-colombianos na arte contemporânea

Resumo

O artigo pretende encontrar ecos e resistências não ditas da coleção pré-colombiana na arte recente chilena. Visto como um material reconstutivo da história latinoamericana, será feita uma tentativa de demonstrar as estratégias que o Ocidente instalou para descartar as objetivações do Outro durante a Conquista. Para fazer isso, vamos desenhar uma cadeia de ressignificados visuais: de um suporte pré-hispânico, delinearemos matrizes comparativas para identificar lembranças, sinais comuns ou paralelos metodológicos no trabalho de Magdalena Atria e do coletivo Museo Internacional de Chile.

Palavras-chave

Arte pré-colombiana, conquista da América, memória cultural, arte contemporânea, ressignificação.

Introducción

Las memorias son transgredidas a partir de una incisión que bifurca los sentidos históricos hacia una retícula de fragmentos dispares y heterogéneos: esferas de tiempo concentradas por el trauma y la dolencia. Son tejidas, en consecuencia, numerosas memorias que compiten en simultáneo por adjudicarse el reconocimiento público de las formas que estructuran su pasado. Esta pluralidad de mecanismos cruzados nos obliga a pensar en una memoria multidireccional (Rothberg, 2009), es decir, en la interacción dinámica entre los distintos recuerdos que confluyen en el presente y que trabajan en conjunto por modular nuevas versiones para comprender la historia. Vista de este modo, la conquista de América todavía supone un conflicto de memorias enfrentadas al momento de conciliar los estragos de la dominación y el genocidio.

Una de las posibles entradas para abordar este dilema subyace en la constitución misma del continente como negatividad de aquello que no alcanzó a ser reconocible, sino únicamente subsumible a la monstruosidad. Mabel Moraña considera que “América será, desde su aparición en el horizonte europeo, el afuera constitutivo de la modernidad, el lugar donde lo primitivo y lo arcaico tienen su morada, como contrapartidas del progreso y de la civilización del Viejo Mundo” (2014: 24). A partir de este principio re-fundacional, Europa escenificó un verdadero proceso de desarticulación simbólica: recuperando lo planteado por Serge Gruzinski, las expediciones implementaron una estrategia que quiso extirpar cada traza que no se correspondiera con los lineamientos de la corona española y que, en última instancia, borraría las siluetas de la barbarie: “El Occidente proyectó sobre la América India unas categorías y unas redes para comprenderla, dominarla y aculturarla” (1994: 16). Dentro de estas categorías, el arte negó la preexistencia de representaciones dignas de ser catalogadas como tal. Atravesadas por una compleja red de significaciones sociales y simbólicas, las objetivaciones culturales de la América India implicaron un obstáculo que se opuso discursivamente a los preceptos artísticos todavía incipientes de la Europa renacentista. Bajo este prisma, el conquistador propició la supresión de los imaginarios indígenas, pretendiendo erradicar las incongruencias entre los dos acervos con el fin de imponer su visión unívoca de la cultura. En este sentido, el “arte nuevo” conllevó la descontextualización y el adoctrinamiento político del imaginario precedente, a través de las imágenes ajenas que fueron introducidas al continente (Gruzinski, 1994).

Tras este panorama, el arte precolombino eclipsa una pugna naturalizada de memorias; la conjunción de términos congela una perspectiva unidireccional de las expresiones prehispánicas: se nos ofrece una versión paupérrima de la imaginaria, estancada en una tradición estática, condenada al olvido, y cuya

reconstrucción en las artes contemporáneas apenas asociamos con la referencialidad. Si atendemos a los lineamientos de Ticio Escobar, en tanto que el término “arte” demanda una revisión crítica de su imposición hegemónica –cuyo discurso inicial pretendió absolutizar las formas artísticas en las que Europa se creyó representada y justificada (2008: 20)– ¿es posible aún descubrir ecos auténticos o gestos propios del acervo precolombino más allá del circuito cultural indígena?

Sostengo que, en efecto, y a pesar de la irrenunciable instauración del arte y sus estatutos, las significaciones simbólicas y sociales de las formaciones autóctonas todavía son rastreables tanto en el arte indígena como en el arte no-indígena contemporáneo. No obstante, pese a que lo anterior no implica ninguna novedad, mantengo la hipótesis de que esta rememranza es tanto o más rica en la medida en que dichos paralelismos no incumben necesariamente a rescates explícitos, reproducciones u homenajes. Por el contrario, pienso que el valor de estos ecos se realza cuando son los propósitos o los procedimientos de la representación aquellos que se asemejan o tienden a coincidir¹. Así, prefiero levantar una lectura que sea capaz de valorizar ciertas propuestas contemporáneas como reconfiguraciones tácitas del espectro precolombino, o bien como aproximaciones intuitivas hacia una misma resolución. Con esto no pretendo desestimar las formulaciones directas que hoy existen sobre el tema, ni tampoco cuestionar su legitimidad o su relevancia, sino más bien dirigir el campo de visión hacia las evocaciones menos obvias.

Para ello, iniciaremos este estudio delimitando qué entendemos por memoria cultural e imaginario social. Luego, categorizaremos la complejidad del arte europeo al momento del arribo con el objeto de elaborar una directriz comparativa. Para cerrar, presentaremos una cadena de resignificaciones visuales que nos permitirá desmarañar los sentidos remanentes de las representaciones escogidas: a partir de los signos de la cerámica chilena prehispánica, buscaremos su posible resonancia dentro de dos obras recientes. Así, pondremos énfasis en la abstracción geométrica, examinando cómo se efectuó un desplazamiento de los valores de la imaginería oriunda, reduciendo su campo de acción tan sólo a la variable estética.

Memoria cultural e imaginario social

Previamente nos hemos referido al arte precolombino como un conjunto que yace atravesado por memorias en pugna. A partir de los aportes de Maurice Halbwachs, la memoria es comprendida como el proceso colectivo que ejecuta un grupo con el propósito de recomponer su pasado en su presente común. Dicha

¹ Autoría plural o anónima, representación de intangibles, funciones socio-religiosas, entre otros

reconstrucción afianza un cuadro de semejanzas (1998: 219) que opera mediante marcaciones históricas precedentes, es decir, recuerdos y experiencias heredadas en la continuidad generacional del grupo. Para subvertir el deterioro de estas narraciones, la memoria se materializa en objetivaciones específicas que dan cuerpo a la memoria cultural, la cual, según Jan Asmman y John Czaplicka, se identifica por la trascendencia o esa distancia que mantiene con la memoria cotidiana o comunicacional (*everyday memory*). La memoria cultural, en cambio, tiene un punto fijo: su horizonte no cambia con el paso del tiempo (1995: 129). Las objetivaciones de la memoria cultural –representaciones en general– adscriben una suerte de energía mnémica capaz de abstraernos hacia dichos puntos de anclaje (*fixed points*), responsables de asentar su horizonte referencial. Estas franjas temporales, en tanto, quedan selladas tras acontecimientos que resquebrajan el acontecer histórico. En nuestro contexto, la violencia fue la clave que fijó a la Conquista, irremediablemente, en el centro de los conflictos memoriosos nacidos del Descubrimiento. Aquí es pertinente rescatar los aportes de Isabel Cruz:

Existe en general consenso entre los actuales historiadores para estimar que la Conquista es un tajo, más aún un trauma en la historia de los pueblos americanos: interrumpe su curso, quiebra su autonomía y altera su sentido. Pero es preciso recalcar que no signfica, como se creyó en una época, la extinción de su identidad (1986: 23).

En efecto, a pesar de que la Conquista trastocó la cotidianidad del Nuevo Mundo de manera declarativa, la autora señala que la identidad prehispánica logró persistir mediante las concreciones culturales de las cuales se sirvió para reacomodar el presente. Esto, debido a que todo grupo fundamenta su conciencia de unidad y especificidad en base a dicho patrimonio: desarrolla impulsos formativos y normativos a partir de él (Asmman & Czaplicka, 1995: 128). Vale decir, mediante la reactivación de las formas culturales, los grupos alternos afectados por la dominación consiguieron recomponer parcialmente el imaginario que les precedió y les instituye².

En suma, los repertorios de la memoria cultural ayudan a entreteter una imaginación social colectiva. Siguiendo las propuestas teóricas de Cornelius Castoriadis, por imaginario colectivo comprendemos la concepción global de objetivaciones o formas de aquello que los sujetos pertenecientes a cierto grupo entienden por realidad, sentido común o racionalidad, dentro de una sociedad histórica y espacialmente determinada (1997). Así, la colectividad es una totalidad cohesionada por las instituciones sociales –como el lenguaje, las normas y la familia– y por las significaciones que éstas portan (4). Finalmente, el imaginario instituye toda práctica pensable y decible de una sociedad como condición intrínseca a cualquiera

² Con esto no quiero dibujar una propuesta reductiva de la identidad latinoamericana. Señalar que los pueblos prehispánicos mantuvieron su unidad intacta, en ningún caso.

de sus expresiones, e incluso funda los contornos de la sociedad misma que las piensa.

Resumiendo, contamos con un acervo de objetivaciones culturales que operan como medios capaces de corporeizar y perpetuar la memoria colectiva de los pueblos prehispánicos. Perturbados por la violencia y el horror, su continuidad histórica se torció y fraccionó en puntos de anclaje apoyados en un horizonte temporal siempre fijo, a los que podemos regresar mediante la reactivación de los productos de la memoria cultural. Representaciones que, en sumatoria, instituyen los modos efectivos y actuantes en los que la América prehispánica concebía su imaginación y pensaba su autoimagen. Una identidad, en definitiva, que se vio forzada a reactualizar y recrear el imaginario social con en cual estructuraba su pensamiento y, por tanto, las siluetas de cada una de sus representaciones.

Apuntes sobre un concepto

Si asumimos que los objetos se han transformado en un campo de disputa, pues representan la prueba sólida de una historia de vida y del capital cultural de una comunidad (Gallardo, 2016: 18), rescatar trazas prehispánicas en el arte contemporáneo se vuelve pertinente: a través de las resonancias afirmamos que aún, pese a los siglos, cultivamos aproximaciones artísticas semejantes. Por eso, más allá de enfrentar las distintas tipologías que derivan del conjunto autóctono³, me interesa tejer lineamientos comparativos y funcionales para diferenciar el acervo prehispánico de la concepción del arte europeo, según el contexto histórico que nos concierne.

Lo primero que debemos acotar es que, hacia 1492, la idea del arte todavía no terminaba de cuajar. Según Lourdes Méndez, recién en el Romanticismo se terminó de legitimar al artista moderno, mientras que, en simultáneo, aparecieron las categorías de salvaje, bárbaro y primitivo para clasificar las inscripciones del Otro (2006: 27). Estos objetos, no obstante, despertaron interés histórico, por lo que fueron vinculados con la antropología y no con el arte (28). Dicha catalogación duró por lo menos hasta el siglo XX y desatendió tanto a las formas prehispánicas como a las objetivaciones de los grupos sobrevivientes: “(en la Colonia) ningún creador o creadora indígena podía considerarse como artistas, ni sus obras como obras de arte” (28). Por otra parte, Larry Shiner acusa que la historia cultural trasladó retroactivamente el estatuto del arte moderno hacia el pasado, incluso cuando su consagración significó una ruptura que se produjo en el siglo XVII

³ Arte prehispánico, arte indígena, arte popular, arte con influencia indígena, etc.

(2004). A su vez, Wladyslaw Tatarkiewicz describe el concepto⁴ como una epistemología indeterminada que problematiza la categorización de los objetos que pertenecen a su alcance.

Ahora bien, hacia fines del siglo XV el arte todavía arrastraba sus concepciones previas⁵, en las que “significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto” (Tatarkiewicz, 2001: 39). Desde la Antigüedad, cualquier oficio implicaba una maestría particular; por tanto, cabía dentro de la nominación general de las “artes”. Estas pericias se basaban en el conocimiento de unas técnicas, por lo que “no existía ningún arte sin reglas, sin preceptos” (Ibid.). A la vez, tampoco se manejaba un concepto para designar al arte bello, por lo cual las estatuas, los poemas y las obras musicales eran tratados como elementos que servían a propósitos particulares, más que como objetos que valían por ellos mismos (Shiner, 2004: 42). Esta consideración se mantuvo en el Medioevo y todavía en el Renacimiento, de modo que las artes siguieron operando bajo el sistema del mecenazgo/patronazgo, según el cual las obras estaban dedicadas a un público, un lugar o una función específicas (42). El artista no era autónomo ni perseguía impulsos afectivos: su labor enredaba la estética personal con los propósitos del mecenas y, en varios casos, imbricó la investigación científica. Finalmente, el “artista” –o “artífice” como se llamaba con frecuencia (73)– era el sujeto capaz de manejar la totalidad de técnicas relativas a un campo al momento de concretar una determinada objetivación cultural.

Continuando, en el Renacimiento tardío se acuñaron conceptos para distanciar al artesano del artista, aceptando que la concreción de objetos domésticos en ningún caso se correspondía con el desarrollo de una pintura (Tatarkiewicz, 2001: 44). En consecuencia, la figura del artista como creador individual y hacedor de un conocimiento experto se intensificó a propósito de un sentido estético que preponderó por sobre la utilidad de las artes menores⁶. “La belleza, en el Renacimiento, comenzó a valorarse más y a jugar un rol en la vida que no había tenido desde los tiempos antiguos” (44). A partir de ahí, los oficios manuales y las ciencias se apartaron de aquellas disciplinas que más tarde se agruparían bajo la denominación de “bellas artes”. Oposiciones como lo útil y lo bello; lo artístico y lo estético; la forma y el contenido; el arte y la sociedad, fueron utilizadas por los artífices para codificar y revalorizar sus prácticas: “El ideal de los notables artistas

⁴ Me abstendré de perfilar los antecedentes básicos que nos permitirán comprender al arte de los siglos XV y XVI. Para un desarrollo acabado de esta genealogía, ver Shiner (2004) y Tatarkiewicz (2001).

⁵ Me refiero a las primeras nociones del arte como “ars” (latín) equivalentes a “téchne” (griego) o técnica.

⁶ La categorización de “artes menores” antecede una separación entre las “artes liberales” y las “artes vulgares o mecánicas”: las primeras correspondían al conjunto vinculado al ejercicio mental, mientras que las segundas se relacionaban con el esfuerzo físico y los oficios manuales.

del Renacimiento fue fortalecer las leyes que regían sus trabajos, calcular sus obras con precisión matemática” (44). La proporción divina y la perspectiva fueron ejemplos de este rigor crítico, aplicado según la consigna del espíritu y la representación alegórica de los sentimientos más nobles, y unificadas, entre otros, por la belleza y la estética mimética que caracterizaron la época.

En resumen, el arte es un concepto tardío y atemporal a la Conquista, pero existieron preceptos cercanos a la idea del arte moderno durante el Renacimiento. Si bien estas peculiaridades merecen una mayor detención, estamos en condiciones de generar la siguiente matriz analítica: (1) el arte del Renacimiento mantuvo la noción del arte como técnica y destreza; (2) las destrezas del artista estaban condicionadas por las reglas propias a determinada experticia; (3) no obstante, el artista, en cuanto a destrezas únicas y facultades individuales, se diferenció del artesano, cuyas prácticas se relegaron a los oficios; (4) esta oposición se alcanzó mediante un proceso de precisión técnica-conceptual, en el cual se adoctrinaron las prácticas artísticas mayores dentro de un estatuto previo al de las bellas artes; (5) dicho estrato supuso la instauración de categorías nuevas capaces de diferenciar al campo; (6) así, el artista del Renacimiento se encargó de representar las nociones más nobles del espíritu mediante códigos como la proporción, la mimesis y la perspectiva. Una vez dibujado este esquema, contamos con un marco referencial apto para poder contrastar los imaginarios sociales y las objetivaciones culturales entre el Viejo y el Nuevo Mundo.

Ecos y memorias

Grosso modo, las concreciones prehispánicas fueron despreciadas luego de intentar adecuarlas al canon occidental (Escobar, 2013). El conquistador evaluó la otredad material según los parámetros artísticos de su época, separando el valor estético del valor artístico⁷; de modo tal que, desplazado el significante de su significado, la imaginería precolombina sufrió una fuga de las virtudes sociales que le fundaron⁸. La objetivación quedó reducida a una imagen, la cual no cuadró con la estética europea. Para Mabel Moraña aquí subyace un punto crítico:

Si el alfabeto se impone como una violencia civilizadora sobre las culturas orales, los sistemas gráficos prehispánicos y las lenguas vernáculas, la imagen europea, que se corresponde con una epistemología ajena al mundo americano, va construyendo una

⁷ Para Ticio Escobar, lo estético refiere al momento perceptivo y sensible: las maniobras formales que recaen sobre el objeto. Mientras, lo artístico se entiende como “aquello que deviene de la forma” o los efectos estéticos que buscan intensificar la experiencia de lo real y movilizar el sentido, tras una sensación de “extrañamiento”.

⁸ Esta división desconoce que la forma y el contenido yacen enredados en un tejido social que las instituye tanto como las significa. Separarlas aniquila el sentido mismo del objeto.

verdadera red conceptual e ideológica sobre los dominados, cuya visión del mundo es considerada irreverente y pecaminosa (2014: 29).

Fue en el plano de lo visual donde se maquinaron las oportunidades efectivas de supremacía. El europeo ofició diversas martingalas de resignificación visual a propósito de dos intenciones claras: en primer lugar, la Conquista, en términos de capital y tierra; en segundo lugar, la evangelización. Mientras la conquista militar optó por la sustracción de los símbolos prehispánicos y el genocidio, la conquista religiosa exigió la sustitución de los imaginarios autóctonos por los emblemas cristianos (Gruzinski, 1994). En su perspectiva, el europeo “intenta salvar al indio e incorporarlo a la verdadera fe demoliendo sus ídolos y sus creencias” (Cruz, 1986: 24). Teniendo esto en mente, el arte infiltrado en el continente cumplió funciones de guerra: “Lo que hoy vemos como el arte y la arquitectura indígenas fueron destruidos, puesto que las imágenes se veían como ‘ídolos’ y la arquitectura como la ‘casa de los ídolos’” (Gamboa, 1995: 80).

Otro factor que jugó en contra del patrimonio autóctono fue la indeterminación técnica —acepción básica de las artes europeas— mediante las que fueron producidas estas formas. Desposeídas de una clasificación concreta —ni pintura, ni escultura, ni instrumento, ni artesanía—, Europa no logró identificarse con estas formulaciones confusas que pasó a fichar como demoniacas, inexpressivas o materialmente poco valiosas, y coordinó relatos míticos que omitieron dicha incongruencia con el fin de validar su versión hermética del arte. Retomando a Ticio Escobar, todos esos gestos y objetos precolombinos, e incluso los del arte indígena reciente, antes que apelar a la fruición estética, buscan reforzar, mediante otra idea de belleza, significados sociales que crecen mucho más allá de los terrenos del arte como lo entendemos desde Europa (2013: 6). Asimismo, el autor delata algunos lineamientos que mantuvo el opresor para fortalecer el mito de la inexistencia del arte en la América prehispánica:

Es que, por un lado, la acusada tendencia a la abstracción geométrica de muchos signos parece sugerir la mera intención ornamental de formas graciosas, exentas de responsabilidades simbólicas, mientras que, por otro, el peso abrumador de ciertos contenidos socioculturales y la rotunda presencia de funciones utilitarias parecen aplastar la forma (2008: 34).

Apelando a una ornamentación arbitraria, una representación que rehusaba la mimesis y, por otra parte, repudiando el valor utilitario o social de esas formas, Occidente fundó una narrativa capaz de soportar las discrepancias y aplanar las diferencias existentes entre ambos acervos. Y es que la diversidad expresiva del arte precolombino superaba en magnitud al europeo, sobre todo si consideramos que su tradición arrastraba alrededor de cincuenta siglos (Gamboa, 1995: 78):

desde las primeras manifestaciones artísticas en ajuares funerarios⁹ (Sánchez, 1989), pasando por la síntesis figurativa en Mesoamérica, la abstracción andina y la arquitectura monumental, entre tantos. Dicho esto, propongo enfocar nuestro análisis exclusivamente en la tendencia geometrizable, la cual fue percibida como un recurso despojado de significado.



Figura 1. Selección de diseños precolombinos en la pintura cerámica en González (1975-76: 69-70). Reinterpretación digital, elaboración de Bruno Jara.

La figura 1 corresponde a una serie de ilustraciones recopiladas por Carlos González en su estudio sobre la pintura cerámica, en el cual nos muestra una amplia variedad de diseños indígenas del Chile precolombino¹⁰. Desentendiéndonos de las particularidades sociales y semióticas de cada uno de los diseños individuales, podemos determinar a simple vista una relación de semejanza. Consideradas en conjunto, las diferencias iconográficas de cada objetivación tienden a sintetizarse en lo que sigue: (1) diseños inscritos en una circunferencia; (2) por lo general, contruidos a partir de líneas rectas; (3) desarrollo concéntrico de patrones lineales o abstractos; (4) preponderancia de un eje central que divide al círculo en secciones simétricas; (5) dichas áreas quedan determinadas según cuatro cuadrantes, los cuales rara vez presentan diferencias entre sí. Graficadas sobre distintos soportes, usualmente vasijas de barro, estas composiciones suponen la codificación simbólica de procesos rituales. Independientemente de sus especificidades, cada uno de estos diseños configura una representación de la armonía cósmica. En este

⁹ Calabazas pintadas, cestería, tejidos, utensilios.

¹⁰ Aunque el autor reúne más de treinta diseños, no especifica a qué culturas pertenecen cada uno de ellos. No obstante, por el texto sabemos que incluye las vasijas de Chañaral y los grafismos araucanos.

sentido, la abstracción geométrica actuó como un medio para objetivar aquello que no tiene forma o materia definida: el cosmos carece de una referencia inmediata, es intrínsecamente irrepresentable.

El arte indígena esquiva el figurativismo porque, en gran parte, su objeto se encuentra vinculado con experiencias socioreligiosas en sí mismas irrepresentables; por eso es fundamentalmente abstracto: al desentenderse de las exigencias de la denotación inmediata, se mueve mucho más por construcciones retóricas que por referencias directas (Escobar, 2008: 73).

El error de la plástica europea –considerar estos grafismos como ornamentación– originó una confusión en la cual la verdadera dimensión del objeto resultó alterada: “este conjunto es una unidad que exige una situación determinada por parte del espectador, como exigió una posición determinada al hombre que participó del rito o ceremonia que los involucraba” (González, 1975-76: 68). Desde el análisis mexicano, Paul Westheim indica que el arte prehispánico es un arte eminentemente religioso que aspira a asir lo visible y lo invisible mediante el pensamiento mítico-mágico: éste identifica la imagen de un objeto con el objeto mismo y no considera la representación como una mera imagen; según dicho pensamiento, la imagen tiene la misma realidad, las mismas propiedades de la deidad y, sobre todo, sus mismas virtudes mágicas (2006: 15). Así, “lo esencial es la creación de ese estado de alma –de ese encantamiento mágico– en que el creyente, sustraído a lo profano y terrestre, se siente elevado a la esfera de lo sobrenatural” (15). De ahí que la experiencia socioreligiosa se desplegara dentro de las composiciones cerámicas, dotando de sentido simbólico tanto al material donde se inscribían como a los individuos que se involucraron en sus usos o ceremonias. Nos queda clara, entonces, la impronta colectiva de estas formaciones culturales, las cuales contrastaban radicalmente con los preceptos renacentistas:

Las formas que se adhieren a un objeto, o los objetos mismos, no son, por lo tanto, meros caprichos o formulaciones arbitrarias del “artista”. La cosa sacralizada, o el signo, llega a ser tal debido a su eficacia, a su capacidad de significar lo previsto, de actuar como un vehículo entre el hombre y lo superior a él (González, 1975-76: 66).

En primer lugar, este conjunto de formas desentonó de la mimesis europea en cuanto a la geometría simbólica o la síntesis figurativa que se graficaba sobre todo en la América surandina. En segunda instancia, la figura del artista, como poseedor individual de una destreza específica, quedó diluida dentro de una colectividad que no distinguió genios ni apellidos: el artista de América fue un sujeto plural, anónimo y partícipe activo de la sociedad en donde se instituyeron sus prácticas: su arte fue fruto de sus preocupaciones vitales o de sus relaciones con las divinidades, el más allá y el culto a sus antepasados (Gamboa, 1995: 78). En tercer lugar, las objetivaciones culturales de América no se distinguieron entre artesanías y artes mayores, es decir, no se realizó una categorización en cuanto a habilidades,

sino que la jerarquía estuvo asociada al uso ritual y antropológico que se le otorgaba a la representación. Por último, mientras el arte renacentista se limitaba a construir una obra que se cerraba en su propio campo de enunciación, el arte prehispánico se caracterizó por la oscilación entre distintas instrumentalizaciones: una misma representación valía tanto para explicar la cosmovisión del universo como para calendarizar las temporadas del año, pronosticar los períodos de sembrío y cosecha, determinar el ciclo lunar, y profesar como sistema de escritura, entre otros. Esta pluralidad de atributos impidió considerar a las objetivaciones prehispánicas como formas puristas del arte, “cuya falta de reconocimiento se debía precisamente a su originalidad, a que eran formas propias, originadas por creencias y sociedades totalmente ajenas a la mentalidad occidental” (Gamboa, 1995: 85). Sin embargo, no propongo reducir su rugosidad de significados a una sola capa de interpretación, sino demarcar los criterios con los que deberían analizarse sus cualidades artísticas. Sobre este aspecto, Francisco Gallardo nos advierte asertivamente acerca del sinsentido que recae en extrapolar y reducir estas formaciones a un solo campo de enunciación. Gesto que, de todos modos, me parece igual de agresivo que el primer menosprecio ejercido por el conquistador frente a la cultura material de América, quinientos años atrás:

Si estas manifestaciones son obras de arte, datos científicos o patrimonio de alguien, no debería llevar a tantas polémicas. Difícilmente ante su historia podemos pretender definir lo que ellas son realmente, pues sabemos que, incluso en sus propios contextos de producción, circulación y consumo, tampoco fueron siempre la misma cosa (2016: 119-120).

Continuando, la figura 2 presenta una composición de volantines instalada por la artista chilena Magdalena Atria, en el marco de su exposición individual titulada *Love and space*. La muestra, abierta al público entre el 8 de agosto y el 13 de octubre del 2013 en el Museo de Artes Visuales (MAVI) de Santiago, exhibió un conjunto de obras realizadas a partir de materias diversas y de escasa tradición artística como la plasticina, la piedra y la totora. La consigna que se mantuvo a través de éstas nos remite a la conjunción de lo emocional con lo formal y de lo ideal con lo real. Entremedio de dichas variables, la artista detectó una posibilidad de acción en la que pretendió corporeizar un imaginario colectivo que, según su propuesta, había permanecido en la esfera de lo irrepresentable:

Desde hace varios años he desarrollado un trabajo visual en el que intento conectar el ámbito de lo ideal, de lo anhelado y de lo incorpóreo—expresado en la forma abstracta, muchas veces geométrica— con la dimensión vivencial y existencial de la cotidianidad, con sus accidentes y su realidad concreta (MAVI, 2013).

Si superponemos la primera capa discursiva—aquella correspondiente al estudio de la pintura cerámica— por sobre el *statement* de Magdalena Atria que expusimos arriba, podemos detectar una contigüidad conceptual en la cual ambas

objetivaciones, pese al distanciamiento temporal que las separa, logran encontrarse con relación al manejo geométrico como recurso idóneo para representar lo intangible. Ahora bien, incluso cuando la artista no expresa en esta instancia ninguna referencia directa hacia el imaginario prehispánico, podemos visualizar una correlación explícita entre las representaciones del cosmos precolombino (figura 1) y la instalación de los volantines (figuras 2 y 3).



Figura 2. Magdalena Atria, Love and Space, volantines y engrudo, medidas variables. MAVI, 2013.



Figura 3. Magdalena Atria, Love and Space, volantines y engrudo, medidas variables. MAVI, 2013.

Ambas composiciones intentan capturar, mediante la abstracción, los gestos de lo inefable y la raigambre social que implica la imaginación colectiva de un grupo. También a nivel iconográfico, las objetivaciones parecen continuar una misma ley de configuración: diseños geométricos distribuidos en un plano cuyo centro los divide, generalmente, en cuatro ejes equivalente entre sí¹¹. A través del tratamiento gráfico del volantín, elemento insigne de las fiestas patrias chilenas, sospecho una intención por subvertir la dominación hegemónica que profesa el Estado sobre los pueblos nativos y las culturas populares. Según mi lectura, el volantín podría interpelar una celebración que esconde un proceso de independencia marcado por los mismos actos de violencia que vivenciaron los grupos autóctonos durante la Conquista.



Figura 4. Magdalena Atria. “Un año de pájaros”.
Volantines y engrudo, medidas variables (MNH, 2014: 32).

Luego, la figura 4 muestra una nueva propuesta del trabajo de Magdalena Atria, ahora emplazado dentro de la sala “Los primeros habitantes de Chile”, del Museo Histórico Nacional (MHN). Esta nueva obra se enmarcó en el proyecto curatorial *Efemérides. Fragmentos selectos de la historia reciente de Chile*, convocatoria efectuada el año 2013. La intervención directa de las salas por parte de treinta y ocho artistas contemporáneos implicó una confrontación crítica en cuanto a la

¹¹ Evidentemente, las diferencias cromáticas entre ambas objetivaciones deben ser tomadas en consideración al momento de realizar un análisis propiamente semiótico.

comprensión del guión museológico, por tanto, de la narrativa oficial que se ofrece de la historia. De este modo, se plantearon preguntas atinentes a la representatividad de la historiografía y el reconocimiento legítimo de los relatos de extramuros. Según el curador Cristián Silva, se buscó “poner en tensión las múltiples conexiones entre memoria, identidad y patrimonio, desde la perspectiva que ofrecen las artes visuales contemporáneas” (MHN, 2014: 6).

En ese contexto, la obra de Magdalena Atria se expandió conceptualmente con relación a su trabajo precedente. Si bien en *Love and space* los contenidos de las obras circundaban un imaginario social que no refería explícitamente a la imaginaria precolombina, en esta nueva propuesta la obra adquirió una clave de lectura concreta en torno a la problemática de la memoria prehispánica. Me parece distinguible mencionar que, pese a mostrar variaciones en cuanto a color y distribución, la nueva obra, en sí misma, no supuso un cambio significativo al momento de ser contrastada con la serie que hemos revisado arriba (figuras 2 y 3). Es más, la evocación cobra sentido a propósito del espacio en donde se instaura la obra y no necesariamente por las sutiles modificaciones de la representación. Así, montada dentro de la sala “Los primeros habitantes de Chile”, la obra viene a denunciar aquella pluralidad de voces anónimas que han sido restituidas de la oficialidad, al momento de reconstruir la raíz genealógica de los pueblos originarios. La composición de volantines admite una interpretación memorística, una pugna, en la cual podemos vislumbrar el quejido incómodo de los grupos que todavía luchan, todos en simultáneo, por ocupar los espacios del reconocimiento público. Dentro del Museo, esto se ve claramente graficado en la oposición entre el imaginario araucano, apenas reconocido dentro de la memoria nacional, y la propuesta de la artista, montaje que carece de una identidad étnica específica. Vale decir, se expresa una tensión reivindicatoria entre la figura de lo oficial-admitido —la versión histórica de la nación— y una pluralidad de voces anónimas que coparticiparían de un “despertar comunitario por la patrimonialización de la memoria, que antepone la historia de las comunidades locales por sobre aquella que involucra a una sociedad entera” (Gallardo, 2016: 118). Imposible de categorizar o de vincular a un grupo particular, la obra nos sirve como una alegoría para entender los funcionamientos actuales del patrimonio precolombino: un gran conjunto de objetivaciones heterogéneas que, silenciadas por la oficialidad, batallan por restablecer, aunque sea en un ínfimo espacio, la facultad de enunciación de la cual se les privó.

Finalmente, me parece más que oportuno destacar la residencia de arte colaborativo *Acción Monumenta*, efectuada por el colectivo de arte Museo

Internacional de Chile (MICH)¹² y la comunidad de Matilla¹³, entre fines de septiembre y mediados de diciembre del año 2016. La experiencia tuvo por objeto construir, en conjunto, un monumento a la diversidad cultural de la comunidad tarapaqueña, para valorar su memoria y promover el diálogo intercultural local (MICH, 2017).



*Figura 5. Colectivo MICH. Acción Monumenta. Galería Macchina, 2017.
Imagen cortesía de los artistas.*

El proyecto consistió en la aplicación de diversas metodologías de creación colectiva, cuyos resultados se articularon procesualmente, según un flujo constante entre las actividades del MICH y las respuestas de la comunidad; apuesta cuya operación dialógica logró hilvanar la realidad del paisaje árido con los distintos imaginarios sociales que emergieron del pueblo y sus habitantes. En las figuras 5, 6 y 7 vemos parte de la exhibición que se emplazó en la Galería Macchina entre el 29 de marzo y el 9 de mayo del año 2017. El montaje reunió los aspectos más relevantes de la investigación, agrupando banderas, dibujos, videos, fanzines e instalaciones que dieron cuenta de las distintas experiencias de la residencia. Junto con ello, el proyecto contempló la publicación del libro *Acción Monumenta. Residencia de Arte Colaborativo del Colectivo de Arte MICH en Matilla*, el cual recoge, además de los resultados, las bitácoras de los integrantes y sus respectivas reflexiones finales.

¹² Integrantes del colectivo de arte MICH en Matilla: Simón Catalán, Juan Durán, Pilar Quinteros, Sebastián Riffo, Fernanda Vergara, Héctor Vergara.

¹³ Comuna de Pica, Región de Tarapacá, Chile.



*Figura 6. Colectivo MICH. Acción Monumenta. Galería Macchina, 2017.
Imagen cortesía de los artistas.*



*Figura 7. Colectivo MICH. Acción Monumenta. Galería Macchina, 2017.
Imagen cortesía de los artistas.*

La residencia mantuvo una estructura concreta, aunque flexible, que partió con la exploración activa del lugar: recorridos por Matilla y Pica, entrevistas y diálogos con los habitantes y artistas locales, y una profunda inmersión sociocultural en lo cotidiano. Tras esto, el trabajo participativo propiamente tal: actividades y encuentros creativos en Pica, en la Escuela Nueva Extremadura de Matilla, en el Club de Cachimbo Matillano y en la plaza del pueblo. A ello siguió la fase de recopilación, la cual le permitió al colectivo visualizar el acervo simbólico y visual que se iba construyendo con las dinámicas, elemento que favoreció la toma de decisiones. Finalmente, en la fase analítica se establecieron relaciones y puntos de encuentro entre las distintas respuestas de la comunidad.

Uno de los principios más relevantes que enhebró el desarrollo de la residencia, fue que los ejercicios planteados no buscaron enseñar o corregir técnicas, tampoco instaurar conceptos pertinentes a la nomenclatura artística:

(los encuentros y actividades) eran instancias donde se ponía en valor la experiencia personal, la información que traemos con nosotros, y cómo podíamos mediar desde las artes visuales este conocimiento. A través de estos ejercicios pudimos rescatar los colores y formas de Matilla, las historias de los niños y niñas de la zona, los hitos patrimoniales que más les interesaban a los adultos, las palabras que mejor identificaban la zona, etc. (MICH, 2017: 49).



*Figura 8. Colectivo MICH. Acción Monumenta. Galería Macchina, 2017.
Imagen cortesía de los artistas.*

Así, la figura 8 muestra las banderas que surgieron de las actividades: buscando extraer intuitivamente la riqueza cultural de la región, se invitó a la comunidad a representar la identidad del pueblo mediante el dibujo. A partir de coordenadas preestablecidas, los dibujantes seguían instrucciones específicas y restrictivas con

las que iban armando un conjunto de signos que, pese a las limitaciones, respondían a sus propias motivaciones, gustos o parámetros de significación. Por ejemplo, en la figura 9 vemos una selección de los dibujos realizados por los estudiantes, quienes entregaron una amplitud de imágenes que destacaban por la pluralidad de vistas sobre un mismo territorio: “No estábamos creando sólo una bandera de Matilla, estábamos sacando a la luz las múltiples y diversas banderas de Matilla” (2017: 64).



Figura 9. Selección de dibujos de los estudiantes de la Escuela Nueva Extremadura de Matilla en el contexto de la Acción Monumenta de MICH (2017: 68, 74).



Figura 10. Traspaso de dibujo a textil, proceso en el contexto de Acción Monumenta. Imagen cortesía de MICH.



Figura 11. Traspaso de dibujo a textil, resultado. Acción Monumenta.
Imagen cortesía de MICH..

La etapa final de la residencia implicó la traducción textil de los dibujos (figuras 10 y 11). Tras un arduo trabajo e intentando traspasar fielmente los gestos originales, el MICH consiguió producir más de cincuenta banderas. Posteriormente, el colectivo instaló las banderas en el desierto (figura 12) y en los espacios públicos de la comunidad: devolvió las imágenes concretas al entorno desde donde fueron pensadas. Aquí se llevó a cabo una votación en la que los estudiantes escogieron la bandera que mejor los representaba (figura 13).

Al interpretar la propuesta del MICH, mi primera reflexión gira en torno a la bandera y sus significados: un medio que vehiculiza el sentido de la identidad y la unión. La bandera promueve en tanto que encarna los valores de un imaginario representativo, totalizante. Mientras su luz es la patria, la sombra de la bandera es el peso de todos los emblemas que no caben dentro de su margen rectangular: una manta de silencio que oscurece las voces incómodas, estratégicamente olvidadas. En este sentido, *Acción Monumenta* ilustra la identidad de Matilla mediante una operación totalmente contraria: es la sumatoria de ecos y memorias individuales la que escenifica un monumento. La propuesta del MICH interviene en la comprensión de la bandera al subvertir sus funciones: no se utiliza como defensa única de la propiedad, asume que en un paisaje existen encuentros interculturales que rebasan la artificialidad de las fronteras. El imaginario social es trazado colaborativamente, según distintos enfoques y propuestas. Aún cuando finalmente se escogió una bandera como insignia de Matilla, el conjunto prima por sobre la autonomía de la imagen aislada. La potencia está allí, en el macro-relato de afectividades cruzadas: experiencias que lograron materializar lo incorpóreo, la autoimagen del pueblo, mediante un mapeo visual de las subjetividades.



Figura 12. Instalación de banderas en el desierto. Imagen cortesía de MICH.



Figura 13. Elección de la bandera representativa de Matilla. Imagen cortesía de MICH.

En retrospectiva, la propuesta del MICH se enlaza con las obras de Magdalena Atria (figuras 2, 3 y 4) desde un ámbito más bien formal. Y, pese a que los distintos ejercicios de *Acción Monumenta* suponían diferentes pautas —realizados por niños o adultos; desde lo abstracto a lo figurativo, o al revés; procesos individuales o colectivos—, lo cierto es que hay coincidencias entre ambos planteamientos que

saltan a la vista: (1) representaciones múltiples; (2) preponderancia de la abstracción geométrica; (3) composiciones que tienden a la simetría axial en torno a un eje central; (4) colores en bloque, saturados y brillantes; (5) pregnancia de texturas y ritmos visuales; (6) montaje de amplia extensión, elaborado a partir de unidades independientes. Según estas mismas conexiones, aunque omitiendo las diferencias cromáticas y el montaje, las pinturas cerámicas del Chile precolombino (figura 1) también encuentran su resonancia en el trabajo del MICH.

Desde una segunda capa de lectura, existe una convergencia entre los soportes escogidos: mientras la pintura precolombina se inscribía en objetos de uso cotidiano como vasijas o cántaros, las obras contemporáneas aquí presentes también utilizan elementos arraigados a la imaginación cotidiana de Chile: el volantín, de corte festivo, y la bandera, de corte institucional. No obstante, ambos objetos son resignificados y desplazados de su función de uso habitual con el objeto de elaborar nuevos sentidos. Los volantines descubren un tratamiento visual que hace resonancia inmediata con la abstracción geométrica de América prehispánica. A la vez, la bandera diversifica sus límites, aceptando un sistema de formas en vez de la univocidad hegemónica que presume una imagen representativa. En tercer lugar, las tres propuestas comparecen en un propósito común: corporeizar lo irrepresentable, los ideales y la ensoñación. Mientras las objetivaciones precolombinas se enfocaron en la armonía cósmica, las propuestas contemporáneas intentan asir los imaginarios sociales mediante la descontextualización de los objetos y materiales, en el caso de Magdalena Atria, y a través del trabajo participativo, en el caso del MICH.

Para terminar, más allá de los paralelismos, quisiera destacar aquellos ecos precolombinos que sólo están presentes en *Acción Monumenta*. En primer lugar, la autoría de la obra está diluida entre los participantes: los artistas del MICH más bien gestionaron y promovieron el trabajo, que devino del pueblo mismo. Como hemos visto, este ámbito recuerda a las objetivaciones prehispánicas anónimas o colectivas. Luego, tanto el inicio como el cierre de la residencia estuvieron constantemente abiertos a la comunidad, emplazándose en lugares públicos e invitando continuamente a la participación. En este sentido, vinculamos su alcance con los usos sociales y simbólicos del arte precolombino. Así también, las instancias mismas del dibujo podrían ser interpretadas como una suerte de rito contemporáneo: la proyección de las banderas dota de sentido no sólo a la imagen resultante, sino también al devenir memorioso que se desencadena de dicha experiencia. Los encuentros creativos entretejen vínculos afectivos, conectan a los integrantes bajo un mismo propósito en donde cada una de sus individualidades fundamenta la composición global. La memoria colectiva se entrecruza en un mismo instante con la memoria cultural: hacen eco de los sonidos de una historia local, de una memoria visual, y de los ritmos que se cultivan en la tierra.

Conclusión

En este estudio nos hemos enfocado en identificar ciertas trazas que rememoran tiempos pretéritos: alusiones concretas de una aproximación distinta al arte. Tras el estudio, descubrimos que la posibilidad de encuentro entre lo contemporáneo y lo prehispánico no sólo es efectiva, sino que, además, se filtra entre procesos que no necesariamente quieren remitir al pasado. Así, advertimos un mecanismo para comprender el acervo prehispánico más allá de la historiografía: una posición actuante en la que comparecemos de manera intuitiva ante metodologías y resoluciones estéticas similares.

Llegados a este punto, es necesario recordar que este artículo se planteó como un ejercicio de recomposición simbólica: de más está señalar que la amplitud de su alcance rebasa un solo escrito. De este modo, no nos sorprenderíamos al encontrar, aplicando la misma metodología, trazas precolombinas en un campo mucho más amplio al de la disciplina artística: el diseño, la literatura, la música, la indumentaria. O bien, desde otro ángulo, podríamos recuperar las propuestas de artistas contemporáneos que aluden directamente a estas temáticas. Sólo por mencionar algunos: Nadín Ospina, Sebastián Calfuqueo, Demian Schoff y la intervención de Josefina Guilisasti en el Museo de Arte Precolombino, entre tantos.

Ahora bien, como todo ejercicio de memoria, el anterior no quiso ser interpretado como un instrumento rígido de análisis. Tampoco pretendió alcanzar la universalidad a partir de la configuración de una microhistoria. Por el contrario, el objetivo de este artículo fue el de recuperar las subjetividades, los ecos y los matices de un patrimonio cultural que se resiste a perecer: animar las resonancias de una imaginación social intercultural. Finalmente, se quiso defender un lugar de acción para estos imaginarios prehispánicos, trágicamente escondidos tras una visión reductiva y aplanadora, en la que apenas distinguimos formaciones culturales que no “alcanzan a ser arte”, que son otra cosa, o cuya interpretación se nos escapa de las manos.

Referencias

- Asmman, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* (65), 125-133.
- Atria, M. (2013, agosto). *Love and Space* (exposición). Santiago: MAVI, Museo de Artes Visuales. Recuperado el 9 de marzo del 2017 de <http://mavi.cl/expos/love-and-space/>.
- Castoriadis, C. (1997). El imaginario social instituyente. *Zona Erógena* (35), 1-9.
- Cruz, I. (1986). *Arte y sociedad en Chile: 1550-1650*. Santiago: UC.

Bruno Jara. Ecos y remembranzas: trazas precolombinas en el arte contemporáneo.

Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago: Metales Pesados.

_____ (2013). Arte indígena: el desafío de lo universal. *Revista Casa* (271), 3-18.

Gallardo, F. (2016). Colecciones precolombinas y sus transmutaciones culturales. En M. Alvarado, L. Campos, F. Gallardo, J. Gómez, F. Kalazich, F. Martínez, y otros, *Patrimonio y pueblos indígenas. Reflexiones desde una perspectiva interdisciplinaria e intercultural* (págs. 109-120). Santiago: Pehuén.

Gamboa, P. (1995). Arte precolombino, arte moderno y arte latinoamericano. *Ensayos: Historia y teoría del arte* (1), 75-102.

González, C. (1975-76). Un signo pintado en la cerámica chilena. Formulación de una hipótesis. *Aisthesis, La pintura y sus problemas en Chile* (9), 65-82.

Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: FCE.

Halbwachs, M. (1998). Memoria colectiva y memoria histórica. *Revista Sociedad* (12), 209-219.

Méndez, L. (2006). ¿Quiénes dictan las reglas del arte? De la privatización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente. *Artes la Revista*, 6 (11), 24-34.

Moraña, M. (2014). *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana* (1ª edición ed.). Santiago: Cuarto Propio.

MHN, Museo Histórico Nacional (2014). *Efemérides. Fragmentos selectos de la historia reciente de Chile*. Santiago: DIBAM.

MICH, Museo Internacional de Chile (2017). *Acción Monumenta. Residencia de Arte Colaborativo del Colectivo de Arte MICH en Matilla* (catálogo). Valparaíso: MICH.

Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Sánchez, E. (1989). *El arte precolombino*. Madrid: Historia 16.

Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. (E. H. Julibert, Trad.) Barcelona: Paidós.

Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.

Westheim, P. (2006). *Arte, religión y sociedad*. México: FCE.



2. Archivo Metaverba/ Registro de la Caminata del Silencio, organizada por colectivas feministas en la ciudad de Quillota todos los 25 del mes en repudio a la violencia machista. Sector Aconcagua Sur, Valle de Quillota.

Nos territórios do corpo: práticas e deslocamentos audiovisuais*

Monica Toledo Silva
Universidade Paulista / Universidad Estatal de Campinas /
Universidad Federal de Minas Gerais
monica1605@gmail.com

Resumo

O artigo aborda a transitoriedade de conceitos científicos e propõe outros entendimentos para práticas do corpo nos contextos do nomadismo de linguagens estéticas, aderentes ao trânsito de indivíduos migrantes, em estados que são atualizados a cada tempo e lugar em vivências nas quais convergem futuros e passados. Estas vivências ganham sonoridades e visibilidades singulares coerentes com suas realidades sobrepostas, e viabilizam uma prática audiovisual de forma e sentido também fluidos para os deslocamentos contemporâneos. O texto busca formas para conteúdos do corpo, estéticas para discursos possíveis, mapeamentos provisórios de deslocamentos individuais em territórios configurados dinamicamente por estados de presença.

Palavras-chave

Deslocamento, audiovisual, corpo, refúgio, narrativa.

En los territorios del cuerpo: prácticas y dislocaciones audiovisuales

Resumen

El artículo trata de la transitoriedad de los conceptos científicos y propone comprensiones diversas para las prácticas del cuerpo en los contextos del nomadismo de lenguajes estéticos; adherentes al tránsito de individuos migrantes, en estados de actualización a cada tiempo y lugar en vivencias en las cuales confluyen futuros y pasados. Estas vivencias ganan sonoridades y visibilidades singulares y coherentes con las realidades sobrepuestas, vizibilizando una práctica audiovisual de forma y sentido también fluidos para las dislocaciones contemporáneas. En el texto se buscan formas para los contenidos del cuerpo, estéticas para discursos posibles, mapeos provisionarios de dislocaciones individuales en territorios configurados dinámicamente por estados de presencia.

Palabras clave

Dislocación, audiovisual, cuerpo, refugio, narrativa.

* Recibido: 27 de julio de 2017/ Aceptado: 29 de noviembre.

Embodied territories: audiovisual practices and dislocations

Abstract

This article discusses the transitoriness of scientific concepts and proposes other understandings for body practices in the context of nomadic aesthetic languages, adherent to migrant individuals who constantly change their state of mind and place, and whose experiences converge the future with the past. These experiences obtain singular sounds and visibilities that are coherent with their overlapping realities, and enable audiovisual practices of form and meaning, which are also fluid for contemporary movements. This article seeks to reveal forms for body contents, aesthetics for possible discourses, and provisional mappings of individual displacements in territories dynamically configured by states of presence.

Keywords

Dislocation, audiovisual, body, refuge, narrative.

A realidade dada através do corpo rompe com a significação (...). O que conta é o que se passa nas imagens, e o próprio tempo que passa entre os movimentos, com seus aspectos de petrificação, cristalização, decomposição. O corpo pode estar presente e ausente, e quando está presente ele sai da linha contínua do tempo que corre determinado pela ação, a significação, a economia, a representação do mundo. É um outro tempo que surge na ferida dessa linha rompida (Kuniichi Uno, 2012).

As narrativas do corpo, como criadoras de nossa própria história, demandam uma busca epistemológica híbrida. Performances contemporâneas se apropriam de enunciados diversos para melhor representar uma realidade, os limites da ficção, o mundo do outro, a fantasia, o cotidiano, a criação de visibilidades para acontecimentos e a produção artística e política. A proximidade destas performances do corpo (como cada indivíduo age desde suas realidades e repertórios) e suas imagens (o que produzem em seus contextos pessoais e sociais) formula aqui uma tessitura como possibilidade de percepção, troca e ação com o outro.

A porosidade como estratégia de sobrevivência (as trocas comunicacionais e atualizações de um discurso que geram novas possibilidades de coexistência, a partir da superfície da pele como metáfora desse lugar da troca no corpo), os experimentos de pertencimento e do tempo como intensidade, vêm inspirar práticas audiovisuais em suas vertentes da performance e instalação —mídias que melhor contextualizam esta realidade de aderência ao lugar transitório, com imagens que cartografam singularidades em estados de suspensão e de reorganização do corpo enquanto lugar de refúgio do próprio.

Traçados oficiais de fronteiras entre países submergem em realidades híbridas de trocas culturais, negociações linguísticas e aprendizados de sobrevivência —a exemplo dos extensos campos de refugiados na Jordânia, Líbano e Turquia, para os "sortudos" que chegaram de outros grandes campos (na Líbia e Moçambique por exemplo), em percursos de vários anos que incluem perdas e danos de toda natureza, para assentarem também/ainda/sempre provisoriamente e em chegadas conturbadas e dramáticas nas costas da Itália e Grécia para um novo ainda/sempre sem destino e já sem desejo.

Compreender o espaço da fronteira como o de coexistência e criação de novos significados é perceber estes lugares de passagem, onde territórios se diluem em novos meios de (re)configuração de nossos mapas e histórias. Nosso destino é o trajeto; o meio torna-se o lugar. Para este corpo em situação proponho uma montagem-pensamento, desde registros performados de estados vivos numa obra que revela sons e imagens como intensidades. A estética do provisório/transitório invade a captação de áudios e dialoga com ficções, memórias, cantos e contos. O

que seria real em um conjunto de veracidades simultâneas e heterogêneas, de sensações genuínas, descontínuas e simultâneas de estados de presença que alternam ausências e estados de presença?

Pensar hoje nas imbricações semióticas e nos alcances dos pensamentos de Lotman, Jakobson, e mais tarde Saussure e escolas derivadas da semiótica da cultura desde sua origem russa na linguística sempre contaminada pelas artes, é ao mesmo tempo estar no mundo, sensível a ele, atento aos desdobramentos e convergências das linguagens da arte que sistematicamente criam representações (apresentações) do corpo móvel e afetado por seu entorno –que também é feito por ele. Assim, entre partidas e chegadas, desvios de sentido e potências significantes, (re)encontramos essa semiótica desde sempre híbrida e propomo-nos a investigá-la desde nossos afetos e subjetividades.

Num contexto paralelo de evoluções epistemológicas, mas neste caso de efeito inverso, ou seja, não de elucidação ou inspiração, mas sim de desorientação, estão as categorizações tradicionais dos gêneros audiovisuais –originalmente cinematográficos– como documentário, experimental, cinema verdade, mídias móveis (não seriam todas?), drama, clássico, etc. Catalogar acontecimentos históricos, complexos por excelência, em critérios rígidos ao invés de tratá-los como conteúdos enredados, híbridos e transdisciplinares é um desserviço aos estudos de linguagem das mídias e do corpo, logo, dos fenômenos multifacetados que compartilhamos e vivenciamos.

As realidades múltiplas e particulares quando apartadas do recurso da fala resignificam o papel do corpo na imagem desde contextos especificamente visuais. Tratar realidades tantas vezes dramáticas como meios onde os sentidos deslizam em formas diversificadas de contato, captação e exibição, promove vivências particulares em obras que podem ser atualizadas ou adaptadas às condições de cada novo espaço de exibição –que, por sua vez, agrega qualidades próprias de visibilidade tanto quanto de sonoridade, ao lembrarmos-nos que o áudio é sempre autônomo na criação de formas narrativas, estéticas e expressivas, sem nunca precisar subjugar-se à imagem e sempre em diálogo com o tempo e lugar.

O corpo é, no fazer artístico, resultado momentâneo de várias interferências espaço temporais, antropófago de imagens sem origem. Uma narrativa do corpo é performance em qualquer mídia: é circunstancial e contextualizada. Imagem são ações que se atualizam no fazer a obra, compondo nela ruídos, afetos, durações e intensidades e assim novas imagens, móveis, logo nômades, e dialógicas com o espaço que também as determina. Pensar em imagens a situação de um corpo: incompleta, atualizada, informe, em estado de troca com o entorno.

Os conteúdos de um corpo que cria são imaginações, desejos, emoções em processo e no fluxo do mundo; conteúdos instantâneos que agregam às memórias e

paisagens de cada um; conteúdos de invisibilidade. O sentido de tempo vive atrelado ao desejo de mapear vivências. Como vivem estes indivíduos no nomadismo? Como captá-los, que espaços ocupam e que visibilidades criam nas formas cotidianas reinventadas?

O audiovisual como forma

O ato de registrar este movimento nômade leva à qualidade da mobilidade, da percepção afetada, das intensidades experienciadas em trocas e apresentações de si. A forma e conteúdo de uma obra (escrita, encenada, declamada, tocada, dançada, filmada) varia com cada exercício de perceber o outro e, assim, sua duração e apropriação do tempo e do espaço em forma estética singular. O impasse da representação formal única e orientadora resgata a realidade "real", plural e potente alude à noção de sintaxe, como num sistema que articula partes, do corpo em imagens sensórias, como agente e meio de subjetividades.

Na linguagem da instalação e da performance audiovisuais o corpo é estético, semiótico, objeto, sujeito, agente, acenando para possíveis narrativas migrantes, experimentos audiovisuais. Videoperformance e videoinstalação são territórios particulares e deslocados; linguagens audiovisuais são coerentes com a prática também nômade. Em função da não linearidade destes suportes midiáticos –a exemplo das projeções simultâneas, audios sobrepostos e objetos cênicos agregáveis– remetendo à linguagem das videoarte e desta para canais múltiplos de representação, apresentação, comunicação, produções de sentido. Como se politiza a arte nas expressões de um corpo que atravessa espaços agregando discursos singulares, manifestos em obras e presentificadas de estados de si?

O filósofo Georges Didi-Huberman lembra Benjamin –pra quem “a dialética faz proceder dos extremos afastados, onde oposições podem coexistir de uma maneira que faça sentido” (2011: 110, 112)– e pondera que não se pode ignorar a “capacidade de suspensão, de transformação, de bifurcação. O paradigma perdeu sua própria potência: sua potência de sintoma, de exceção, de protesto em ato” (2011: 110, 112).

A linguagem da performance audiovisual passa pelo texto e produção de imagens em técnicas e registros diversos, da voz ao desenho, do super8 à dança, do poema ao palco. A videoinstalação é lugar de excelência de sequências não lineares, como um olhar múltiplo. O público, entre visitantes e participantes, é também personagem: são todos "uns", com suas próprias histórias. Como elaborar narrativas neste espaço híbrido e latente? Como gerar um ambiente de troca com estas artistas-personagens para a realização das obras? E, antes, como criar no estado de aporia?

Os recursos da estética do provisório ou transitório incluem a captação de áudios em suportes e técnicas variadas, cada um contemplado à sua forma a ficção, em histórias, cantos e contos, silêncios. O que seria real em um conjunto de variedades simultâneas e heterogêneas, de sensações genuínas e estados de presença que alternam presentes e intensidades? A montagem sonora pode privilegiar um estado de suspensão, de sonoridades difundidas em ruídos de falas, de línguas variadas, sem que a palavra carregue um sentido próprio, em paisagens sincronizadas mais com memórias e estados de atenção que nas imagens produzidas, veículos de outros lugares e afetos.

O conteúdo subjetivo é por natureza imapeável e oxigena um conhecimento ainda indefinível (como comunicação, psicologia, antropologia, história e ciências políticas). As narrativas do corpo como imagens móveis, num contexto de exposição ou de apresentação num ambiente instalativo, apresentam-se como um pensamento-performance, que (inter)age com minhas percepções, também contaminatórias, e que implodem fronteiras prévias entre arte e ciência, ciência e filosofia, arte e natureza etc. Uma tecitura de anônimos de um estado de deriva que precede um estado de presença e convive com ele em trajetos de (in)visibilidade, numa simultaneidade crônica e singular, reavivando as fronteiras de outros espaços em expansão.

Imagens são ações que se atualizam no fazer da obra, compondo nela temporalidades, espacialidades, especificidades, ruídos de linguagem, no contexto onde se configuram. Esta compreensão do fazer diz respeito a composições narrativas tal qual o próprio discurso se apresenta ao mundo: estímulos simultâneos, exercícios estéticos, falas interruptas, esquecimentos, distrações, abandonos (a esse estado híbrido eu chamo performativo e aberto, atento e disperso). Como esta qualidade visual é presente hoje nas mídias digitais e nas linguagens cênicas, na tela ou no museu? As visualidades e sonoridades fragmentadas instigam nomenclaturas delimitadoras –performance, vídeo, live cinema, instalação, e formas orais e de registro, montagem e representação. Formas correntes de apresentação de si visitam categorias midiáticas e se reconfiguram num corpo audiovisual hibridizado e congruente artístico e científico, que renova constantemente formas de apresentação do sujeito em suas subjetividades.

As formas de mapeamentos pessoais aludem a paisagens visitadas, inventadas, rememoradas, resinificadas. A intensidade e a duração de cada lugar, pessoa e objeto atestam presenças possíveis e acenam para formas narrativas curtas, longas, claras, escuras, desfocadas, estouradas. As paisagens arruinadas, que apresentam cenários de acontecimentos passados num aparente abandono –lugares onde o mato cresce livremente, as paredes mudam de cor, ganham umidade e buracos, deterioram-se para revelar outras formas de vida– são um dos mais fortes sinais de como o corpo ocupa lugares mesmo quando deixa de estar

fisicamente presente: as ruínas são também narrativas dos corpos que ali agiram e criaram o lugar, junto com a natureza, seus bichos, plantas e tempos.

Assim, mapear paisagens passa a ser exercício também do corpo, que se desloca com seus impulsos e ruínas próprias, reconfigurando-se, assim como os lugares vazios que contam histórias dos outros, em tempos e espaços múltiplos e simultâneos: o tempo de cada um no andar, no ver, que leva passados e futuros e que se estende no espaço oferecendo-se em formas materializadas em gestos, traçados móveis, como um bordado na parede e uma cicatriz na pele –mapas de percursos aleatórios que não precisam de significados e que agem como potência e estado do aberto.

As experiências de registros em conjunto com a pesquisa formal têm a oralidade suprimida de seus termos orientadores, sem favorecer conteúdos explicativos, e lembram um cinema moderno dos anos 1920, em relação às ausências narrativa e de linearidade, e 1960, como em Alain Resnais, Krzysztof Kieslowski e Michelangelo Antonioni, nas suas práticas de captura, montagem e conjugação de um espaço-tempo particular de narrativa menos evidente.

Realidades distintas requerem uma percepção ativa e uma ação conjugada com o tempo e o espaço do lugar, enquanto ignição para criação autoral, assim como de ação a cada tempo afetada e atualizada. A noção de performatividade¹ dialoga com a fenomenologia², especialmente exposta por Maurice Merleau-Ponty e é experimentada no corpo sujeito-objeto-agente visíveis e visuais. O exercício da pesquisa e criação de pontes epistemológicas entre mundo e corpo gerado nos experimentos nos lembra que a produção de conhecimento se dá no corpo do artista e sua paisagem (num estado provisório e subjetivo de soluções –gestos, procedimentos, visualidades, em solução circunstanciada de seus rastros, ruídos e afetos). A presença no que permanece objeto, afeto, território e lugar A presença no que permanece objeto, afeto, território e lugar.

Este exercício performático é também um encontro da disponibilidade, desde um estado de presença do realizador (muitas vezes performer) que compõe formatos e estéticas variadas, no momento da captura de imagens, de sons, na ação

¹ O conceito de performatividade refere-se a um modo de estar no mundo e pode ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais, artísticas. A noção subverte procedimentos que fixem ideias, pensamentos e produções a favor de um "como" que precisa sempre ser construído em fazeres que levam a dizeres específicos; a performatividade substitui unidade por singularidade (Sobreira, 2008).

² Fenomenologia: o "como" do fenômeno, percepção da experiência vivida, sem limitar-se a uma gênese ou dinâmica. Ajusta-se a toda emergência, assumindo-a até o fim; faz uso de uma linguagem do mundo em que estamos imersos; é comunicável e diagnóstica. Referências psicológicas, biológicas e sociológicas são apreendidas pelo fenômeno da experiência direta das coisas, acontecimentos, emoções, vivências (Maldonato, 2014).

de dirigir e de editar. Assim como o ambiente, o corpo cria uma comunicabilidade inspirada por suas próprias ações, por sua vez movidas por intenções e afetos, e que também se configuram no contexto, sendo assim coadjuvantes dos resultados.

Estes estados de presença, de atenção e desvio, inspiram ou provocam uma determinada linguagem estética, provocada por um corpo visível tanto na câmera (quando filma) quanto na imagem (quando atua). Esta qualidade de dirigir e atuar acaba por fundir-se numa só: o mesmo artista-realizador-performer é o diretor (determina durações, cortes, planos, focos, posições de equipamentos e posicionamentos de intérpretes) e o ator (determinando por outras vias também durações –quanto irá durar seu olhar ou a velocidade de um movimento de perna; focos– se ele se aproxima demais da lente num gesto brusco o equipamento o captará como um rastro; etc., num jogo infinito de mapeamentos provisórios, seja num espaço cênico controlado, seja numa locação aberta e sujeita a muitas outras variações de plano, cortes, luz e som, etc. A paisagem criada no estúdio, a paisagem criada no corpo, a paisagem criada pelo lugar, todas dialogam com o ato do artista realizador-performer de estabelecer em seu conteúdo próprio seus próprios mapeamentos –registros (para a câmera), pontos (para a edição), fraturas (para as ruínas).

A imagem presentifica-se como a estratégia do gesto como um novo exercício de mapear, e agrega toda forma de ruídos e outras sonoridades que habitam o ambiente cênico expandido com toda sua variedade de estímulos sensoriais. Artistas encontram em suas próprias linguagens suas maneiras de ver e serem afetadas, e de abrigar-se num território físico (lugar) ou mental (corpo). O que abriga? O que se preserva entre lapsos e presenças ausentes? A paisagem se mostra sempre como um estado-forma, solução afetada.

O corpo como território

A Grécia é hoje um dos principais países de chegada e fluxo de centenas de milhares de refugiados rumo a outros países europeus; uma de suas ilhas que mais tem provisoriamente abrigado estes migrantes é Kos, localizada no mar Egeu, cujo significado em catalão é corpo –*cos*, por sua vez originado de *cosmos*, do grego *kosmos*: o mundo.

A condição contemporânea de uma cartografia móvel no deslocamento geográfico oferta à linguagem estética das imagens novas propriedades móveis, assim como sonoridades, nesta potência evolutiva de um estado de deriva para um estado de presença. Como criar na imagem (também movente) a experiência do deslocamento em seu momentâneo pertencimento? Conceber imagens para cartografias irregulares, assim como para espaços criados no corpo, resulta numa

obra nômade, flutuante, que materializa possibilidades em obras não narrativas e mapas pessoais, onde as técnicas de captura e exibição agem como coadjuvantes na criação de sentido.

Uma informação tem um sentido em determinado contexto espaço-temporal e quando transportada carrega consigo variações para um novo entendimento, em novo lugar. Por isso o peso (histórico, afetivo, imaginativo) que damos aos fatos muda ao longo do tempo, o que nos permite agregar, abandonar, transformar significados no corpo naquele instante e lugar. A forma e conteúdo de cada captura também varia com o estado de presença do corpo e suas próprias vivências e subjetividades. Estes gestos de mobilidade audiovisual exibirão formas estéticas para as perdas, descobertas, desejos, segredos de indivíduos protagonistas de histórias até então invisíveis, nesse conjunto proposto de obras videográficas e sonoras que formaliza uma obra instalativa que comunica estados corpóreos em trânsito, processos nômades do corpo fenomênico.

O entendimento do corpo como (re)percussor de intensidades e afetos conduz esta proposta criativa a situações atópicas. Conceber paisagens para artistas migrantes, a partir de minha percepção e porosidade, expõe a vulnerabilidade e evolução de conteúdos pessoais para novas formas de visibilidade: como traduzir e apresentar um passado distante geograficamente num presente plural de afetos que ficam e que buscam nova forma de apresentação?

A criação de imagens é uma performance do corpo a partir do entendimento híbrido de corpo e cinema –ambos feitos de tempo, espaço, movimento e imagem– em conjunção com os signos visuais e sonoros emergentes. Um cinema do corpo problematiza seus meios de exibição e suportes de realização, com ruídos, espaços cheios e vazios, lugares estrangeiros, paisagens abertas, cenas inacabadas –estados entrópicos. Além de apontar linguagens do corpo (sua dramaticidade, expressividade, carga emotiva, surpresas, sustos) há estéticas sempre inéditas para estas narrativas corpóreas. Cinema como performance do corpo: lugar de reinvenção de tempos e espaços, deslocamento e paisagem.

A pesquisadora brasileira Christine Greiner sugere que o entendimento do corpo como processo (acontecimentos unidos por redes de relações) traça visibilidades de processos criativos das personagens em seus sentidos e linguagens narrativas próprias. Percebendo hipóteses como inquietações –que se tornam também políticas quando organizadas como ação–, podemos compreender estes gestos estrangeiros como ações abertas à troca e à formulação de novas paisagens, assim como a transição de saberes e práticas que no novo lugar agirão compondo conteúdos inéditos. O corpo passa a ser o lugar do próprio, à parte de sua localização espacial.

Para o italiano Giorgio Agamben (2012) o corpo seria um "laboratório do devir", dando abertura a teorias que transmutam em existências corpóreas, jogos de forças de valoração de sentidos. Aprender o conceito de imagem também como um jogo de intensidades, como proponho aqui, potencializa as representações formais dos conceitos de territorialidade, presença, porosidade, nomadismo, para novas possibilidades de apresentação do próprio corpo em suas realidades aderentes e diluídas em vivências fragmentadas.

O filósofo sugere que o silêncio "não é uma simples suspensão do discurso, mas silêncio da própria palavra, a palavra tornar-se visível: a ideia da linguagem. (...) E não nos foi dada a linguagem para libertarmos as coisas das suas imagens, para conduzi-la à glória?" (Agamben, 2012: 112;125).

O não-lugar exposto na morada provisória, na suspensão das estabilidades culturais, o estado de latência do aberto, faz lembrar que quem cria o lugar é o corpo e esta noção não é geográfica nem histórica, mas pessoal; deslocar para preservar, em processos ativos e traçados provisórios, afetos que se atualizam no deslocamento. Compreender o espaço da fronteira como de coexistência e criação de novos significados é perceber estes lugares de passagem, onde identidade e território se diluem em novos meios de (re)configurarmos nossos mapas e nossas próprias histórias. Nosso percurso é o trajeto, o meio que torna-se o lugar. Para este corpo em situação, proponho uma montagem-pensamento, que revele estados vivos numa obra do corpo em crise, de imagens como intensidades em atos performativos. A narrativa do corpo é performance em qualquer mídia: é sempre circunstancial e contextualizada.

Estes gestos de mobilidade dão vida a novas performances narrativas, agindo como visibilidades e sonoridades para estados provisórios de expressão. Tais práticas demandam uma reinvenção de conceitos de imagem e performance para temas vivos e transitórios, coerentes com as vivências contemporâneas de nomadismo e migração, assim como das ações cognitivas que regem novas significações e apontam para a criação de um pensamento mais confluyente e poroso, reafirmando o audiovisual como um lugar ímpar de criação de subjetividades tão pessoais quanto políticas.

Assumir por objeto a experiência artística, no território nômade do corpo e do lugar, abre para o universo do outro. Franklin Leopoldo e Silva sugere que articular é "preservar o que faz como que algo seja ele mesmo e encontrar o modo de apreendê-lo como outro³, de maneira que o lugar da diferença não faça desaparecer particularidades. (...) A experiência imediata é a do movimento e da mudança, da transitoriedade onde o caráter efêmero das coisas impõe-se". O sujeito,

³ O autor discorre nesta obra, *O outro*, sobre o tema da intersubjetividade, inspirado em Emmanuel Lévinas.

"contínua construção que depende de si e dos outros –e por isso é sempre outro, puro processo, e nunca algo consolidado– existiria na multiplicidade, uma forma de busca da unidade do mesmo" (2012: 15).

A linguagem estética da instalação é a que melhor representa a formação de discursos de passagem, sem continuidade nem fim, em acordo com a situação de artistas que experimentam em suas obras processos contínuos de significação, seja no espaço físico (campo de refugiados, casa de parentes, abrigos provisórios) ou seja no próprio corpo, que memoriza e transforma percepções e experiências.

Percebendo a imaginação como parte da realidade, a todo instante atravessado por novas imagens, e o afeto como desestabilizador de certezas, como lidar com a fantasia sem que esta deixe de ser parte do cotidiano? A linguagem da video-instalação, que permite visualizações simultâneas em função das projeções multiplicadas, reafirma narrativas agregadoras de um conjunto de diferenças, e supre o cruzamento dos estudos de imagens das artistas ao reelaborar suas próprias obras a partir do olhar do outro / da outra.

Mesmo abrigados pelo discurso acadêmico terminamos invariavelmente invadindo o terreno de nós mesmos. Ocupando nossos próprios territórios, reencontramos formas que insistem em virar histórias. Problematizar construções de sentido frente a uma tentativa de ordenação de discursos políticos e autorais é campo de pesquisa de teóricos de áreas distintas, da filosofia aos estudos da imagem e da linguagem (Felix Guattari, Hans Ulrich Gumbrecht, Paul Zumthor, Nicolas Bourriaud, Maurice Blanchot)⁴, assim como abordar a subjetividade de fenômenos que incidem nos modos de vida contemporâneos –como os aqui mencionados Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, além dos brasileiros.

O discurso fraturado, aparentemente incompleto, parcialmente visível, é o discurso possível de todo corpo e de toda mídia, em seu estado natural (ou virtual, ou eletrônico); como mídia somos sempre parciais; como corpo somos sempre devir. Portanto, qualquer discurso é sempre parte de um todo que não se mostra –seja porque não é a intenção do artista-performer-realizador de revelar um sentido, faceta ou conteúdo visualmente, seja porque seu próprio corpo (devir) não se mostrará pleno, a não ser na imaginação do ato: de quem realiza e de quem vê e é por ele tocado.

⁴ A teoria pós-constructivista e alguns estudos cognitivos (Mark Johnson) e as novas noções de ambientabilidade, espacialidade e territorialidade também propostas por Paul Virilio contribuem para o entendimento de novos desdobramentos epistemológicos neste contexto múltiplo de realidades. A teoria, assim como a prática audiovisual, enfrenta novas formas de atuação e de diálogo na ausência de fronteiras enunciativas e epistemológicas entre saberes antes apartados, - como de território e história, lugar e mapa, política e corpo, autoria e forma.

Esse lugar do meio é o de toda potência criativa, plena de visualidades (soluções estéticas possíveis, criadas pelo corpo) e de visibilidades (estados disponíveis de criação de formas, criadas no corpo) —sendo o mesmo espaço aberto da ruína (que deixa de ter um significado homogêneo) e da fronteira (que passa a fazer sentido como lugar de encontro e não como separação, de um todo que não existe). Ruína e fronteira se fazem visíveis ao atuar nos entremeios das narrativas do corpo e das linguagens midiáticas. O discurso ao meio: a fala fraturada do lugar em sua própria porosidade.

Como, nesses termos representar o mundo do outro? Um estudo destes corpos nômades que constroem suas realidades no contexto revela-se imprescindível para reinstaurar um lugar de necessária reinvenção de si mesmo. Criar meios que melhor representem os acontecimentos desde um ponto de vista e de escuta pessoais (assim munidos de formas que representem a realidade que percebemos e vivemos) as ações no corpo e no mundo é tarefa tão científica quanto inventiva, e que requer um entendimento das narrativas como uma ação porosa, aderente, e que se dá no contexto de cada (não) lugar.

Os discursos que persistem se apresentam em novas formas e espaços de visibilidade e processamentos de comunicação, onde deslocar e (não) pertencer denunciam uma noção de lugar que deixa de ser física. Habitar um território aberto (zonas de transição, campos de refugiados) torna também o corpo um fenômeno imapeável. A construção de imagens passa a lidar com o espaço como paisagem e com a visibilidade como estratégia.

O afeto como possibilidade de perenidade, as intensidades individuais atualizadas nos deslocamentos, cada narrativa que parte da condição pré-sígnica para se configurar num novo espaço corpóreo de representação de si. Do mesmo modo, qual é a configuração epistemológica de novos estudos que abarquem o corpo, a estética, senão um conjunto maior que suas somas? E, certamente, de autorias menos cêntricas e mais nômades?

A territorialização (no território como corpo estendido, no corpo como território) ocorreria "quando um ambiente se qualifica e o entorno deixa de ser qualquer um". Em outras palavras, territorializar é a "ação de um corpo que cria novos sentidos em um lugar que passa a agir como signifiante e como meio". (Greiner, 2015: 106) Abordar o território como espaço de criação é, portanto, lidar com o caos, assim como lidar com vazios deste corpo que irá se compor a partir de trocas, ou desejos de significação, em suas realidades diluídas mapeamentos pessoais.

Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam que as sociedades modernas se definem pelos processos de desterritorialização. Para eles, territorializar é qualificar um ambiente, deslocando-o de um contexto e criando outro, numa reorganização sígnica. Estar situado, portanto, é estar deslocado. "A mobilidade

incessante das situações subjetivantes e a arte como o deslocar no lugar do outro, gesto que abre o lugar ao outro, que se converte na promessa de meu próprio lugar e do lugar de todos nós" (Cesar, 2014: 114).

A fronteira como lugar

Na mitologia grega, Poros é a divindade ligada às situações de impasse e aporias. É também o pai de Eros. Poro, em português, remete à porosidade, aderência, superfície da pele, e nesta investigação como espaço fronteiro entre culturas e signos: a pele como território, o corpo simultaneamente enquanto agente mantenedor da diferença e da singularidade. O contexto das aporias é o da criação como instrumento possível para as protagonistas desta pesquisa em seus processos inéditos de configuração de sentidos criativos e formas estéticas no contexto do deslocamento no lugar do aberto.

A fronteira como pele: no lugar poroso onde a comunicação de saberes é instrumento de sobrevivência –troca-se comida, roupa e olhares. Se hoje conflitam movimentos cada vez mais nômades e passagens cada vez mais vigiadas, este lugar do meio é o da troca entre tensões e incongruências. Superfície de embates de todo tipo –sociais, políticas, históricas e de relações de poder, a epiderme é permeável. Perceber o outro neste contexto de possibilidade elucida e aponta para evoluções teóricas e confluentes tanto quanto experimentais. Sugiro o entendimento de um ato performativo num corpo que sempre se refaz, que resiste/existe em sua porosidade. Pois a pele é escritura viva, mapa do corpo sem centro nem direção, escrita por seus rastros de intensidades.

Que tipo de imagens criar no estado de aporia? Os discursos do corpo, mais ou menos perceptíveis, têm em comum com a imagem cinematográfica quatro qualidades: o tempo, o movimento, a imagem, o gesto. Considerando o cinema como performance do corpo, como defendo em minha tese (no Programa de Comunicação e Semiótica, PUC SP, 2011), isto é, como manifestação e apresentação de formas e conteúdos sempre móveis no trânsito com o ambiente (externo ou fílmico) e com o lugar (criado cenicamente ou socialmente) e em cuja obra (audiovisual) o tempo também se presentifica assim como no corpo, a natureza das imagens propostas para este experimento é performática e processual, em estado de evento, mostrando-se como a linguagem midiática que melhor possibilita criar formas estéticas e expressivas para os conteúdos do corpo destas artistas migrantes –que têm seus processos criativos também fluidos e processuais.

Para a brasileira Marisa Flórido Cesar (2014: 20), as unidades se desenham no descentramento; ela aponta para "conexões epidérmicas e rizomáticas e complexas relações de poder". Os vagalumes de Didi-Huberman (2011), seres frágeis que sobrevivem por singularidades e constantes exercícios de resiliência, à beira do

desaparecimento, como cada corpo com suas histórias e tradições, traços de visibilidade em múltiplas direções. Da unidade do todo se perfazem circuitos sensórios e de criação de sentidos convergentes. Esta insistência no viver fortalece o lugar da semiose e o da produção de imagens: deslocar para preservar.

O lugar da porosidade no corpo é o de contato com o ambiente e com a cultura, o espaço das "microconstelações" onde indivíduos se aproximam e se afastam, redesenhando estas geografias diluídas. Didi-Huberman sugere que a imagem "nos oferece algo próximo a lampejos (lucciole)" (2011: 85). "É portanto não ver o espaço –intermitente, nômade, situado no improvável– das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo. (...) Haverá apenas sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros – vagalumes" (42).

"Atravessamos as fronteiras e elas também nos atravessam; dispositivos de poder modelam novas formas de vida e incidem sobre o desejo e a linguagem" (Cesar, 2014: 18). Nesses contextos:

Criamos nossos próprios percursos transversais de significação. Que fronteira é essa que nos constitui? Todo território já contém vários níveis de desterritorialização (...). Nessas fronteiras e mundos móveis erguidos e diluídos o "onde", vórtice de onde as noções usuais de cidadania, nação e identidade também se deslocam em passagens que negam ancoragem (Cesar, 2014: 143; 148).

Para Franz Kafka,

as coisas do mundo nunca se apresentam desde as raízes, mas de um ponto qualquer situado em seu meio". Na fronteira, que "des-loca" a experiência convencional, o homem aparece nu, suspenso à história. É impossível tentar recompor a unidade perdida, os fragmentos disseminados (...). Livre das pretensões do eu legislador, as dinâmicas psíquicas repatriam em si o imaginário (apud Maldonato, 2014: 148;152).

Corpo e imagem se aproximam de suas qualidades primeiras, imprevisíveis, como é a memória, que revive acontecimentos, e a fantasia que alimenta um novo de infinitas contingências e potências no tempo do agora.

Referências

- Agamben, G. (2012). *Ideia de prosa*. São Paulo: Editora 34.
- _____ (2007). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cesar, M. F. (2014). *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Circuito.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG.
- Greiner, C. (2015). *Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*. São Paulo: n-1 edições.

Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC Rio.

Maldonato, M. (2014). *A subversão do ser. Identidade, mundo, tempo, espaço: fenomenologia de uma mutação*. São Paulo: SESC.

Silva, F. L. (2012). *O outro* (2012). São Paulo: Martins Fontes.

Silva, M. T. (2011). *Imagem e ação: para um cinema do corpo*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP.

_____ (2016). Mulheres continentais: performance de imagens na invenção de si. In: Menotti, G; Bastos, M.; Moran, P. (orgs.) (2016). *Cinema apesar da imagem*. São Paulo: Intermeios.

Sobreira, J. (2008). *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA.

Uno, K. (2012). *A gênese do corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições.

Anexos (frames de vídeos da autora)

unfamiliar sites are your own



to fill an unknown memory with affections



landscape your own map



living things are your gestures too



jump and drop things to have



sliding presences have no place



no-bodies moves



absences' shine



Estrategias neobarrocas en “La Pachakuti”, de Alfredo Márquez*

Alfredo Villar

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
drakeperu@yahoo.com

Resumen

Alfredo Márquez es un artista peruano que se ha destacado por desarrollar una obra con un alto contenido político. En su propuesta plástica encontramos distintas temporalidades y regímenes estéticos conviviendo. Es por eso que algunos investigadores la han ubicado dentro de una estética del arte contemporáneo llamada “neobarroca”, pero que el artista prefiere nominar como “barroco contemporáneo”. El artículo se concentra en una obra que el autor hizo como prisionero político durante el régimen dictatorial de Alberto Fujimori, “La Pachakuti (*like a virgen*)”, y detecta las distintas estrategias neobarrocas y políticas de la imagen que se usaron en su construcción.

Palabras clave

Arte contemporáneo, arte peruano, neobarroco, arte y política.

Neobaroque strategies in “La Pachakuti”, by Alfredo Márquez

Abstract

Alfredo Márquez is a Peruvian artist who has been distinguished for producing highly political artwork. In his visual proposals, we find the coexistence of different temporalities and aesthetic regimes. Therefore, some researchers have classified his work within a contemporary art aesthetic called “neobaroque,” though the artist prefers to call it “contemporary baroque.” This article focuses on La Pachakuti (Like a Virgen), which the artist created as a political prisoner during Alberto Fujimori’s dictatorship, in order to analyze different baroque strategies and visual politics.

Keywords

Contemporary art, peruvian art, neobaroque, art and politics.

Estratégias neo-barrocas em “La Pachakuti”, de Alfredo Márquez

Resumo

Alfredo Márquez é um artista peruano que se destaca por desenvolver um trabalho com um alto conteúdo político. Em sua proposta plástica, encontramos diferentes temporalidades e

* Recibido: 15 de marzo de 2017/ Aceptado: 30 de noviembre de 2017.

regimes estéticos que coexistem. É por isso que alguns pesquisadores colocaram esta obra dentro de uma estética da arte contemporânea conhecida como "neobarroca", mas que o artista prefere chamar de "barroco contemporâneo". O artigo se concentra em um trabalho que o autor fez como prisioneiro político durante o regime ditatorial de Alberto Fujimori, “La Pachakuti (*like a virgen*)”, e detecta as diferentes estratégias neobarrocas e políticas da imagem que foram usadas em sua construção.

Palavras-chave

Arte contemporânea, arte peruana, neobarroco, arte e política.

Si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética deja de percibirse estéticamente. Únicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte, y se le perciba como uno de los estratos de la experiencia artística es cuando se lo puede sublimar... El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo (Adorno, 1983: 16).

En la era actual resultan especialmente singulares los artistas que pueden ir más allá de la “torre de marfil” del arte (y/o del mercado) y aventurarse en buscar estéticamente nuevos significados políticos al mundo circundante. Aunque todo arte refleja el medio social y responde a su tiempo, muchas veces este reflejo está velado y opacado por el formalismo o el individualismo mercantil. El artista peruano Alfredo Márquez siempre ha trabajado en contra de esa opacidad e individualidad que, con la excusa del “arte por el arte”, hace correr el peligro de volver anémico e intrascendente ese mismo arte que –a pesar de ser consumido generalmente por una élite– mantiene siempre en suspenso el problema de la comunicación y la trascendencia.

“Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma”, sostenía en su *Teoría estética* el filósofo Theodor Adorno (1983: 15), y es sobre todo en obras como las de Alfredo Márquez donde más directa y claramente podemos observar esos antagonismos políticos, encontrando siempre una forma estética. No es una operación que busque una “reconciliación” entre el mundo y la obra de arte; por el contrario, el modo de representación de este artista busca problematizar la relación entre ambos. Pero lo interesante es cómo esta representación plástica es siempre una representación política donde forma y fondo producen casi los mismos signos y donde separarlos nos haría correr el riesgo de empobrecer el uno o el otro.

El año 1998, Márquez, quien se encontraba desde hacía cuatro años encarcelado debido a una injusta condena por “apología al terrorismo”¹, empezó a pintar un cuadro que iniciaría una nueva etapa en su obra; etapa que él denominaría después como “barroco contemporáneo”. Esta propuesta se mostraría interesada por el barroco colonial andino, pero también por “la reflexión y la acción sobre el uso político de las imágenes, así como sobre las imágenes del poder” (Márquez, 2005). Un régimen estético e ideológico capaz de comprender las complejidades estéticas y políticas del pasado, pero también sus reflejos en las imágenes especulares y laberínticas de una sociedad contemporánea que algunos

¹ Desde mediados de los años 1980 se impuso en el Perú la figura legal de apología al terrorismo, que era en realidad un “delito de opinión” y que podía ser usado por el Estado para encarcelar a cualquier disidente político.

autores han denominado como neobarroca (Calabrese, 1999). Una propuesta estética y una praxis política que comenzaría como un acto de resistencia y creación desde una prisión y que, a partir de la apropiación y de la misma producción de imágenes, buscaría “una relación crítica frente a las políticas de la imagen de este mundo neobarroco” (Márquez, 2005).

Márquez opta por entender lo barroco —siguiendo por supuesto a Omar Calabrese, pero sobre todo a Ramón Mújica (1996) y a Helmut Hatzfeld (1983)— como “una categoría que puede darse en cualquier época o civilización” (Márquez, 2005). Es decir, como una forma estética que atraviesa formas políticas e históricas. Las políticas de la imagen se caracterizan por ese “anacronismo” de temporalidades cruzadas de las que habla Georges Didi-Huberman (2010) y, por lo tanto, trascienden la linealidad del tiempo histórico: de esa manera, evangelización y adoctrinamiento ideológico pueden cumplir los mismos objetivos y adoptar formas similares, ya sea en el siglo XVII o en el XXI. “Las políticas de la imagen constituyen el mecanismo de concientización de mayor eficacia en sociedades ágrafas como las de los pueblos indígenas del XVII o las urbes contemporáneas” (Márquez, 2005). En un país como el Perú, donde la lectura es minoritaria, en parte porque no es una tradición nativa, la letra con imagen entra.

Si en un momento fue la ideología cristiana y en la actualidad lo es la del consumo capitalista, no hay duda de que ambos regímenes ideológicos han intentado e intentan dirigir los deseos y las mentes de las masas mediante imágenes de seducción. La obra de Alfredo Márquez recupera esas imágenes seductoras, pero desmontando sus mecanismos ilusorios. Así, mediante una estrategia neobarroca, acumula signos visuales creando laberintos y juegos de sentidos, develando los antagonismos sociales y desnudando y extremando las relaciones entre el pasado y el presente. El objetivo final es crear un documento plástico que, en palabras del artista, “interactúe con la realidad y que no limite su campo de acción al de la experiencia estética, sino al del pensamiento y la acción política” (Márquez, 2005).

Sin embargo, nada de esto estuvo realmente previsto cuando Alfredo Márquez decidió comenzar a pintar el cuadro que tomaría después el nombre de “La Pachakuti (*like a virgin*)”. Como el mismo Márquez (2005) sostiene, la idea de trabajar plásticamente una reflexión visual sobre las políticas de la imagen se origina “no en términos intelectuales, sino absolutamente concretos (...) en medio de los debates existenciales en los que nos movíamos los inquilinos forzados en las cárceles políticas que el gobierno peruano había superpoblado en la década de los 90's”.

Estos “debates existenciales” giraban alrededor de cosas muy sencillas y concretas, pero lo que más deslumbró al artista fueron las iconografías

aparentemente profanas que otros prisioneros creaban en sus espacios. El horror al vacío se unía al horror a la soledad y a una inmensa necesidad “religiosa” (en el sentido etimológico de esta palabra, que alude a la “unión de los cuerpos”) y simbólica de representar lo más querido y anhelado. De esta manera, cada prisionero creaba un pequeño “altar” en sus celdas donde las fotografías de sus familiares, esposas y parejas se entremezclaban con las imágenes de vedettes y mujeres semidesnudas. Altares que a la vez encerraban los sentimientos más íntimos y privados como los más vulgares y públicos; altares en los cuales las imágenes encerraban a su vez el deseo carnal y el deseo político de la libertad. Y es que “para los dominados la cuestión nunca ha sido tomar conciencia de los mecanismos de dominación, sino hacerle un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación” (Rancière, 2010: 64). Obviamente, Márquez observó en estos pequeños altares un aparato político de resistencia con una superposición de sentidos muy similar a una construcción barroca y alegórica, donde distintos elementos aparentemente disímiles pueden coexistir.

De esta manera, el artista encontraba estrategias barrocas en la experiencia concreta y cotidiana de los prisioneros. Un barroquismo “popular” donde se entrelazaban lo religioso y lo profano, la fe y el deseo, lo ideal con lo erótico; una amalgama que, además, aludía a una cultura popular o “chicha”² que se caracteriza por su sensualidad, exuberancia y cromatismo intenso. Y esto no es casual, ya que, con esta obra, Márquez comienza a buscar nuevos colores y a explorar nuevos materiales, acordes a esta nueva sensibilidad. Es lo que hace, por ejemplo, con el acrílico, que es un material muy usado en la pintura popular urbana, caracterizándose por su brillo y resistencia, y que es usado en este cuadro para resaltar los elementos de la nueva cultura emergente.

Para el artista, el uso de este material sobre el lienzo fue un aprendizaje, ya que era la primera vez que incursionaba en la pintura. Márquez había trabajado anteriormente en proyectos colectivos de arquitectura precaria y de serigrafía como Los Bestias, NN y Perú Fabrica, pero con “La Pachakuti” la experiencia será individual y el de pintor se volverá su nuevo oficio. Este cuadro se realizaría silenciosa y pacientemente en los últimos meses de encierro del artista. La liberación artística será el preludio a la liberación política.

A primera vista, lo que más resalta en “La Pachakuti” es la figura de esta vedette/virgen que preside el centro del cuadro. Esto se logra gracias al color azul intenso del acrílico con el que está pintado el cuerpo y a la línea blanca que lo bordea, dando la ilusión de que esta imagen está encima de las otras. La

² Desde los años 1980 las poblaciones migrantes en la ciudad de Lima habían creado una cultura popular llena de color y de una visualidad desbordada que tenía su equivalente en el sonido musical de la cumbia chicha tropical peruana.

medialuna sobre la cual reposan los tacos nos agrega la sensación de que el personaje está flotando. Rayos plateados y estrellas que salen de su cabeza forman la aureola virginal, lo que contrasta con la grotesca posición de cuclillas que asume y hace resaltar sus enormes caderas y su trasero. Esto contrasta, a su vez, con las pequeñas alas moradas que le agregan volatilidad y fragilidad. Otros rayos en colores menos llamativos salen del cuerpo de la virgen; unos rectos y otros, curvos. En cada mano sostiene distintos elementos, como una rama de hoja de coca, una cabeza de Guamán Poma y, entre los tacos, una rosa que está tomada de las estampas populares de Sarita Colonia. Todo esto superpuesto a un manto prehispánico que se establece como el fondo de la pintura.



“La Pachakuti (like a virgin)”, pintura de Alfredo Márquez, 1998.

Pero, a la vez, uno puede ir observando distintos elementos que comienzan a contaminar esta imagen central. Distintas imágenes se suman, invadiéndolo, siendo la de la serpiente bicéfala en colores verdes y amarillos la que más resalta. Signos de reciclaje, números telefónicos, el sol y la luna de Guamán Poma, pequeñas leyendas, pero quizás lo que más “rompe” con la composición e irrumpe es la imagen de la momia/cadáver. Si la composición apunta hacia arriba formando con el cuerpo de la virgen/vedette un triángulo, la momia, por el contrario, está de cabeza y ladeada, lo que nos plantea otro punto de vista y de construcción de este cuadro.

Hablo de “construcción” porque esta obra de Alfredo Márquez está trabajada como una “arquitectura” imaginaria donde se va agregando un piso sobre otro. Pero esto que parece una metáfora es más o menos literal. Efectivamente, el proceso creativo de este lienzo fue el de una construcción progresiva. Márquez pintaba por completo una capa y luego pintaba encima nuevamente otra (si se observa atentamente, uno puede notar como se transparentan y se superponen las imágenes y capas de pintura como si fueran palimpsestos). El resultado es un “edificio” con distintos niveles (o pisos) de imágenes y significados. Un edificio que da la sensación de “una superficie confusa, erizada de formas y animada de movimiento interno”, que era como el maestro Francisco Stastny (1967: 16) definía al estilo barroco.

Las capas y los pisos de este edificio y altar neobarroco se van superponiendo en un orden que, especulamos, es el siguiente:

Habría un primer piso, la base de esta construcción, que se hace a partir de un textil Wari. En un principio, parecía que eran varios textiles unidos pero la referencia alude a un modelo particular y, para ser más exactos, a un unku Wari. Lo interesante es que, cuando uno compara el modelo original, este tiene los colores un poco más encendidos. Márquez ha optado por oscurecer los rojos y ocres del textil original. Esta variación cromática, unida a las barras verticales, crea un efecto visual que alude a la melancolía del encierro y a los barrotes de una celda. Pero la referencia política es velada y, a la vez, clarísima. Estamos hablando de una cultura que se desarrolló originariamente en la zona del sur andino donde llegó a ser más intensa la Guerra Interna: Ayacucho³.

La cultura Wari posteriormente se extenderá desde este sur andino al resto del Perú, en una expansión geográfica que también nos recordará a la expansión de la Guerra Interna. A este primer piso, inmediatamente se le superpone un

³ La región de Ayacucho, en la sierra sur del Perú, fue donde se originó a comienzos de los años 1980 una insurrección armada dirigida por Sendero Luminoso, un partido regional maoísta que declaró una guerra al Estado peruano que se extendió a todo el país y que duró más de veinte años. A este proceso de Guerra Interna también se le denomina como Conflicto Armado Interno.

segundo, con la imagen arqueológica de un cadáver/momia que va a ser desenterrado. La alusión política es sutil pero poderosa y conecta perfectamente el primer piso con el segundo de esta alegoría neobarroca.

“Lo barroco estaba en su gusto -heredado del Renacimiento- por la alegoría, el jeroglífico y la emblemática pero esta fascinación por el símbolo provenía del deseo de desentrañar el lenguaje universal del mito (...) todo mito tenía diversos niveles de lectura y protegía sus verdades ocultas con acertijos alegóricos” (Mujica, 2003: 56). Si seguimos esta sugerencia que Ramón Mujica nos da para entrar en las iconografías barrocas, entonces nos daremos cuenta de que este cuadro de Márquez opera de una manera muy similar a como operaban las alegorías de ese estilo pictórico. En efecto, encontramos que todo está cifrado y con distintos niveles de lecturas que nos obligan a volver una y otra vez a estos signos visuales que están constantemente emitiendo nuevos significados. Así, la momia/cadáver alude al desentierro, a la “resurrección de los muertos” de la iconografía y mitología religiosa cristiana, pero también a los desaparecidos, las fosas comunes y a todos los NN y cadáveres que la Guerra Interna ha dejado y a los cuales Márquez otorga una nueva y velada forma estética/política.

Gustavo Buntinx (2005) ha señalado la polisemia de la palabra quechua “Mallki”, que a la vez significa momia, feto y semilla. Desde esta perspectiva, la alegoría se enciende con nuevos significados y esta momia es también algo que está a punto de nacer (el feto) y germinar (la semilla). El cadáver se convierte así en un signo mesiánico: llegará el momento en que el pasado se volverá a encender con la chispa de la esperanza y el vencido podrá por fin reconciliarse con la historia. Es una promesa latente y que puede ir desde el ciclo mítico del Inkarrí⁴, que espera encontrar su cuerpo para volver a resucitar, hasta aquellos cuerpos que los vencedores de la Guerra Interna quieren que permanezcan ocultos, despedazados y desaparecidos. Si el Inkarrí promete la vuelta a una sociedad originaria donde los explotados puedan volver a ser dueños de su destino y sentirse orgullosos de su cultura, el cadáver de la guerra interna reclama algo igual de profundo: que los vencedores dejen de imponer su política de olvido y que los culpables reconozcan sus crímenes. Ambos procesos implicarían un verdadero Pachakuti, una conmoción, un nuevo tiempo utópico donde se revolvería, pero también se resolvería el conflicto de la violencia política, la justicia y la memoria.

En el tercer nivel de este cuadro están los rayos y destellos barrocos sobre los cuales va a ser pintada la virgen/vedette. Sin duda, los rayos rectos provienen de la tradición hispana, pero los curvos parecen aludir a serpientes e iconografías

⁴ El ciclo del Inkarrí es un mito que anuncia el “regreso del Inca”. El cuerpo original del gobernante fue despedazado por lo españoles, pero esos pedazos enterrados en distintos lugares van a volver a unirse, y cuando esto suceda él volverá a gobernar ocasionando el regreso del Imperio Inca.

prehispánicas. Esto le agregaría una nueva capa de sentido a este cuadro, ya que, de alguna manera, en este pequeño detalle el artista estaría “mostrándonos” visualmente como funcionó el mestizaje de la colonia en el Perú, donde la superposición de deidades y formas prehispanicas con deidades y formas hispanas era esencial. Insisto en la idea de que Márquez opera todos estos significados no “demostrando”, sino “mostrando”. Aunque las lecturas nos puedan llevar al plano ideológico, la forma misma contiene el fondo. La vieja separación esencialista entre forma y fondo no tiene sentido aquí, ya que son las mismas formas las que segregan estos significados en una unidad ideológica y estética donde las jerarquías de arte puro y arte político se desvanecen.

Es probable, también, que el sol y la luna de Guamán Poma hayan sido pintados en esta etapa y lo mismo podemos decir de la corona hispánica que está sobre la cabeza de la virgen. Esto nos lleva al siguiente piso, el cuarto, donde ya tendríamos a la imagen sagrada/profana de la vedette chicha Iris Loza pintada en el azul kitsch de la imaginería krishna -tonalidad que había sido usada antes por Márquez en el Mariátegui de *La Carpeta Negra* (1988)– que contrasta con los cabellos que fluctúan entre tonalidades doradas y rojas. La imagen es absolutamente irreverente frente a las iconografías religiosas formales, empezando porque esta virgen “nos da la espalda” y sobre todo nos muestra su enorme trasero, que resalta aún más por la posición de cuclillas en la cual se encuentra la vedette. En principio, me intriga esa posición, ya que no es “natural” y pareciera que la fotografía sobre la cual trabajó el artista haya sido una en la cual la vedette, más que posando, haya estado bailando (y que la imaginación del artista la haya desnudado posteriormente). Aunque también es probable que sea una fotografía de esas que circulan en el mercado negro, en el cual se encuentran vedettes desnudas en distintas “poses” que invitan a la excitación de la sexualidad. Lo interesante, después de todo, es cómo Márquez aprovecha esta extraña posición para crear la ilusión de un ser que provoca y se ofrece sexualmente, pero que, a la vez, está dispuesto a “echar vuelo”, detalle que se resalta con dos primorosas alitas lilas de ángel cuya delicadeza y tamaño discreto contrasta con el exuberante cuerpo de la vedette que estaría flotando en el aire, si no fuera por el detalle de la medialuna sobre el cual las iconografías religiosas colocan a ciertas vírgenes.

Algunos han señalado que hay que ver en esta virgen/vedette a la momia/cadáver resucitada: “con las nalgas abiertas por el gesto fotográficamente detenido en que su figura se nos ofrece casi genuflexa. Como si en algún inevitable momento de su resurrección el ovillado ancestro asumiera, al erguirse, una pose obscena” (Buntinx, 2005: SN). Aunque esa posibilidad de lectura no está cerrada, preferimos leer la imagen de la vedette no como el cadáver resucitado, sino como el Pachakuti mesiánico: la presencia viva capaz de volver a hacer erupcionar el pasado y dar la vida a los muertos, es decir, capaz de reescribir la historia.

También hay aquí un “montaje” que nos recuerda explícitamente cómo funcionaban las alegorías barrocas donde muchas veces la imagen de una bella dama se confrontaba con la de un cadáver para hacernos conscientes de la fragilidad de la existencia. En la pintura barroca, la calavera era la advertencia de la fugacidad de todo placer mundano y por lo tanto invocaba a la reflexión y a la búsqueda metafísica. En este caso, preferimos ver en la calavera el signo político que confronta al signo hedonista de la vedette. En la época del fujimorismo, los diarios chicha abusaron de estas imágenes de mujeres semidesnudas para provocar el sensualismo, a la vez que el olvido de las masas. Al plantear un nuevo montaje entre imágenes que aluden a pulsiones opuestas de vida y muerte, Márquez logra resignificarlas, de manera que en su composición el cuerpo del cadáver irrumpe y penetra en el cuerpo de la vedette. El elemento político inocula y contamina así al elemento sensual, transfigurándolo en un nuevo Pachakuti que nos ofrece el placer, pero también la conciencia de que hay algo más allá de ese placer.

Considerando nuevamente el nombre del cuadro “La Pachakuti (*like a virgen*)”, estamos ante una nueva alegoría (esta vez lingüística) que se convierte en un acertijo de significados, muchos de ellos aparentemente contradictorios. Como se sabe, Pachakuti es el término quechua que alude a un “voltearse del mundo”, a una inversión/subversión del orden establecido, a un nuevo ciclo restaurador y justiciero donde las cosas vuelven a ser “como deberían ser”. Pero también este Pachakuti, al tomar la forma de una mujer, de una vedette, de una bataclana, nos remite al término “pacharaca”, jerga con la cual se denomina a las mujeres de extracción popular cuyos gustos sexuales y estéticos son puestos en entredicho. Pacharaca, pero también “like a virgen”. La imagen como aporía, pero también como comentario de todo un proceso cultural donde la cultura chicha es siempre acusada de caótica, desordenada, de mal gusto, “pacharaca”, aunque a la vez sea el anuncio de un nuevo mestizaje sin prejuicios.

Esta virgen de lo popular emergente es el nuevo Pachakuti: surge del pasado, pero también dialoga con lo cosmopolita, con lo popular transnacional. “*Like a virgin*” es la canción de Madonna, pero también el signo de los nuevos tiempos, donde las clases populares son las que se apropian con mayor velocidad y desparpajo de los códigos occidentales, creando algo distinto y absolutamente inédito. Si la historia volverá a ser escrita, será por aquellos que necesariamente no son los que mejor saben escribir. “Gracias a los sin esperanza no es dada la esperanza” diría Benjamin (1986: 88).

Ahora vayamos al quinto nivel, el que ya no se superpone al de la virgen, sino que convive casi paralelamente a esta imagen, invadiéndola y comentándola. Es por eso que no podemos decir, a ciencia cierta, si la aureola de rayos plateados y estrellas doradas sobre círculos rojos que rodea la cabeza de la virgen chicha también fue sido construida en este momento o después. Los elementos que sí

parecen haber sido agregados en este piso, el quinto, parecen ser la cabeza del inka decapitado que la virgen sostiene en su mano derecha y la ramita de hojas de coca que sostiene en la mano izquierda, así como la rosa que adorna las imágenes de santas populares, específicamente Sarita Colonia, que está entre los dos pies de la imagen.

Aquí, el enigma de los significados vuelve a potenciarse, pero a la vez se aclara. La referencia al Inkarrí es ahora más evidente, pues la cabeza degollada es obviamente aquella del inka que dibuja Guamán Poma. La virgen/vedette la lleva como un trofeo entrelazado entre sus dedos, lo mismo que el ramo de coca, también conocida como “la planta sagrada de los inkas”. De esta manera, la virgen lleva en una mano el pasado y en la otra el presente de la cultura andina. Habría que ver también el paralelo entre la rosa de la santa popular que se ubica a sus pies y la corona de rayos y estrellas colonial que sale de su cabeza. Aquí podemos pensar en una topografía simbólica, entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, entre lo sublime y lo delicado que se asocia con lo occidental y se ubica en la parte superior, y lo popular y “vulgar”, que se ubica en la parte inferior. La medialuna, que también viene de lo colonial, se va a superponer a la rosa de la santa popular, pero un nuevo elemento, un nuevo signo-imagen irrumpirá creando nuevos sentidos.

Aunque puede haber sido pintado en el mismo momento, por su importancia simbólica hay un elemento clave que es necesario resaltar casi como si fuera un “nuevo piso”. El Amaru brillante y casi fosforescente y “chicha” pintado con un verde intenso y con destellos de amarillo flúor y líneas rojas. En algunas imágenes coloniales, bajo la medialuna, a veces estaba un demonio que era vencido por la virgen. Aquí, el Amaru es un demonio, pero también es una serpiente bicéfala que, mediante pequeños letreros típicos de la pintura colonial, nos “habla” anunciando la dualidad de la virgen/vedette: por un lado, alaba sus rasgos coloniales occidentales con un “Ave María”; por el otro, devela su identidad indígena/mestiza con un “Pachacuti”. El Amaru, que en la cultura andina anunciaba los cataclismos y los sucesos trastocadores del orden cósmico y político, es aquí el heraldo de la buena nueva mesiánica. Bajo sus curvas se anuncia también el motivo central de este cuadro, mediante un signo articulado que es la frase “resurrección de los muertos” y un signo no articulado o simbólico que es el contemporáneo signo del reciclaje y que, aquí, alude a un tiempo mítico y al eterno retorno. Este Amaru chicha y posmoderno, al ser bicéfalo, también nos recuerda la imagen del ouróboro, la serpiente mitológica que ejemplificaba el tiempo cíclico. Pero este Amaru también da paso a promesas profanas: al extremo derecho del cuadro vemos un número telefónico, el 0 808 60606, que era un número para llamadas eróticas que los prisioneros usaban eventualmente como fantasía y fuga (una parodia burlesca, amarga e irónica de otra obra de Márquez, donde, bajo un código de barras,

se agregaba el número de la ley de apología al terrorismo). De esta manera, signos mesiánicos y sensuales se entremezclan en una manera bastante irreverente. El artista se burla tanto de las ortodoxias políticas como de sus captores, que son incapaces de ver bajo el velo las apariencias toda la información simbólica de este cuadro, que anuncia una subversión y un trastocamiento del orden bajo la aparente inocencia del cuerpo deseante y deseado de la Pachakuti, de la virgen/vedette, de la nueva cultura que emerge a pesar de la prisión, la muerte y la violencia.

Como hemos visto, este cuadro nos lleva a descifrar una serie de signos que se presentan dialogando unos con otros y que el observador inquieto puede ir develando, aunque sin agotar su polisemia. Esta fase, que en el esquema de interpretación de Erwin Panofsky (1983) sería el análisis iconográfico, nos lleva inmediatamente al nivel de interpretación y síntesis iconográfica. Aquí estamos en el mundo de los valores simbólicos, de los significados más profundos, de la concepción del mundo que alimenta al artista.

Como hemos estado sustentando, esta concepción es la del barroco contemporáneo o neobarroco. Pero ¿cómo se ubica esta idea y forma de hacer arte dentro del arte peruano actual?

En el contexto de la plástica contemporánea peruana lo neo-barroco vendría a ser una expresión de lo “posmoderno” que se presenta como una agenda marginal de vanguardia (...) los artistas plásticos posmodernos y neobarrocos no pretenden reanudar un período histórico pasado. Más bien reciclan y re-elaboran un patrimonio iconográfico y estético histórico cultural buscando su re-definición violenta. Lo logran mediante la hibridación pictórica y la subversión intencionada del denso imaginario religioso o histórico virreynal. Estas transformaciones morfológicas devienen así en manifiestos que detonan las múltiples incongruencias y fracturas de nuestra identidad y contemporaneidad (Mujica, 2003: 51).

Ramón Mújica, al igual que Omar Calabrese (1999), consideran equivalentes los términos neobarroco y posmoderno, ya que ambos aluden a una era de saturación de signos y significados. En el arte peruano contemporáneo, esa saturación nace de las fricciones de una agenda de vanguardia que se encuentra con una realidad que la desborda y que la obliga a buscar nuevos referentes. Ya a comienzos de los 1980, el grupo Huayco empezó a trabajar con la estética del arte pop transnacional, tratando de casarla con la de la cultura popular urbana. Este tipo de experiencia será la que fascinará a los colectivos que vendrán después y en los cuales Márquez será parte, como Los Bestias y NN (inclusive un miembro de Huayco, como Herbert Rodríguez, se plegará a uno de estos grupos, sobre todo cuando empezaron el trabajo en la Carpa Santa Rosa). Aunque la presencia de lo colonial y sus relecturas no será un tema que preocupe a los artistas (es más, durante los 1980 y buena parte de los 1990 había un rechazo casi visceral en los

grupos de vanguardia por el uso de esos códigos), esto cambiará precisamente el año 1998, cuando Márquez comienza a trabajar con “La Pachakuti”.

Algo cambió en el signo de los tiempos y el mismo Márquez señala como una influencia poderosa, para revisitar las imágenes del pasado colonial, la lectura de *Buscando un Inca*, de Alberto Flores Galindo (1988). En este libro, Flores realiza una amplia investigación sobre los avatares de lo que él denominaba como “Utopía andina”, es decir, de un mismo signo mesiánico y milenarista que recorre las rebeliones políticas a lo largo de la historia del Perú. Un signo que se presenta a los desposeídos con la promesa de una vuelta del Inca, de un Pachacuti que lo trastorna todo y que propone a una organización social más justa. Obviamente, habría que hablar, y el mismo Flores lo hace, de “Utopías” en plural, ya que el signo será similar, pero sus encarnaciones a lo largo de la historia difieren tanto en formas como resultados. Sin embargo, lo importante de este libro para el arte peruano es, precisamente, cómo Flores comienza a leer el arte colonial y republicano buscando alegorías mesiánicas y utópicas. Allí donde el historiador del arte sólo ve formas estéticas, Flores ve significantes políticos que interpelan desde el pasado al presente. Esto, sobre todo, en el capítulo acerca de Gabriel Aguilar donde Flores hace una lectura paralela de los murales de Tadeo Escalante y de este rebelde andino a comienzos de la República.

Otro referente importante para la construcción del discurso neobarroco en el arte contemporáneo peruano será la publicación de *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, de Ramón Mujica (1996). Aunque menos político que el libro de Flores Galindo, el libro de Mujica explora profundamente en las estrategias barrocas y alegóricas del arte colonial, encontrando significados velados, enigmas y laberintos de sentidos que fascinarán a una generación de artistas que empezaran a valorar estos referentes en su carga tanto estética como ideológica. Una vez en libertad, Alfredo Márquez con Ángel Váldez y todo un conjunto de artistas, se embarcarán en el proyecto de producción artística y curatorial de *A Imagen y Semejanza*, en el cual la relectura estética del pasado dará inicio a una serie de obras donde el referente colonial se vuelve el pretexto para tratar temas contemporáneos.

Podemos considerar, de esta manera, que con “La Pachakuti” se inicia una nueva etapa en el arte peruano, que reflexiona sobre sus herencias coloniales y prehispánicas en un palimpsesto y yuxtaposición de imágenes que podemos denominar como neobarrocas. Las redefiniciones son violentas porque trastocan nuestra relación con el arte colonial y resignifican todo nuestro pasado indígena, a la vez que ponen en tensión los sentidos y las relaciones políticas entre ambos. Esto desata un nudo de multiplicidades fragmentadas y fracturadas, porque es precisamente nuestra identidad cultural la que se halla en ese estado.

No hay duda de que, con “La Pachakuti”, Márquez realiza una obra extrema y que va a definir una época que se abre y otra que se cierra. Alegoría barroca y a la vez montaje vanguardista, esta pintura es tan emblemática por los signos que anuncia como aquella serigrafía de Juan Javier Salazar, “Algo va a pasar”, que, a comienzos de los 1980, anunciaba el comienzo de aquella hecatombe en la que se convirtió la guerra interna.

Por el contrario, La Pachakuti anuncia el cierre de este ciclo de la guerra, aunque sus consecuencias (y sus heridas) sigan latentes (y sangrantes). Márquez contempla el enigma de la guerra interna desnudando sus presencias ocultas e incómodas, depositando sus esperanzas en una cultura popular emergente, chicha, pero también llena de ambigüedades y cooptada por el poder.

Sin embargo, en medio de un mundo que se derrumba, hay otro nuevo que se construye y la pulsión utópica –el inconsciente político, lo llamaría Fredric Jameson (1989)- de esta pintura es poderoso, ya que Márquez está buscando precisamente “la construcción de un imaginario poderoso y ya no imágenes de poder” (Márquez, 2005). De alguna manera, al concentrarse en las imágenes usadas por el poder, Márquez busca transgredirlo. Y esa transgresión se da mediante la estrategia de la alegoría y el montaje, estrategia que une el arte del barroco con el contemporáneo y que crea a la vez una indisoluble propuesta estética y política. La imagen de la vedette chicha y de la virgen colonial se resignifican porque aquí lo estético es también una pulsión erótica. Pulsión que no va aminorar, sino que va a encender la pulsión política: el ansia de libertad es también una pulsión sexual, una libido y un deseo. Poderoso como todo lo nacido en el cuerpo, la mirada de la virgen y su actitud insolente de mostrar el trasero y a la vez de parecer “estar tomando vuelo” nos invitan a algo más. En esta alegoría/montaje, lo popular se vuelve político y el deseo apunta así no sólo a una nueva estética, sino también a una nueva praxis.

Referencias

- Adorno, T. (1983). *Teoría Estética*. Barcelona: Orbis.
- Benjamin, W. (1986). *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. México: Origen/Planeta.
- Buntinx, G. (2005). Barroco sobre Barroco. En: Márquez, Alfredo et al. *Inkarri Vestigio Barroco* (catálogo de la exposición). Lima: Centro Cultural de España. SN.
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Flores Galindo, A. (1988). *Buscando un Inca*. Lima: Horizonte.

Hatzfeld, H. (1973). *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos.

Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.

Márquez, A. (2005). Memoria de Inkari. En: Márquez, Alfredo et al. *Inkari Vestigio Barroco* (catálogo de la exposición). Lima: Centro Cultural de España. SN.

Mujica, R. (1996). *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima: FCE.

_____ (2003). Barroco y nuevo milenio. *Hueso Húmero* (42). Lima: Mosca Azul. 54-61.

Panofsky, E. (1983). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

Rancièrè, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Stastny, F. (1967). *Breve historia del arte en el Perú*. Lima: Universo.



3. *Archivo Metaverba/ Vista desde el valle de Quillota hacia el Cerro la Campana*

Observamos no sólo la red global que caracteriza el territorio tardocapitalista, sino la propia ciudad contemporánea brotando sobre la tierra.

El travestismo fotográfico de Yasumasa Morimura: un ejemplo de parodia y anacronismo en el arte contemporáneo*

Constanza Navarrete
Universidad de Chile
constanzanavarretew@gmail.com

Resumen

El artista japonés Yasumasa Morimura suele apropiarse de obras famosas de la historia del arte occidental, mediante fotografías donde figura reemplazando a los personajes femeninos retratados a través de una puesta en escena con disfraces, maquillaje y accesorios. De este modo, sus montajes alteran la pintura o fotografía original, incluyendo también otros elementos para resignificar la obra de referencia parodia mediante el humor y la crítica. Esta estrategia es utilizada por numerosos artistas contemporáneos que combinan estéticas y visiones de distintos momentos históricos, aludiendo a un cierto anacronismo acaso indisoluble del concepto de parodia.

Palabras clave

Yasumasa Morimura, arte contemporáneo, montaje fotográfico, parodia, anacronismo.

The photographic transvestism of Yasumasa Morimura: an example of parody and anachronism in contemporary art

Abstract

Japanese artist Yasumasa Morimura often appropriates famous works from Western art history by staging photographs where he uses costumes, makeup and other accessories to replace female characters. His montages alter the original painting or picture in order to resignify the referenced work through humor and criticism. This strategy is used by many contemporary artists who combine aesthetics and visions of different historical moments, alluding to a certain anachronism that, perhaps, is inseparable from the concept of parody.

Keywords

Yasumasa Morimura, contemporary art, photomontage, parody, anachronism.

* Recibido: 14 de marzo de 2017/ Aceptado: 22 de noviembre de 2017.

***O travestismo fotográfico de Yasumasa Morimura:
um exemplo de paródia e anacronismo na arte contemporânea***

Resumo

O artista japonês Yasumasa Morimura normalmente se apropria de obras famosas da história da arte ocidental, através de fotografias onde ele substitui as personagens femininas retratados por meio de uma encenação com trajes, maquiagem e acessórios. Assim, suas montagens mudam a foto ou a pintura original, incluindo também outros elementos para resignificar a obra de referência através do humor e crítica. Esta estratégia é usada por muitos artistas contemporâneos que combinam estética e visões de diferentes momentos históricos, aludindo a um certo anacronismo inseparáveis, tal vez, do conceito de paródia.

Palavras-chave

Yasumasa Morimura, arte contemporânea, fotomontagem, paródia, anacronismo.

Introducción

Este artículo reflexiona sobre algunas manifestaciones del arte contemporáneo, asociadas al concepto de parodia y su consecuente anacronismo. En primera instancia se analizará el término de *arte contemporáneo*; qué implica y cómo se manifiesta en diversas obras, basándose en los postulados de algunos teóricos tales como Arthur Danto, Jacques Rancière, Nicolás Bourriaud, Frederic Jameson, Jean Baudrillard, entre otros, para luego entrar a definir lo que son la *parodia* y el *anacronismo*. Ahora bien, ¿por qué vincular ambos términos en apariencia disímiles? Como podremos observar a través del texto, tanto la parodia como el anacronismo pueden coexistir dentro de una obra o propuesta artística. En este caso, es la producción del japonés Yasumasa Morimura la que se toma como ejemplo para poner en relación estos conceptos típicos de la posmodernidad; contexto en el que operaciones tales como la cita, la ironía y el cruce temporal parecen haber desplazado a las utopías y meta-relatos de la modernidad como sustentos de las obras. Para ello se discutirán cuatro fotografías del artista: “*Portrait (Futago)*” de 1988; “*To My Little Sister: for Cindy Sherman*” (1998), “*After Marilyn Monroe*” (1997) y “*Black Marilyn*” (1996).

En ese sentido, los objetivos de esta investigación son discutir diferentes acepciones tanto de arte contemporáneo como de parodia y anacronismo, estableciendo cruces para lograr acercarse a ciertas prácticas y modos de operar en el arte contemporáneo, sin limitar la posibilidad de otras lecturas.

¿Cómo definir el *arte contemporáneo*?

El llamado *arte contemporáneo* es un término ampliamente utilizado hoy en día para referirse sobre todo a lo que es arte actual. Sin embargo, ¿debemos entenderlo como una mera categoría cronológica del arte reciente? Para diversos teóricos, entre ellos Arthur Danto (1999), el concepto de arte contemporáneo trascendería esa categoría del presente asociado a los últimos años, por lo cual se le analiza desde una perspectiva histórica, estética y filosófica.

Danto realiza una distinción entre los conceptos de *moderno* y *contemporáneo* en su libro *Después del fin del arte*. Para el modernismo, la cuestión de la representación era el tema central: se trascendía el previo canon de la mimesis o representación imitativa del mundo visible para alcanzar cada vez más su pureza¹.

¹ Para definir el modernismo, Danto se basa en gran medida en los postulados del crítico de arte Clement Greenberg (basado en su ensayo de 1960, “Pintura modernista”), a quien considera como el principal narrador del modernismo. Para Greenberg, el arte maduro y en tanto *puro*, es aquel arte que se ocupa del arte mismo y su sistema formal de representación; noción que deja fuera a vanguardias como el surrealismo o dadaísmo, que serían *impuras*.

En ese sentido, el arte moderno operó como una ruptura respecto a la historia del arte, pues fue un corte a partir del cual utópicamente se buscaba comenzar de nuevo, superando al pasado y planteando nuevas formas e incluso teorías en torno a la obra de arte, su concepto de belleza y su función. Por el contrario, el arte contemporáneo –supuestamente– no reniega del arte del pasado, sino que dispone de él para su libre uso y apropiación. Bajo esa premisa, Danto califica el arte contemporáneo como *posthistórico*, pues prácticamente todo le estaría permitido, sin tener que subordinarse a un orden, relato o regla establecida para la creación. En sus palabras: “no hace un alegato contra el arte del pasado (...) En cierto sentido lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar” (1999: 27). De ahí se desprende su tesis del *fin del arte* –compartida también por otros teóricos como Theodor Adorno y G. W. F. Hegel (cit. Cubo, 2010)². No obstante, no es un fin del arte en sentido literal, en cuanto al cese de su producción a nivel global o de su circuito, institucionalización y mercado, ya que, de hecho, éstos continúan existiendo sin aparente problema –incluso cada vez más prolífico–, sino que refiere más bien al fin del relato establecido, definido, unificado y consecuente con un estado anterior del arte.

A su juicio, este cambio de paradigma que daría origen al nuevo concepto de arte contemporáneo ocurrió alrededor de los años setenta, época en que surgieron variados estilos, como el *pop art*, *op art*, minimalismo, arte *povera*, nueva escultura, *land art* y arte conceptual, entre otros, que no distinguían necesariamente a la obra de arte de un objeto o cosa real, vale decir, común y corriente. Esta tesis, Danto la ejemplifica con las *cajas Brillo* de Andy Warhol, en las que no habría diferencia visible con relación a las del supermercado, generando la pregunta siguiente: ¿por qué tendría que ser ésta una obra de arte y no así la que se ve idéntica, del supermercado? El teórico concluye que la *Brillo* recreada por Warhol está producida y pensada dentro del marco artístico, siendo la intención y el concepto los que la validarían como obra³ según ciertas teorías, en un contexto donde yacen las consignas de que cualquier cosa puede ser arte o, según Joseph

² Para Hegel (1770-1831) la muerte o *fin del arte* viene asociado al contexto romántico, en donde el hombre se centra en su subjetividad, marcado por los deseos, orgullos y sentimientos que luchan dentro de sí, sin contenido o *pathos* que lo limite, a diferencia del arte clásico en cuanto materialización de la idea y la ética. En el caso de Theodor Adorno (1903-1969), el fin tiene que ver con la *desartistización* del arte, producto de la reproductibilidad técnica y la industria cultural, las que impedirían continuar hablando de *obras de arte*, bellas e irrepetibles.

³ Aquel fenómeno también ocurrió a principios del siglo XX con los *ready-mades* de Marcel Duchamp, quien ponía en tela de juicio justamente el estatuto de la obra de arte y la no factura o autoría del creador, a no ser por la firma y el gesto conceptual de insertar el objeto cotidiano en el contexto museal, y de ese modo ser concebible como obra.

Beuys, cualquier persona puede ser artista. Tal es el momento del fin del arte y, por tanto, la instancia para el arte contemporáneo.

El teórico y crítico argentino, Néstor García Canclini (2001), por su parte, establece una relación entre la modernidad y su trance hacia la posmodernidad como otro elemento definitorio en el arte contemporáneo, cuestión compartida por los críticos Frederic Jameson (1991) y el mismo Danto, entre otros. Si la modernidad aspiraba al progreso y la racionalización utópica, la posmodernidad se distinguiría —entre otras cosas— por la caída de los meta-relatos y fundamentalismos. Debido a ello, la posmodernidad conllevaría una hibridez, una des-colección y una desterritorialización, causando que el arte no cuente ya con bases suficientemente sólidas sobre las que sostenerse (2001), o que tome y sintetice elementos de diversa índole a modo de *collage*, lo cual también señala Jameson en su libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Este último plantea, sobre la experiencia posmodernista aplicada a las obras de arte, la idea de que la “diferencia relaciona”: “la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación” (1991: 72-73), enfatizando en su carácter heterogéneo y fragmentario. Como diría Jacques Rancière (2010), esto se realizaría mediante el *disenso* en vez del consenso, en tanto enunciación subjetiva que reconfigura la experiencia común de lo sensible. Sin embargo, para Rancière el arte contemporáneo no se distingue por esa oposición moderno/posmoderno, sino por los desplazamientos entre arte y no arte, los que contribuyen a construir choques entre elementos heterogéneos, dando pie al *collage* ya mencionado.

Tales cruces entre arte y no arte son parte de la *estética relacional* característica de las prácticas artísticas contemporáneas a nivel general, de acuerdo con Nicolas Bourriaud, quien las define en base al intercambio y la intersubjetividad. Para este autor, “el arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no” (2006: 22). En ese sentido, la obra contemporánea constituye un tiempo por experimentar, más allá de un objeto o firma, cuyo sentido es creado de manera colectiva con los espectadores. No obstante, Rancière va más allá en la teoría del arte relacional, señalando que la política del arte tiene una finalidad que no es ya “la producción de lazos sociales en general sino una subversión de lazos sociales muy determinados, aquellos que son prescritos por las formas del mercado, por las decisiones de los dominantes y la comunicación mediática” (2010: 74).

Parodias en el arte contemporáneo

La visión de Jean Baudrillard respecto del arte actual es más pesimista, pues señala que no es sino la manifestación de una desilusión radical del mundo,

llevado a la simulación de la realidad y, en definitiva, a su banalización. Comenta: “cita, simulación, re-apropiación, el arte actual se dedica a reapropiarse de manera más o menos lúdica, más o menos *kitsch*, de todas las formas del pasado, cercano, lejano y hasta contemporáneo” (2006: 11), lo cual deviene en lo irónico. A partir de esta noción surge lo que se conoce como *parodia* en el arte contemporáneo, apreciable en la obra de numerosos artistas. Dentro de sus acepciones, podemos distinguir principalmente dos visiones: una, que la entiende como estrategia de imitación frente a un elemento u obra que, por medio de la ironía y la burla, devela una crítica; otra, que alude a una repetición, pero como un eco vacío, ya desgastado y sin fundamento.

La académica y teórica canadiense, Linda Hutcheon, ha desarrollado el tema de la parodia y su política en el contexto de la posmodernidad. Ella plantea que la parodia es efectivamente una repetición irónica del pasado, mas lejos de lo nostálgico, ahistórico o vaciado; por el contrario, mantendría siempre un carácter crítico. Afirma: “la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia” (1993: 187), estableciendo así una intertextualidad, pues requiere citar un referente –obra, en este caso– pero con ciertas diferencias. No se trata simplemente de una cita, en cuanto no es una alusión con fines de homenaje –necesariamente– o nostalgia ante un determinado pasado, obra o artista. Si bien la cita es parte constitutiva de la parodia, ésta enfatiza en su aspecto irónico y con mirada crítica, no siempre de la obra que se parodia, sino del contexto histórico-cultural y sociopolítico al que alude⁴.

De ahí que Hutcheon conciba la parodia como una política de la representación, “problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia” (1993:188). Sin embargo, ante esta visión nos enfrentamos con la segunda que mencionábamos, respecto a la parodia posmoderna: aquella que no ve en ésta sino su agotamiento. Esta visión es compartida por teóricos como el estadounidense Frederic Jameson, para quien la parodia tuvo su momento durante el modernismo, de modo que lo que quedaría de ella tras la posmodernidad es solamente el *pastiche*, entendido como “imitación de una mueca determinada (...) pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico (...) El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía (...) una suerte de ironía vacía” (Jameson, 1991: 43-44).

⁴ En efecto, Hutcheon cita al crítico J.A Yunck en su libro *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985), quien distingue entre las parodias que utilizan la obra o el texto parodiados como blanco –la parodia más tradicional– y aquellas que lo usan como arma, que es el sentido que nos incumbe a nosotros dentro del marco del arte contemporáneo.

La parodia como forma de anacronismo

La cuestión que aflora a continuación es la de cómo conciliar estas oposiciones: ¿es posible reivindicar el sentido crítico de la parodia, más allá de la cita o *pastiche/collage* de temporalidades?

No obstante, hablar de parodia es ineludiblemente hablar también de superposición de tiempos, cruces epocales y contextuales de los que la parodia hace alarde, reactualizándolos en sus operaciones. Para ello, utiliza la ironía, a veces el humor o ridículo, con más o menos sarcasmo. En esa dirección podemos encontrar parodias más sutiles o respetuosas, por así decirlo, versus parodias más bien despectivas o incluso destructivas. Aún así, en ambos casos habría una intencionalidad crítica, cuyo propósito es tensionar dos tiempos: el del origen de la obra que se utiliza para parodiar y el de la obra actualizada. Esta última hace una apropiación y relectura del pasado citado con el fin de generar un nuevo sentido o cuestionamiento desde el presente que enuncia, donde pone en evidencia sus contradicciones y enfatiza sus diferencias. Según esa perspectiva, la noción de *anacronía*, entendida como un tiempo dislocado, contradictorio y simultáneo, nutrido de múltiples presentes, es fundamental para comprender el método paródico. Lo que parecería ser un fuera de contexto o contingencia es, en realidad, una actualización por medio de la deconstrucción. Como bien señala Georges Didi-Huberman:

Ante una imagen –tan antigua como sea–, el presente no cesa jamás de reconfigurarse (...). Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse (...). Pero ¿cómo estar a la altura de todos los tiempos que esta imagen, ante nosotros, conjuga sobre tantos planos? (2011: 32).

Para este autor, tanto la historia como las obras de arte no pueden existir sino desde el anacronismo, al revés del supuesto orden cronológico o lineal al que teóricamente aspiran los historiadores. Es a través del *montaje* –que, en otros términos, podríamos llamar *collage*– que se materializa, para Didi-Huberman, el anacronismo; única forma posible para la construcción de historia y también de memoria. El montaje es, por tanto, el modo de hacer visible los anacronismos y los encuentros de temporalidades heterogéneas que convergen en una obra o imagen.

En ambos casos, tanto para la anacronía como para la parodia, es posible vislumbrar una superposición temporal de ideas, estilos y modos de vida que yacen en continua resignificación: no hay realidad única, invariable ni verdadera, sino su constante devenir a través de una contemporaneidad que está siempre en tela de juicio y sometida a ulterior evaluación. En ese sentido, la post-representación es constitutiva del fenómeno posmoderno que yace desprovisto de absolutismos

y hermetismos. En cambio, busca afirmarse a partir de las sucesivas revisiones en torno a la eventual veracidad de los relatos y las crisis de las representaciones.

Yasumasa Morimura y sus puestas en escena fotográficas

Un ejemplo de artista contemporáneo que integra este tipo de operaciones es Yasumasa Morimura (1951), artista visual de origen japonés. Su obra se caracteriza, a grandes rasgos, por apropiarse de diversas obras famosas de la historia del arte occidental, de las que él se hace parte disfrazándose y reemplazando a los personajes principales, muchas veces femeninos, a través de una puesta en escena fotográfica. El autorretrato y travestismo⁵ de su propio cuerpo son fundamentales a la hora de parodiar y alterar los códigos epocales de cada obra en cuestión. Juega así entre la realidad de la fotografía y la pintura o foto original⁶, incluyendo también otros elementos con el fin de modificar y resignificar la obra que parodia.



Figura 1. Yasumasa Morimura. "Portrait (Futago)". Fotografía. 1988.

⁵ El travestismo es, en sentido literal, el acto de vestir como el sexo opuesto. Asimismo, generalmente supone adoptar actitudes y gestos del otro sexo.

⁶ El término *original*, en este artículo, será aplicado como sinónimo de *referencia*. En ese sentido, es indistinto que se trate de una pintura o fotografía, pues no guarda relación con la técnica o medio utilizado. Por lo mismo, la discusión en torno a si la fotografía es considerada como original en cuanto obra única (dada su reproductibilidad) será irrelevante, siendo aquel tema posible de desarrollo para otro artículo.



Figura 2. Edouard Manet. "Olympia". Óleo sobre tela. 1863.



Figura 3. Tiziano. "Venus de Urbino". Óleo sobre tela. 1538.

En el caso de "Portrait (futago)" (fig.1), Morimura hace una cita paródica a la polémica obra de Edouard Manet, "Olympia" (fig. 2), del año 1863, que es a su vez, una cita a la "Venus de Urbino" de Tiziano (fig. 3), donde también aparece una mujer desnuda, acostada sobre la cama de una habitación. Sin embargo, su contexto es lo opuesto al plasmado por Manet: en Tiziano se trata de una mujer

casada y de alta burguesía, cuya anatomía y representación pictórica obedecen a la tradición clásica. Además, a sus pies yace acostado un perrito, asociado a la fidelidad en el matrimonio.

Cabe señalar que Manet fue un artista bastante criticado en su época, pues fue un rupturista en cuanto alteró la tradición pictórica, tanto temática como técnicamente: su forma de pintar era —teóricamente— sucia y plana, eliminando el modelado o tridimensionalidad a la que aspiraba la pintura académica. Sin embargo, más allá de la técnica, “Olympia” fue motivo de escándalo porque rompía con el modelo de representación del desnudo femenino heredado por siglos, el cual se reservaba para la figura de Eva, Venus o mujeres de la aristocracia —como en el caso de “Venus de Urbino”—, abordado generalmente de manera muy sutil, ya que, a través del cuerpo, se buscaba reflejar la “belleza ideal” de acuerdo a la cosmovisión clásica. Manet en cambio, pintó un desnudo de una prostituta, mujer de carne y hueso, símbolo de lascivia y tabú social, que para colmo miraba desafiante a los ojos del espectador. De esa forma, Manet incorpora un desnudo “real”, carnal, ya no idealizado ni divinizado de acuerdo al canon clásico imperante. Como señala Georges Bataille en *Las lágrimas de Eros*:

Manet fue el primero en apartarse resueltamente de los principios de la pintura convencional, al representar lo que realmente veía, y no lo que hubiera debido ver (...). Los desnudos de Manet tienen una brusquedad no disimulada por el ropaje de lo habitual —que deprime— ni de lo convencional —que suprime (2002: 194).

En esa dirección podríamos decir que Manet realiza una parodia respecto al género del desnudo y su representación hasta entonces, a través de la subversión pictórica de aquella prostituta. Aquel historial es recogido por Morimura, quien realiza en su obra nuevamente una ruptura y una parodia: mientras que en Manet veíamos a la imagen de una mujer, ahora tenemos en vez a la imagen del mismo Morimura. Si la noción de desnudo como forma de arte asociada al idealismo y proporciones mensurables con “Olympia” yacía corrompida —en aquel entonces—, con la imagen de un hombre disfrazado de mujer esto eventualmente se potenciaría. Por lo demás, el cuerpo menudo de Morimura no está precisamente dentro del ideal de belleza masculino clásico, cayendo en la ironía burlesca. En “Portrait” lo vemos a él, simulando ser Olympia, tendido sobre una cama, desnudo, con una peluca exageradamente rubia —que contrasta ante su piel morena—, una cinta en el cuello, aros, un anillo, pulseras y zapatos con tacos. A su vez, hay una sirvienta de piel oscura, semejante a la del cuadro de Manet, llevando flores a la nueva Olympia de género masculino; indicio de ser un regalo por parte de algún cliente o amante. A los pies de la cama se encuentra el típico gato de la fortuna oriental de color negro, en reemplazo al gato negro de Manet, el cual representaba lo oculto, el engaño y traición —opuesto al perrito de Tiziano. En este caso, al tratarse de un objeto de la “suerte” adopta un significado diferente: de buen presagio,

felicidad y abundancia. Por otro lado, el papel mural de fondo, las cortinas y mantas en la fotografía de Morimura son radicalmente distintos a los del cuadro de Manet: con colores saturados, contrastados y con diseños de motivos orientales como flores y aves, estableciendo un sincretismo entre lo occidental de la pintura referencial y lo oriental de ésta.

Podemos señalar que tanto en la fotografía de Morimura como en la pintura de Manet, se presenta una mirada crítica y paródica respecto a diferentes aspectos de sus épocas. Por un lado, Manet modifica el modo de representar el desnudo femenino, incorporando a una prostituta en la tela: mujer de carácter carnal, sin idealización física alguna, en postura de Venus acostada⁷ y, además, empleando una técnica no académica, a diferencia de su referente renacentista (Tiziano). Morimura, por su parte, retoma la idea del desnudo, aunque esta vez desde el autorretrato y el cuerpo travestido, agregando un cuestionamiento ante la identidad de género y sexual⁸, las relaciones Oriente-Occidente y lo contemporáneo respecto lo moderno, así como lo moderno respecto de lo clásico/tradicional. En ambos casos, surge la pregunta acerca de quiénes deben o merecen retratarse, utilizar una de las posturas de Venus y, por tanto, erigir un modelo de belleza.

Por otra parte, más allá de esta obra puntual, hay algo de componente camp⁹ en aquel gesto de inversión o mezcla de géneros que realiza Morimura y que, de hecho, es una constante en sus trabajos. Umberto Eco explica que el camp se mide por su “grado de artificio y de estilización, y más que como estilo se define como capacidad de mirar el estilo de otro. En el objeto camp ha de haber cierta exageración y cierta marginalidad” (2007: 408). Otra faceta del camp, ligada a lo anterior, es el aspecto andrógino o hermafrodita de una persona, es decir, a la co-presencia de ambos sexos o bien de ninguno. Con las representaciones sustitutivas de Morimura, no sólo existe artificio, sino también una importante escenificación teatral –con maquillaje, vestuario y gestualidad– en la que se reflejan ciertas características de la estética y ambigüedad sexual camp, a veces asociadas al idiolecto gay.

Morimura se ha convertido, en sus obras, en diversos personajes femeninos como Frida Kahlo, la Mona Lisa, la Joven de la perla (o la Muchacha con turbante,

⁷ Las representaciones de la Venus en cuanto a modelo de belleza femenina y desnuda (no necesariamente de la Diosa grecolatina), solían ser de pie –en *contrapposto*– o acostadas.

⁸ Tema tan en boga y debate en el último tiempo en Chile, sobre todo desde la aparición del llamado “bus de la libertad” en las ciudades de Santiago y Valparaíso en julio de 2017. El bus ponía en circulación física y simbólica la idea de hombres y mujeres como única posibilidad sexual en los humanos, mediante frases como: “Los niños tienen pene. Las niñas tienen vulva. Que no te engañen” y “Si naces hombre, eres hombre. Si eres mujer, seguirás siéndolo”, lo cual generó profundas críticas y controversias.

⁹ El *camp* es considerado como un tipo de gusto, estilo y/o sensibilidad que Susan Sontag desarrolló exhaustivamente en su ensayo *Notas sobre lo camp*, de 1964.

de Vermeer), Las meninas de Velázquez, Audrey Hepburn, entre otras artistas e íconos pictóricos. Estas transformaciones físicas recuerdan al trabajo de la fotógrafa Cindy Sherman (1954, Nueva Jersey), también conocida por disfrazarse y posar ella misma en sus fotografías según diversos estereotipos de la sociedad contemporánea. Asimismo, ella ha recreado algunas pinturas de la historia del arte mediante el montaje físico y puesta en escena fotográfica. Este gesto obedece a una crítica sobre el estatuto de la mujer en el mundo actual; el feminismo, el machismo, la identidad de género y su concepción sociocultural. Para ello, ambos artistas utilizan no sólo el maquillaje y la teatralidad corporal, sino además la ironía, cierto humor e incluso la exageración y la caricaturización, acentuando la ficción y la parodia, que yace entre lo cómico y lo satírico.

No obstante, "*Untitled #96*" (1981) de Cindy Sherman (fig.4), apela a otro tipo de montaje. En esta fotografía, tomada desde arriba y con formato apaisado, aparece Sherman disfrazada como una joven adolescente, tendida sobre el piso de una casa, con una posible carta en una de sus manos y mirando al fuera de campo, aparentemente reflexiva y nostálgica. Este tipo de imagen forma parte de la serie *Centerfolds*, en la que simula la fotografía cinematográfica, como si fuese un instante detenido dentro de un film. Mismo fenómeno ocurre con la serie *Untitled film stills*, donde vemos escenas ficticias, aunque inspiradas en la estética de directores como el británico Alfred Hitchcock (1899-1980), el cine negro y el neorealismo italiano. Las mujeres representadas en *Centerfolds* son víctimas del abuso masculino, de quienes las abandonan, las maltratan, etc.



Figura 4. Cindy Sherman. "*Untitled #96*". Fotografía análoga. 1981.

Morimura, por su parte, al citar esta fotografía de Sherman (fig.5), genera una doble apropiación, ya que imita a una imitadora y de un modo bastante similar, cual homenaje a la fotógrafa y performer estadounidense, visible en el título de su obra: *“To my little sister, for Cindy Sherman”*. No obstante, en la foto de Morimura se percibe menos espontánea la expresión del rostro; mientras que en Sherman vemos una imagen verosímil, eventualmente sacada de una película, el artista japonés evidencia de manera sutil el artificio de la actuación a través de su tensión y su mueca facial.



Figura 5. Yasumasa Morimura. *“To My Little Sister: for Cindy Sherman”*. Fotografía análoga. 1998.

Otro ejemplo que citar del artista japonés es su autorretrato en blanco y negro a lo Marilyn Monroe (fig.6) del año 1996. En este retrato de busto, vemos nuevamente a Morimura disfrazado, esta vez como Marilyn, recreando sus atuendos, sus accesorios, su maquillaje y su pose. Se trata de una parodia a la belleza femenina, sus modelos y estereotipos reflejados en la famosa actriz, ícono de belleza y sensualidad en el siglo XX. La parodia la podemos notar, al igual que en la foto anterior, en la expresión facial del artista, cuya ironía intrínseca explicita la intencionalidad paródica y burlesca, además de carecer de la iluminación frontal y posterior que rodea a Marilyn en su retrato cual diosa luminosa. Aquí en cambio, no hay Marilyn ni “diosa” sino un hombre travestido; artificial sustituto de quien fuera alguna vez una mujer joven, sexy y guapa dentro del estándar mediático occidental. Aún así, el artista nos plantea ciertas interrogantes mediante sus recreaciones: ¿es posible la belleza en la reproducción e inversión de sexo que presenta su obra? ¿Puede Morimura igualar o competir con la belleza de Marilyn Monroe? Cuestiones que no son obvias ni fáciles de responder, pues van ligadas

a constructos culturales, variables siempre de acuerdo con el lugar y el contexto histórico.



Figura 6. Yasumasa Morimura. "After Marilyn Monroe". Fotografía análoga. 1996.



Figura 7. Retrato de Marilyn Monroe. Fotografía análoga. 1953.

Tales nociones quedan explícitamente expuestas en su obra "Black Marilyn" de 1996 (fig.8). Allí aparece Morimura ya no imitando a una foto puntual de Marilyn, pero sí su pose y su apariencia. Lo vemos de pie sobre un plinto, con un escotado traje y tacos, todo de color negro, inclusive el fondo. El concepto de feminidad, sensualidad y erotismo que portaba la actriz queda puesto en jaque cuando

vemos al artista oriental exhibiendo un exagerado vello púbico y un falo erecto bajo la falda, como era usual, volándose al viento, la que él a su vez levanta un poco, al tiempo que se toca levemente un pecho. Sin embargo, en lugar de ver las formadas piernas de la joven, nos encontramos con los no disimulados miembros masculinos, por lo demás artificiales y exacerbados. Este gesto visibiliza la caricatura y la ironía paródica en torno a las problemáticas ya señaladas: el travestismo del cuerpo, la condición de femineidad, de masculinidad, la belleza, la sensualidad, el erotismo y sus estereotipos dentro de los marcos culturales, en este caso, occidentales.



Figura 8. Yasumasa Morimura. "Black Marilyn". Fotografía análoga. 1996.

Algunas conclusiones

Por último, podríamos señalar que la parodia en sí contiene al anacronismo. Si bien la primera alude al gesto irónico dentro de una imitación o cita, con el fin de manifestar una crítica frente a determinados constructos sociales, políticos, etc.; el anacronismo, en cambio, es la yuxtaposición de tiempos dentro de un mismo relato/objeto/obra. Aún así, coexisten ambos términos en la medida que no es

posible pensar la parodia en el arte contemporáneo aislada de todo orden temporal. La parodia, en efecto, vincula dos o más temporalidades en tanto momentos históricos que van asociados a ciertos contextos, y son éstos los que en última instancia son puestos en tensión para ser parodiados. Se requiere, así, un conocimiento respecto al objeto y su consecuente contexto parodiado para que un artista pueda apropiárselo adecuadamente y lograr subvertir algún elemento presente. En este sentido, existe una crisis ante el relato moderno de la pureza, mencionada al inicio del ensayo, pues, con la recreación paródica, se pone en duda esta idea de obra única, original y eterna, que se preocupa únicamente del arte mismo y su representación. De partida, la obra que parodia se basa en una ya existente, por ende, pierde de inmediato esa condición de creatividad absoluta – acaso inexistente. Sin embargo, sí es única en tanto hay una apropiación por parte de un artista –Morimura, en este caso–, cuya diferencia conceptual y de tratamientos hace la novedad; en la mirada crítica que pueda contener la nueva obra y sus formas para lograr dialogar un tiempo con otro. De este modo, la parodia mantiene su carácter crítico, en la medida en que no es una cita a secas o mera imitación de otra obra. Efectivamente, es una cita, pero con una ironía subyacente que busca tensionar dos realidades y tiempos, causando un contrapunto que cuestiona la veracidad o validez actual de la obra citada, evaluando cómo se manifiesta y (dis)continúa en la contemporaneidad.

La utopía moderna frente a lo *nuevo* se desmonta al expandir la referencialidad en el momento de crear: los referentes yacen en todas partes, tanto en otros artistas como en la cultura y en la vida misma, que es dinámica. Ante la pregunta por lo *real* o *verdadero*, la posmodernidad no puede ya vislumbrar un destino único, volviéndose necesario este retorno y mixtura de tiempos y relatos que se reconfiguran y cuestionan cada vez, por ejemplo, mediante el arte. No tiene sentido despachar el pasado ni la memoria; por el contrario, son éstos los que contribuyen al discurso heterogéneo, múltiple y disensual que yace hace años y que, como diría Rancière, redefine el paisaje de lo visible/factible. Es en ese contexto donde afloran artistas como Yasumasa Morimura o la citada Cindy Sherman, entre muchos otros, quienes exploran a través de sus propios cuerpos la noción de identidad, sus márgenes y posibilidades en un mundo donde aún prevalecen ciertas consignas sobre lo femenino-masculino, lo hombre-mujer, occidental-oriental, lo global-local, etc.

Por ende, el trabajo de Morimura es más que una cita u homenaje a la historia del arte, la cultura y sus “representantes”; es una parodia frente a los estereotipos artísticos y sociales, muchas veces naturalizados. De esta manera es que este artista expone su cuerpo como un espacio de convergencia sexual, temporal y cultural, más allá de los marcos del pudor, la belleza y la heteronorma del presente, pues no es Yasumasa Morimura a quien vemos –en estricto rigor– en las

fotografías, sino a un personaje. Y es allí, a través de aquel montaje y puesta en escena fotográfica con pintura, atuendos y objetos, donde se anuncia el artificio y la construcción de imagen, que es también construcción identitaria y, finalmente, política-social.

Referencias

- Bataille, G. (2002). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.
- Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Cubo, Ó. (2010). Hegel y el fin del arte. *HYBRIS* 2(1). 6-19. Recuperado el 10 de noviembre de 2017 de <http://revistas.cenaltel.cl/index.php/hybris/article/view/10/10>.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. España: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Argentina: Paidós.
- Hutcheon, L. (1985). El alcance pragmático de la parodia. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Recuperado el 10 de diciembre de 2016 de <https://es.scribd.com/document/215596143/Capitulo-3-de-Una-teoria-de-la-parodia-de-Hutcheon>.
- Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia posmoderna. *Criterios*, julio. 187-203.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.



4. Archivo Metaverba / Registro Sector Puchuncaví-Ventanas.

En 1993, el ministerio de Agricultura declaró a Puchuncaví y Quintero como “zona saturada de contaminación” por dióxido de azufre (SO₂) y material particulado (MP10), pero no fue impedimento para que el campo industrial continuara su peligrosa expansión.

Mas de 14 industrias funcionan en el borde costero, incluyendo cuatro termoeléctricas que utilizan carbón y petcoke (residuo tóxico derivado de procesos de craqueo que hacen a las empresas más competitivas y que cuesta alrededor de 1 dólar la tonelada, según su calidad, y que es altamente cancerígeno) como combustible, fundiciones de cobre, cementeras, puertos graneleros y concentrados de cobre.

Teatralidad trans en Valparaíso: Los elencos de Pagano y Mara Taylor*¹

Luis Pinto Herrera
Universidad de Valparaíso
lg.pinto.h@gmail.com

Resumen

La teatralidad, como juego de engaño y fingimiento, ha servido como cualidad y estrategia para aquellas personas que resisten a las etiquetas de masculino-femenino, hombre-mujer. Usualmente, el término “trans” es utilizado exclusivamente para referirse a personas transexuales. Sin embargo, en este artículo, el prefijo -trans, como principio transitivo, es aplicable al análisis de cuerpos transgéneros, travestis, transformistas, en otros, cuyas apariencias y apariciones son puestas en función de un acontecimiento escénico cargado de performatividad. Este trabajo sitúa y analiza dos elencos trans que han desarrollado una teatralidad en Valparaíso, destacándose en la cultura popular y urbana de esta ciudad.

Palabras clave

Teatralidad, cuerpos, trans, Pagano, Valparaíso.

Trans-theatricality in Valparaíso: The casts of Pagano and Mara Taylor

Abstract

Theatricality, as a game of deceit and pretense, has served as a quality and strategy for people who resist the labels of male-female, man-woman. Usually, the term “trans” exclusively refers to transsexual people. However, in this paper the prefix trans, as a transitive principle, will be applicable to the analysis of transgender, drag queen and transvestite bodies, among others, whose looks and appearances are put to work in a theatrical event filled with performativity. This article locates and analyzes two trans ensembles that have developed theatricality in Valparaíso and have become an integral part of this city’s popular and urban culture.

Keywords

Theatricality, bodies, trans, Pagano, Valparaíso.

* Recibido: 02 de mayo de 2017/ Aceptado: 28 de noviembre de 2017.

¹ Este artículo se basa en la memoria de grado *Teatralidad Trans en Valparaíso. El elenco de Mara Taylor, Zuliana Araya y Pagano Industry* (Pinto, 2015), cuya investigación fue realizada como tesista de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso y ayudante del proyecto Fondecyt Regular 1151112 “Consagración cultural, mujer y espectáculo en América Latina”, dirigido por Carolina Benavente Morales.

Trans-teatralidade em Valparaíso: o elencos de Pagano e Mara Taylor

Resumo

A teatralidade como um jogo do engano e fingimento tem servido como uma qualidade e estratégia para as pessoas que desafiam as etiquetas do masculino-feminino, homem-mulher. Normalmente, o termo "trans" é usado exclusivamente para se referir a pessoas transexuais. No entanto, nesta tese o prefixo-trans, como princípio transitivo, será aplicável à análise de corpos transgêneros, travestis, transformistas, entre outros, cujas aparências e aparições são colocadas em função de um evento cênico carregado com performatividade. Este trabalho localiza e analisa dois elencos trans que desenvolveram uma teatralidade em Valparaíso, destacando-se na cultura popular e urbana desta cidade.

Palavras-chave

Teatralidade, corpos, trans, Pagano, Valparaíso.

Introducción

La presencia histórica de personas con un “tercer sexo” en algunas culturas precolombinas y en diversos lugares del orbe son prueba de un atavismo cultural² e incluso, en algunos casos, su rol ha sido leído como signo sagrado. No obstante, la ambigüedad de estos cuerpos en nuestra cultura chilena ha dejado de ser interpretada como tal, siendo relegados durante las últimas décadas a la clandestinidad. Por otra parte, el teatro y su narrativa destacan la interpretación de roles femeninos por bio-hombres³ en las danzas del Kathakali o del Kabuki de India y China, respectivamente, así como en la antigua Grecia y en el período isabelino. Y si bien el teatro occidental y “culto” regido por convenciones ilustradas comienza a acoger a bio-mujeres, es al precio de excluir en gran medida esta forma de representación. Paralelamente, comienzan a emerger subculturas trans⁴ en ambientes marginales, escenarios bohemios y urbanos que, poco a poco, van construyendo un relato escurridizo del género en las trastiendas de lo tabú⁵.

Hoy en día, los cuerpos que desatan una discordancia con las representaciones socioculturales del género y las categorías anatómicas del sexo, además de transformar sus cuerpos, acuden a distintas estrategias para visibilizar sus presencias. En Valparaíso, los cuerpos trans se han situado en la cultura popular, actuando como dispositivos de experiencias compartidas cuya continuidad en el tiempo les ha permitido desarrollar un lenguaje propio que tensiona la esfera de lo espectacular con sus propias vivencias, biografías y contextos. Con el fin de abordar elencos trans como microculturas que se alejan de una cultura “oficial”, se ha desarrollado una etnoescenología⁶ que ha permitido emplazar los puntos del Puerto

² La idea de un “tercer sexo” se concibe como rasgo cultural que ha perdurado desde el pasado, constatándose en comportamientos, características o costumbres humanas que se vuelven una constante y se repiten hasta el día de hoy. Uno de los ejemplos más antiguos está en la cultura Zapoteca, con la presencia sagrada de los *Muxes*; también en la India con los *Hijras*, grupo religioso que adoran a la diosa *Bajuchara Mata*. Y, sin ir más lejos, la figura del *Machi Hueye* en la cultura mapuche que resultó conflictiva para la visión colonizadora del español durante el siglo XVI, decretando inconcebible la apariencia femenina de aquel “macho” que destinaba su vida a actividades mágicas-religiosas, y que mantenía relaciones homosexuales.

³ El prefijo -bio indica únicamente que una persona ha nacido biológicamente del sexo al cual se hace alusión, y no hace referencia a su identidad o ideología de género.

⁴ Lo trans en este estudio es abordado como prefijo cuya propiedad transitoria se aplica a casos de transexuales, transgéneros, transformistas y travestis.

⁵ Esther Newton (1972) fue una de las pioneras en investigar antropológicamente la subcultura homosexual en Estado Unidos, acercándose al humor camp, a los “afeminados”, drag Queens y a los llamados “street impersonator” o “stage impersonator”, imitador callejero e imitador escénico respectivamente.

⁶ Descrita por Patrice Pavis (2015) como estudio que atiende especialmente las prácticas espectaculares de diferentes culturas (*cultural performances*), y de los “Comportamientos Humanos Espectaculares y Organizados”.

donde se entrevén sus mecanismos escénicos alternativos y valorar sus espectáculos con las herramientas del teatro, pero sin que sean precisamente parte de este teatro. En el curso de esa investigación, la pregunta que nos ha guiado es: ¿cómo aparecen en Valparaíso estas teatralidades trans?

Entre teatralidades y cuerpos trans

El estudio de las artes escénicas integra un conglomerado de relatos inscritos en la “historia del arte” que enmarca y selecciona aquello que cabe –o no– dentro de las disciplinas artísticas sujetas al concepto de disciplina científica⁷. De este modo, es posible identificar un repertorio que Nicolas Bourriaud ha graficado como “aquellos objetos puestos en escena” (2008: 135) en un relato artístico, el cual sitúa determinados modos de representación engranados a sus contextos y a los campos culturales oficiales que visibilizan y legitiman dichos objetos bajo los dominios de espacios y sitios arraigados a una tradición disciplinar; es decir, tal como dimensiona Nelly Richard, “instituciones académicas y reglas de discursos especializadas”, que rigen la producción de “formas y sentidos de lo estético” (2005: 195). En este sentido, comprender la teatralidad desde su marco crítico-práctico conllevaría precisar categóricamente sus límites conceptuales. No obstante, a propósito de la “crisis de la representación” infundida por la filosofía, las convenciones sobre la puesta en escena, la relación actor-personaje y las jerarquías autorales literarias, han modificado sus nociones establecidas.

Asimismo, se ha entendido un supuesto desborde de la teatralidad y la representación, a propósito de las prácticas socioestéticas de Latinoamérica. Ileana Diéguez lo explica como un exceso que escapa del enmarque artístico, nominando como prácticas liminales aquellas que, de cierto modo, reflejan “un adelgazamiento y una usurpación de las políticas de representación” (2010: 242) y que, además, “cuestionan la categoría de ‘obras’, trascendiendo la dimensión contemplativa y proponiendo modos más participativos” (2008: 30). En la misma línea, Jorge Dubatti (2007) detecta en la teatralidad una cualidad expansiva aplicable a contextos no específicos, utilizándose en espacios mediáticos, digitales, políticos o en campos epistémicos ajenos al arte escénico, fenómeno denominado

⁷ La matriz científica del teatro como disciplina, donde un “sujeto” estudia el “objeto” teatro, se debe al constante trasvasije histórico del arte escénico desde lo “popular” hacia “lo culto”. Podríamos atribuir la causa de este fenómeno a la Poética de Aristóteles, quien determinó la dramaturgia – “poesía trágica” – como único medio para alcanzar el fin de la tragedia, prescindiendo de la representación teatral, lo que dividió al receptor “culto” del “inculto”. O también podríamos remontarnos al movimiento realista de finales de siglo XIX, donde comienza a desatarse “la ciencia teatral” con Zolá, quien aplicó el método científico a la creación literaria; luego en el siglo XX con Stanislavski y Brecht se comenzó a dotar claramente un carácter científico al teatro.

transteatralidad. Si bien la teatralidad puede ser considerada como constituyente y/o derivativa del teatro, lo cierto es que es anterior a él.

Teniendo en cuenta lo anterior, se vuelve necesario comprender que el teatro, ontológicamente, sucede en las “coordenadas espacio-temporales de la empírea cotidiana” (Dubatti, 2007: 34), donde se presenta un cuerpo humano ejecutando una *acción*, medio expresivo del teatro, cuyo fin es generar expectación. Así, los efectos del teatro recaen en el *convivio*: la suma de presencias en torno a una acción humana en un aquí y ahora, en el “intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos (...) práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria” (2012: 27). Si bien esto último parece determinante, hasta ahora pensar el teatro prescindiendo del “cuerpo a cuerpo” conlleva problematizar las fronteras de las presencias/ausencias y su implicancia en el real, cada vez más inundado por los medios digitales. Por su parte, la teatralidad, se instaura como estrategia –consciente o no– en interacciones sociales de todo tipo que buscan organizar la mirada del otro (Dubatti, 2011), ya sea en el espacio público o en pantallas digitales, imágenes, videos, etc. Y para algunos también existe una teatralidad “natural” o “grado cero de la teatralidad” que se apega a la esfera del cotidiano, en el llanto del bebé que pide comida o en el grito del accidentado que reclama auxilio, por ejemplo. Por otro lado, también ha sido definida como “cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento” (Cornago, 2009: 7). Por ende, a pesar de que ambas acepciones –teatro y teatralidad– comparten claramente la misma raíz etimológica, de la palabra *théatron*, que remite a la idea de mirador; cada cual posee distintas directrices, pues, mientras el teatro apunta a una directa convergencia de miradas en un modo convivial, la teatralidad se concibe como ejercicio de miradas, en el cual el observador confiere tal cualidad a quienes por decisión se auto-presentan.

Actualmente, los estudios teatrales recalcan la presencia escénica de ciertos cuerpos como irrupciones, como trozo de realidad trasladada hacia creaciones escénicas. Así lo demuestran los registros de dramaturgias y compañías teatrales que indagan y desarrollan sus poéticas en participación directa con travestis y transformistas, generando un “archivo vivo” y un territorio movedizo que cuestiona las certidumbres sociales (Rodríguez, 2011). Esta tendencia pone de relieve las presencias que rehúyen de los dispositivos representacionales y generan “vínculos entre lo real y los territorios poéticos” (Diéguez, 2010, 248). El

instaurado “Teatro trans” en Argentina reconoce lo performativo⁸ como recurso escénico que borrona las relaciones personaje-persona, documentación-real y sexo-género (Burgos, 2014). La complejidad de este tipo de teatro exige comprender las tensiones del cuerpo como territorio vinculado a representaciones culturales que han traducido bivalentemente las identidades de “ser hombre” o “ser mujer”. Judith Butler dice al respecto:

Esto de “ser hombre” o “ser mujer” son cuestiones internamente inestables. Están siempre acosadas por la ambivalencia precisamente porque toda identificación tiene un costo, la pérdida de algún otro conjunto de identificaciones, la aproximación forzada a una norma que uno nunca elige, una norma que nos elige, pero que nosotros ocupamos, invertimos y resignificamos, puesto que la norma nunca logra determinarlos por completo (2002: 186).

La propuesta sobre identidades inacabadas e inabarcables desestabiliza lo masculino y/o femenino alejándolo de un absoluto, poniendo en balance etiquetas que se adquieren y se abandonan en simultáneo, a través de estrategias que cruzan parcialmente al cuerpo. De este modo, lo trans surge desde la necesidad de explicar una ambivalencia dinámica, pues remite al prefijo -trans, que refiere a un cambio y “expresa claro y formalmente el carácter nomádico del término” (Radrián, 2014: 12). También indica la capacidad de atravesar, trascender y traspasar las representaciones sociales del género y/o el sexo, junto a sus materialidades anatómicas clasificadas por la biología, representaciones científicas que han catalogado los cuerpos como heterosexuados. Beatriz Preciado (2011) habla de una tecnología social heteronormativa: aquellas técnicas de producción de sentido y significados que han determinado históricamente al cuerpo, “un conjunto de instituciones tanto lingüísticas como médicas o domésticas que producen constantemente cuerpos-hombre y cuerpos-mujer” (20). A ello se suman asociaciones enunciativas y ontológicas establecidas por lecturas sociales, por potentes paradigmas y edificaciones, como son las categorías psiquiátricas⁹ que reducen al cuerpo a una imagen vinculada a la lógica totalidad-parte, es decir, a “zonas erógenas” como fragmentos que poseen un significado fijo, una equivalencia abstracta específica que se tatúa en cada cuerpo como un mapa pre-elaborado. Los genitales, como ejemplo, están programados para cumplir ciertas funcionalidades y acciones otorgadas por ciertas instituciones que “hacen coincidir ciertos afectos

⁸ Lo performativo en estos estudios se ha enfocado tanto en sus acepciones artísticas como postfeministas, donde la *performance art* se aplica en las descripciones de ciertos recursos escénicos y, por otra parte, la performatividad del género para explicar la presencia de cuerpos trans en escenas, basada en las propuestas de Butler, Preciado y Haraway.

⁹ Lo trans en la psiquiatría, formal y lingüísticamente, es la abreviatura de transexual, que, según la American Psychological Association (APA, 2017), son aquellas personas cuya identidad de género es diferente de su sexo asignado y alteran o desean alterar sus cuerpos a través de hormonas, cirugías y otros medios para que estos coincidan en el mayor grado posible con sus identidades de género.

con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas” (Preciado, 2011: 17). Las perspectivas de Butler y Preciado, además de re-pensar los cuerpos, invitan a sacudir las tecnologías de la escritura del género-social y sexo-biológico. Las estrategias de resignificación, inversión y ocupación logran transformar e inaugurar nuevos cuerpos y experiencias corpóreas, radicando en *lo performativo*, que, del inglés “*to perform*”, es traducible a realizar algo, una acción. Como se sabe, este término fue empleado originalmente por John Austin (1982), refiriéndose a enunciados autorreferenciales que significan lo que hacen, actos de habla que inauguran y constituyen realidades. Para Butler, la performatividad discursiva consiste en “nombrar y hacer, nombrar y producir”, aplicándose a la producción sexo-genérica. Esta autora señala que:

Esta capacidad productiva del discurso es derivativa, es una forma de iterabilidad o rearticulación cultural, una práctica de resignificación, no una creación ex nihilo. De manera general, lo performativo funciona para producir lo que declara. Como prácticas discursivas (los “actos” performativos deben repetirse para llegar a ser eficaces), las performativas constituyen un lugar de producción discursiva (Butler, 2002: 162).

Aquellos actos corporales que construyen el género (gestos, movimientos, posturas, etc.) son una acción colectiva: el género sería un libreto ya ensayado por otros, necesitando ser reproducido para que tenga lugar en la realidad. *Performar* el género desafía las convenciones de su papel cultural preexistente o esencial; es una constante realización, pues “no hay actos que sean verdaderos o falsos, reales o distorsionados, y el postulado de una verdadera identidad de género se revela como ficción regulativa” (Butler, 1998: 310). Lo performativo deviene una libre realización, actuación e interpretación del género-sexo, sin parámetros ni límites. Erika Fischer-Lichte (2011) detecta en las propuestas de Austin y Butler, que “la realización escénica es la esencia de lo performativo, aunque ninguno de ellos use el término realización escénica en ningún momento” (58). Más bien, ambos lo enfocan en su cualidad ritualizada y pública. Una muestra de aquello sería una teatralidad posicionada desde motivos políticos, sociales y activistas. En Chile, por ejemplo, Daniela Cápona (2014) se detiene en las figuras de “Hija de Perra” y “El Che de los Gays”, reconocidos exponentes nacionales de lo trans. Sus discursos políticos y disidentes surgen desde sus “encarnaciones teatralizadas” puestas en escenarios alternativos y públicos. Hipercorporalización, inversión e hibridación de códigos serían algunos de los mecanismos situados en una liminalidad que surge entre arte y activismo. Existiría una zona intermedia entre la teatralidad y lo performativo. El teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann (2013) explora en dicha zona; el actor deja de interpretar un papel para ofrecer su presencia sobre escena como performer:

Se vuelve imposible la definición de lo que debería ser performance y dónde se establece el límite a partir del cual se trataría de un comportamiento meramente exhibicionista y espectacular. Por el momento, la respuesta no puede ser otra que el acontecimiento del artista: performance es aquello que definen los que la practican. El posicionamiento performativo no se mide a partir de criterios previos, sino sobre todo por su éxito comunicativo (Lehmann, 2013: 238).

Por ello, un acto auto-declarativo es fundamental para consumir lo performativo, en cuanto cuerpo que elabora un acontecimiento. El performer, junto a sus actos, acciones, actitudes o comportamientos, si bien puede exhibirse con el objetivo de incitar teatralidad como cualidad y/o estrategia, se instala frente a un ojo externo como un puente comunicativo y extrapola su presencia a otros campos y entramados socioculturales. Algunos formatos escénicos de aquello, según Lehmann, son el cabaret y la varieté, “un momento-performance inseparable de la vida urbana: de una misma cultura en la cual la información y las bromas se entienden inmediatamente” (Lehmann, 2013: 106). En efecto:

La naturaleza transgresora del cabaret reside principalmente en el uso del humor crítico y en su transcurrir en espacios nocturnos independientes, lo cual da pie a que las y los artistas dedicados a este oficio desafíen las concepciones de género y de sexualidad, y constantemente cuestionen los modelos propagados tanto por la cultura oficial (...). Sus estrategias en escena pueden variar desde la directa burla al discurso nacionalista sobre la identidad, la raza, la mujer o la homosexualidad, a la exposición irónica o hiperbólica de elementos tradicionales, como los símbolos religiosos o del pasado indígena (Alzate, 2013: 86).

En la vida urbana, en la bohemia, en la fiesta o carrete y en los escenarios callejeros (diurnos y nocturnos) se ponen en marcha improvisaciones y performances. La burla y el humor, en Chile, se engloban bajo la fórmula del “hueveo”, en el sentido crítico expresado en tonos irónicos y exagerados; el momento-performance inmediato tendría su equivalente en el “chiste rápido” y la improvisación, como la aceptación a los márgenes de errores. Algunas escenas poseen mecanismos y estructuras similares al cabaret y, como caso típico, el “Circo Show Timoteo” se instaure como “zona franca” donde la naturaleza de sus protagonistas —cuerpos trans— y la cultura chilena se presentan en un curioso juego que amortigua y a la vez perpetúa “la rigidez de un modelo formal unívoco de sociedad” (Capellà Miterique, 2012: 370). Su historia se remonta a los 1970, en su cuna porteña en Valparaíso, ciudad que, desde el siglo XIX, ha fraguado las condiciones sociales, culturales y bohemias que gatillarían sus inicios, dando origen a un proceso de legitimación del transformismo desde la bohemia y la marginalidad. Otros espacios son los actuales circuitos de ocio donde las identidades gay habitan el “carrete alternativo” (la fiesta alternativa), en discos como Pagano (Valparaíso) y Divino (Camino Internacional, Viña del Mar), donde los procesos de sociabilidad configuran determinadas performances de parte de quienes asisten a ellos. En

este sentido, los espectáculos trans en la discoteque Pagano inciden notoriamente en quienes prefieren este espacio. Rodrigo Azócar explica que “los shows montados por las transformistas más reconocidas de Chile son un elemento fundamental en la conformación de elementos marcadores de identidad dentro de Pagano” (2014: 99). Ya sea por el espacio relacional que se releva o por las “microculturas” que operan en estos lugares, se genera una similitud con el “tercer teatro” de Eugenio Barba (1983), que no pertenece al teatro tradicional (convencional) ni al teatro experimental de vanguardia; así como con el “teatro tosco” o popular de Peter Brook (1986), improvisado, espontáneo, periférico, próximo al pueblo y cuyos lugares son aquellos donde se puede proteger una identidad: “Sal, sudor, ruido, olor: el teatro que no está en el teatro, (...) con el público que permanece en pie, bebiendo, sentado alrededor de las mesas de la taberna, incorporado a la representación, respondiendo a los actores” (35). Sitios donde la cultura popular participa de lo festivo y carnalesco, pues, según Mijaíl Bajtín:

El carnaval como una segunda vida, diferente a la vida normativa y oficial. Es una vida festiva, basada en la risa y en la burla a las instituciones establecidas; supone la ruptura de los principios sociales y el triunfo de la libertad (...) nos presenta un mundo invertido, una parodia de la vida cotidiana (cit. Sardón 1996: 193).

Torciendo los discursos hegemónicos del arte y sus enmarcamientos, el carnaval no consiste en una obra acabada, sino en un borroneo de los límites entre vida y arte. Como hemos visto y veremos, se exhiben cuerpos cargados de teatralidad en un espacio público; en este caso, son quienes atraviesan las normas y tecnologías sexo-genéricas quienes reconfiguran sus cuerpos y, por esa vía, el mismo patrimonio corporal de la ciudad de Valparaíso. Abordaremos a continuación las teatralidades de Pagano, la discoteca alternativa que tiene una programación semanal de fiestas y espectáculos trans donde circulan diversas artistas, tanto del Puerto como de otras ciudades y países. En segundo lugar, nos detendremos en “El elenco de Mara Taylor” (hermana de la famosa y difunta travesti porteña Fabiola Taylor), el cual ofreció sus espectáculos callejeros de viernes a domingo durante las tardes en la plaza O’Higgins (2014-2015). Las preguntas que guiarán nuestro recorrido son: ¿de qué modo las teatralidades de los cuerpos trans son puestas en escena en la ciudad de Valparaíso por estos elencos? ¿Cómo se configuran en los elencos de Pagano y Mara Taylor las performances que tensionan las representaciones socioculturales del género y el sexo?

Pagano y las transformers

En el sector El Almendral se encuentra la discoteque Pagano desde el año 2015, en avenida Errázuriz intersección Las Heras, donde abre de domingo a domingo. Solía estar en barrio Puerto, cuando un grupo de amigos por los años 1990 arrendaba locales para fiestas alternativas, dando origen a la discoteque Doctor No,

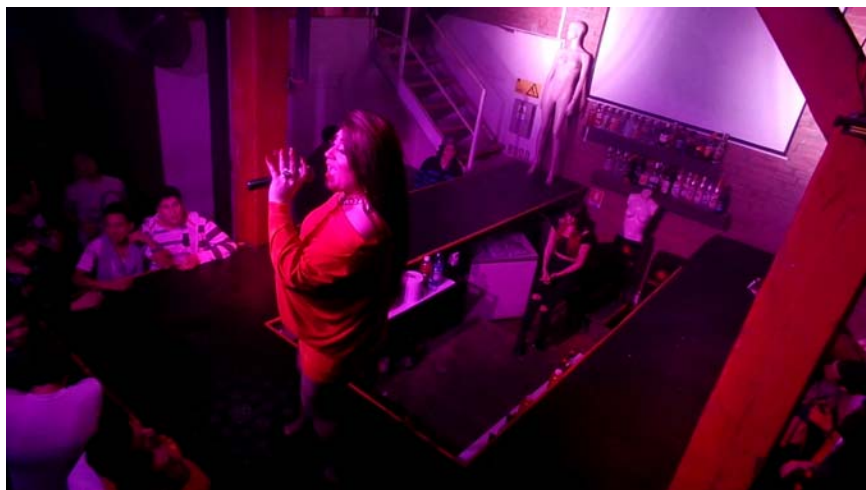
que luego pasó a ser Pagano. La fama de este lugar se debió al “boca a oreja”, es decir, a las recomendaciones entre jóvenes, universitarios, amigos después de la oficina e incluso entre el público heterosexual. Otro factor que contribuyó a su renombre es la red de transformismo que actualmente existe entre las invitadas de otras ciudades y las del elenco estable. El carrete gay se ha desenvuelto allí en su más conocida faceta porteña. Es sin duda un submundo pop. Los deejays hacen sonar, según el día y la temática, synthpop, electropop, indie rock, new wave, britpop, noches kitsch, especiales de divas del pop, etc. Además, convocan a los estudiantes a gozar de su beneficioso pase escolar para obtener rebaja en su entrada con cover incluido. A eso de las 02:00 h de la mañana suena la introducción instrumental de la canción “Eres”, de Massiel, y la gente se apronta, pues se sabe que en ese instante comenzará el show. Dana Berry, la anfitriona, saldrá a deleitar con su performance y café-concert sobre la barra-escenario¹⁰ donde han pasado desnudistas, drag queens, gogo dancers, etc.

El elenco de Pagano no es estable, cambia esporádicamente y se conforma mayormente de transformistas, quienes utilizan el término “transformer” o “maricón lego” para referirse en broma a ellas mismas, haciendo referencia a la labor de armarse por partes para transformarse en mujer. Sin embargo, la aclaración es incisiva al decir que no son travestis o “travas”, modalidad lingüística para referirse de forma despectiva a quienes practican el travestismo. Pese a ello, es innegable el hecho de que ambos casos poseen el mismo objetivo, es decir, el de aparentar una mujer, pero de diferentes modos: “el transformismo acentúa más la faceta de actuación y disfraz frente al otro (como función), mientras que el travestismo, se plantea como una forma de vida (como identidad)” (Burgos, 2014: 355-356). La permanencia temporal por la cual un hombre lleva su vestidura de mujer determinaría si estamos frente a un “transformer” o una “trava”; esta última se presenta como mujer en su día a día, sin mediaciones escénicas, aunque la transición entre identidad-vida y escenario-actuación son confusas. Así lo hace notar Dana Berry, haciéndose llamar Dana en una entrevista, mientras vestía de Esteban; su cuenta de Facebook es “Dana Berry Pagano” y en ella sube fotos de Dana y de Esteban: “¡Llámame como querai!”, exclama riéndose. Se percibe cierta mezcla con su personaje, como si se tratase de un alter ego que aparece a ratos, difuminando las barreras entre él y ella, ella y él. La autoproducción de su personaje se revela a partir de las múltiples configuraciones que brindan los binomios Esteban-Dana. Se asoma un giro performativo dado por la oscilación entre parejas

¹⁰ La barra-escenario es distintiva de pagano, pues tanto en su locación anterior, en barrio Puerto, como en la actualidad, la barra del barman—de metal y con forma de corchete si se mira desde arriba—es utilizada como tal durante toda la noche, pero cuando es el momento del show transformista, tal espacio se convierte en el escenario; la única diferencia es que ya no hay tantos vasos sobre ella y el barman sólo sirve tragos para las artistas que le piden “un copete” durante el show.

conceptuales dicotómicas (Fischer-Lichte, 2011: 50), es decir, un cuerpo social-natural y un cuerpo poético pierden su polaridad y sus límites. A pesar de estas lecturas, Dana Berry explica que se trata de un personaje:

Es la misma, pero tienen distinta forma de ser, (...) cuando estoy de Dana me pongo a gritar o hago cualquier otra cosa, entonces tiene otra personalidad igual, es más fuerte, claro (...) y aparte también es más simpática: de repente, voy yo caminando y no tengo que saludar a nadie (...) pero la Dana va pasando y es como “¡Hola! ¡Hola!”, tengo que saludar, si es el personaje, pero yo, así, ni ahí (Dana Berry, entrevista del 15 de junio de 2015).



Dana Berry se presenta en la discoteque Pagano. Fotografía de Luis Pinto, Valparaíso, 2015.

A pesar de sus diferentes comportamientos, Dana se hace presente en cada momento en el día a día, pero esta situación no la convierte en “trava”. Por su parte, Oscar, quien encarna a Asskha Sumatra, otra transformista del elenco de Pagano, cuenta en los camarines que “principalmente las transformistas, exigimos el cambio, de que te veai de hombre-hombre, no macho peludo ni nada, pero masculinamente hablando; y el transformista que se vea femenino (...) Esa es la diferencia con las travestis también, que el personaje denote la diferencia” (Asskha Sumatra, entrevista del 15 de junio de 2015). Él recalca ese antes y después, fundamental para distinguir el transformismo del travestismo. Sus palabras revelan una bivalencia de género cruzada por una propiedad transitiva fundadora. Lo trans como tránsito entre lo masculino-cotidiano y lo femenino-escenario son variables que aparecen y desaparecen según la experiencia de cada transformista que aparenta su propia “mujer”, lejana a un simbolismo fértil, maternal, terrenal y divina proveniente de visiones pre-modernas; pero cercana al simbolismo de

una mujer resultante de procesos modernizantes, secularizadores, que según Ana Pizarro, se sitúan en un “espacio específico de la mujer en su constitución femenina de sensualidad, de erotismo”. El proceso revelación-apariencia es un producto cultural del cuerpo femenino, un producto que tiene sus orígenes en “la emergencia de una cultura popular de masas” (cit. Benavente, 2009: 01’25”). Es la figura de la diva que, según Carlos Ossandón, parte de la asociación del “arte con ciertas formas de representación personal, individual” (cit. Benavente, 2009: 00’08”). En este elenco, esta forma se refleja en los nombres de fantasía que crean para sí mismas: Asskha Sumatra, quien lleva el nombre de su abuela Askka, mientras que Sumatra se debe a que, en el año que buscaba un apellido, hubo un tsunami en las islas Sumatra; Uran Drag, “porque mi planeta favorito siempre fue Urano, y Urano Drag sonaba muy masculino, entonces lo dejé en Uran” (entrevista del 17 de agosto de 2015); Dana Berry, quien fue bautizada así porque el animador que la presentó por primera vez en una discoteque eligió a la cantante que estaba sonando en el momento, “Dana International”, y Berry porque la dueña del local se llamaba Paula Berry. Estos nombres llevan consigo elementos autobiográficos y fortuitos, como si se tratase de un cadáver exquisito o un juego dadaísta, utilizando azarosamente la yuxtaposición de dos realidades disímiles para inaugurar así un nuevo mundo a través de la palabra; nombrándose, construyéndose, bautizándose, autodeclarándose como “otras”.

Sin duda existe un espesor representacional entre ellos en el cotidiano y ellas “otras” como transformistas en el escenario, pero, además, sobresale una arista particular que se suma en cada show, junto a la temática, la ambientación o el imaginario popular elegido según la fiesta, el evento o la diva del pop a venerar. En una noche de Pagano, en la barra-escenario, aparece Dana haciendo el *lip sync*¹¹ de una canción cantada por voces femeninas y masculinas, vestida de enfermera, explotando este estereotipo bondadosa e inocente, pero con la exuberancia de una mujer osada, sexy y perversa. En este espectáculo coexisten los signos que, como vectores, apuntan a diferentes realidades, provocando a través de las fantasías eróticas de la enfermera sexy, estereotipos de la “prohibición” filtrados en esta imagen de la enfermera que juega a ser limpia, pura y virginal, pero que claramente no lo es. De este modo, emerge la faceta del disfraz como travestismo de un personaje o actor, asociado a menudo a la “sobreteatralización del juego dramático que en sí mismo se basa en la noción de papel y de personaje que enmascara al actor” (Pavis, 1998: 139). Pero en este juego se evidencia un sobrepaso de los códigos reales, donde Esteban es ocultado por Dana y Dana es ocultada por una enfermera sexy. Así, se traslapan las caretas y aparece un juego con la fantasía, en el cual se filtran objetos de deseo puestos en un bricolaje de códigos que se disparan en imágenes gráficas y “sobreteatralizadas”. De tal forma,

¹¹ Práctica de sincronizar los labios para fingir que se está cantando una canción.

se generan estrategias para llamar la atención de los parroquianos que actúan como fans en concierto, pues, a través de un juego de fingimiento, ellas logran ser la estrella de la noche, divas trans que reciben entre gritos las ovaciones y las opiniones inmediatas del público.



Otra actuación de Dana Berry en Pagano. Fotografía de Luis Pinto, Valparaíso, 2015.

La transformista que realizará el show varía cada noche, publicándose un *layout* en las plataformas sociales los días lunes, jueves, viernes y sábado que, por lo general, será cuando más de una deleitará con su performance, baile, doblaje y/o café concert. Este último es un espectáculo similar al del cabaret, pues se le da un espacio a la improvisación, a los chistes, al diálogo directo con el público y a un relato ligero. Arriba del escenario, las transformistas pueden estar hablando con su voz más femenina para, de pronto, irrumpir con lo más grave de su garganta. “¡Antigua!”, le grita un chico del público a Asskha, después de que ella confesara haber perdido el hoyo¹² en el juego de la oca¹³. “¿Cómo me decí antigua?! Dime kitsch, por último, tradicional, Channel nº. 5, Carolina Herrera, ¡pero no me digai ‘vieja’!” (transcripción de registro audiovisual del 25 de junio de 2015). Luego de eso entra Pancha del Solar, la artista invitada “¡Parecí Campanita, güeona!”, le dice, burlándose de su vestido. El imaginario se presenta ligera y sagazmente a través de la palabra, evocando los principales signos que envuelven la figura de la mujer en marcas de moda, vestuarios, íconos infantiles, etc., cercano a los que

¹² Haciendo referencia a su ano.

¹³ “El gran juego de la oca” fue un programa de televisión español consistente en juegos de concursos, transmitido en Chile durante la década de los 1990.

Esther Newton (1972) decía de “lo camp” como sistema de humor propio de la subcultura homosexual de los Estados Unidos, donde los drags queen eran los principales exponentes. Hoy, Uran Drag se identifica con esta expresión y aparece en el escenario de Pagano con plataformas de 19 centímetros, sin pechos postizos, con casquetes y colores flúor, distinguiéndose de las transformistas mediante la creación de un ser andrógino que desbarata el montaje que envuelve el concepto de mujer, al aumentar los códigos al punto de perder su referente femenino original. En cambio, para las transformistas, la mujer diva es objeto a imitar, junto a estrategias hiperbólicas donde se puede incluso sobreactuar a la misma diva, desmontándola, develándola, dando una imagen clara, auto-produciendo la equivalencia entre el signo y el real, como falsificación aceptada.

Devenires en la Plaza O’Higgins

La plaza O’Higgins¹⁴ está rodeada por el Terminal de Buses, el Teatro Municipal, el Congreso y la avenida Pedro Montt. Hacia un costado está el club de brisca, donde un grupo de personas de la tercera edad pasa las tardes con té, café y juegos de mesa. También encontramos a Mara Taylor, hermana de Fabiola Taylor, “el que no conocía a la Fabiola no conocía Valparaíso”, dice Mara (entrevista del 23 de junio de 2015). Fabiola fue una connotada travesti que ejerció la prostitución durante el gobierno de Salvador Allende y que siguió con su oficio durante la dictadura, pero ya en 1985 decidió ser cabrona de su propio prostíbulo. Falleció el año 2013. Desde ese entonces, Mara siguió con las artistas afiliadas a su hermana, pero en la vía pública. Los primeros pasos de este nuevo elenco fueron frente al Teatro Municipal, esquina de avenida Pedro Montt con Uruguay. Allí llegaban las chicas con sus indumentarias en un carrito de supermercado y se vestían al aire libre. Tal acontecer se destacaba por el volumen de la música y por el gran círculo de espectadores y transeúntes que se formaba alrededor, entre asombro y risas. Durante el 2015, los días viernes, sábado, domingos y festivos, se instalaban frente a la pileta con su mesa con un quitasol amarillo, sus equipos de música que funcionaban con un motor a bencina y el camarín de su elenco armado con frazadas amarradas a dos árboles. La O’Higgins es un espacio que posee una atmósfera especial, funciona como zona franca, como si todo estuviera permitido, ahí, donde la pobreza se dibuja a un costado del mórbido edificio del Parlamento.

¹⁴ Durante el 2016 y 2017, esta plaza ha permanecido cerrada, debido a un proyecto de reconstrucción urbana que instalará estacionamientos subterráneos. Luego de esto, el elenco de Mara Taylor comenzó a actuar en la plaza Echaurren de barrio Puerto y en la plaza de armas de Viña del Mar.



El elenco de Mara Taylor prepara su show en la plaza O'Higgins. Vemos a Mara Taylor bajo el quitasol, a Tamara Miller vestida de morado y a la doble de Thalía, de rosado. Fotografía de Luis Pinto, Valparaíso, 2015.

Comienza la actuación: suena la canción “Diva”, de Dana International, y Tamara Miller baila junto a la Thalía, bio-mujer de unos cuarenta años, o “la novia de Chuky”, como le llama Mara por micrófono. El espectáculo toma rumbo; entre número y número, Mara canta, anima y “echa la talla” desde su micrófono. El elenco varía, no es fijo: Ashley Johnson, Keyla Fernandué, Lupita Ferrer o Jessenia Star son algunos de los nombres de las transformistas estrellas. “Porque no solamente trabajo con maricones, sino también con mujeres. Para que después no digan: ‘oh, los maricones degenerados’. Porque así se expresan”, dice la animadora, para luego pedir “un aplauso por las últimas que van quedando, por este ballet pobre”, advirtiendo que mañana estará el elenco completo. Evidentemente, se trata de un ballet pobre, pues sus atuendos se diferencian claramente de los de Pagano. Así lo evidencia el cartón de caja que sostiene las plumas del casquete de Keyla, el calzado que acompaña el vestido de Tamara Miller, que son unas sandalias de goma, y las boas de plástico. Aquí, el intento de imitar a una Diva no es el objetivo, pues la doble de Thalía claramente no tiene ningún parecido con ella y no lleva ningún código distintivo de esta diva. Se trata de una bio-mujer con rasgos físico-cognitivos particulares a la que llaman “la hermana chica de Quasimodo” o “el personaje del cuento de la cripta”. Se cultiva la dinámica del bullying o acoso para obtener las risas del público. Sin embargo, ella no lo considera un impedimento para ofrecer su presencia en la plaza. “A ella le gusta que la palabreen, no es que le hagamos bullying”, dice Mara por el micrófono, mientras la doble de Thalía se ríe.



El elenco de Mara Taylor: Lupita Ferrer de vestido azul, Keyla Fernanduá, de rojo, y al fondo, animando, Mara Taylor. Fotografía de Luis Pinto, Valparaíso, 2015.

Este elenco deja ver sus profundas influencias de la tradición de la comedia popular chilena. Por ejemplo, el programa televisivo de “Morandé con compañía”, donde una especie de director de escena controla lo que sucede y lo que no; presentando los sketches, los personajes freaks y las modelos que sacarán una sonrisa al público masculino. Lo mismo sucede en este elenco, que teje entramados de significantes similares a este formato televisivo, donde los defectos del otro son aumentados y se apodan comparaciones peyorativas para hacer énfasis en la apariencia física de alguien. Del mismo modo, los famosos “Dinamita Show”, dúo –viñamarino– del Indio y el Flaco, resuena implícito en este espectáculo, que explota el diálogo entre el personaje respetado y el personaje ingenuo que se ridiculiza. En este juego de roles, Mara vendría a ser la respetada, mientras que Tamara Miller generaría el punto de inflexión del ridículo autorizado:

Tamara: ¿Quieres que te deje bien en claro quién soy yo?

Mara: A ver, ¿quién es usted?

Tamara: ¡Yo soy la hermana mayor del Cisarro!

Mara: ¡Y quién es usted!

Tamara: ¡La Sin-zorra! Ahora estoy haciendo la teleserie que está por terminar, “Pituca sin lucas”

Mara: ¿Y quién es usted?

Tamara: La pituca con diuca. Para que tú sepas, yo soy Argentina.

Mara: Más parecí peruana tú ¿A dónde vai’ a ser Argentina voh?

Tamara: Yo soy argentina, porque no tengo teta ni vagina.

(Transcripción de registro audiovisual del 22 de mayo de 2015).

En este tipo de diálogo cómico se asoman los referentes televisivos más populares que forman parte del mundo de los espectadores que frecuentan esta plaza. Contiene una dramaturgia simple compuesta por ellas mismas, pues la misma rutina tiene lugar en diversas ocasiones; así lo deja ver Tamara, quien le dice a Mara, en un momento de la intervención, que “no se salga del libreto”. Cruzan los márgenes de error en una cómplice liviandad con el público –quien se ríe de estos escapes– y muestran una estructura flexible durante todo el espectáculo, el cual tiene un intermedio y dos secciones. Al desarrollarse el show tienen lugar diversas intervenciones de este tipo en comunicación directa con el público, que usualmente transita por ahí o se sienta, respondiendo a gritos al reconocer las canciones que son parte del repertorio fijo del elenco: el “Popurrí” del grupo mexicano ochentero “Pandoras” y “El baile del gusano”. Apenas comienza a sonar el coro de este último tema, las participantes buscan a algún hombre para montarse arriba de él o bien se amontonan entre ellas, una sobre la otra, para que Keyla tome ventaja, corra, brinque y caiga bruscamente sobre el montón de cuerpos que han sido atacados por los movimientos pélvicos para “matar al gusano”. En otras ocasiones, Keyla Fernandúá hace un *lip sync* de la canción “Si yo fuera varón”, de la cantante popular mexicana “Paquita la del Barrio”, conocida por increpar a los hombres: “Si alguna vez, el todopoderoso, cambiara mi papel y en vez de ser mujer, fuera yo un hombre”. De ese modo comienza la canción. Este momento escénico genera una confusión cautivante y provocadora, pues pone en juego contenido proveniente de una estructura heteropatriarcal, aludiendo a sus comportamientos, pretendiendo dicha estructura, pues desea, desafía y, al mismo tiempo, desestabiliza y subvierte sus propiedades e idealizaciones. La figura de una supuesta mujer que se embaraza, que cocina, que es maltratada, se encarna, pero desobedece su naturalidad. Sin embargo, vemos que Keyla, sin graficar dicha imagen, pone en juego su propia imagen trans. Modulando con sus labios “si yo fuera varón”, con sus implantes de silicona y prominente trasero, desvía la mirada, es una mujer joven que ofrece un mensaje cuyos códigos se descalabran, dejando una parodia implícita.

Este espectáculo ha sido capturado por el diario sensacionalista *La Estrella de Valparaíso*: el día martes 28 de octubre del 2014, publica en su portada, con el clásico color rojo, “Polémica por show hot travesti a un costado del Congreso”, noticia que surgió a propósito de reclamos de los vecinos del sector, dejando en evidencia lo particular del evento ante los ojos de los medios y el periodismo. Mara devela parte de la esencia del montaje que se realiza en la plaza más popular del Puerto:

Las viejas se recrean porque no tiene para ir a pagar un local de quince lucas, ese es el problema, y lo que hacemos en otros lados (...), es lo mismo, claro que ahí está cerrado y todo el cuento, pero es una distracción po, el alcalde lo sabe, porque yo he tenido reuniones con él. Una distracción porque nadie le da trabajo o ¿les vas a dar trabajo

tú? “¡Ay Mara!”, me dice. Si a los maricones nadie les da pega (Mara Taylor, entrevista del 23 de junio de 2015).

Las presentaciones de “El legado de la Fabiola Taylor” –otro de los nombres que recibe el show– tienen efectos en su entorno cercano que luego se dispersan en forma de comentario, tanto a través del público como de la misma prensa escrita y las nuevas plataformas virtuales. Lo periodístico es un método de interpretación sucesiva de la realidad social. Lo interesante del show en la O’Higgins es lo que provoca en los medios locales, pues aquellos cuerpos trans en la calle distraen a la gente desde un cotidiano alterado, diferente de lo normado, pero, para los medios, el elenco queda reducido al “escándalo” y al “travestismo”. Keyla Fernandú, sin embargo, ante la pregunta de cómo se identificaría, responde: “No sé lo que soy, soy un bicho raro”. Su dubitativa reflexión empuja a un diálogo con lo *queer*, que en su traducción adjetival significa “extraño”, “raro”, “peculiar”, posicionándose de forma contraria a *straight*, entendido como “lo derecho”, “lo correcto”, “lo normal”; una palabra que se aplica también a las personas heterosexuales. La teoría *queer* surge como acto político que profesa una libertad, un destape de aquellos insultos de la adolescencia, una sinceridad frente a los sentires no legítimos del género¹⁵. Problematiza los horizontes que excluyen a los distintos, feos y gordos, comprendiendo una autodefinition desde la marginalidad. En Chile, lo *queer* llegó en los años 1990 y dos décadas más tardes, muchas personas aún se reconocen como *queer* aquí en América Latina, aunque algunas se muestran reacias al término. La artista y activista trans Hija de Perra (2014), hace una aguda distinción entre teoría marica y teoría *queer*, detectando en el uso de esta última un desequilibrio contextual, pues la vincula con los saberes académicos de América del Norte¹⁶. Y es que mientras las travestis eran detenidas en los años 1980, en plena dictadura, en Estados Unidos se gestaba esta “*queer revolution*”. La historia de Chile ha dejado sedimentos que inciden en las afecciones que tenemos, así como en las aspiraciones de clase y la construcción de mundo a través del lenguaje. No es lo mismo decir *queer* que decir marica, maraco o fleto. Hija de Perra con su propio acto discursivo, autodenominándose a sí misma como un ser “indecente” e “inmunda”, se establece al margen, no se circunscribe a la tradición heterosexual u homosexual. Los límites difusos que propone lo *queer* no suponen una exclusividad ni en el uso de su palabra ni en su discursividad, pues, todo lo contrario, al profesar la libertad de género, permite repensar y desconstruir su mismo manifiesto.

¹⁵ Véase “The queer nation manifiesto”, de Act Up Contingent (1990).

¹⁶ Hija de Perra explica: “comprendamos que no es lo mismo decir en Latinoamérica teoría marica a decir teoría *queer*, por ende este enunciado de fonética más esnob ayuda a que no haya sospecha en que se imparta la educación de esta sabiduría en instituciones y universidades, sin provocar tensiones y repercusiones al estigmatizar este tipo de saberes como bastardos” (2014: 14-15).

En el elenco de Mara Taylor se perciben devenires *queer*, pero, siguiendo a Hija de Perra, esta palabra no calzaría con la realidad bastarda de Valparaíso, donde se tensiona una realidad con insultos tales como “mariposones”, “huecos”, “maricones”. Lo raro aparece como estrategia peyorativa para generar humor, en un estado de marginalidad que ese instala por opción, sino por desigualdades sociales. Frente a estas condiciones, las artistas trans han sabido reinventar y revertir su estado periférico. Vemos en ellas un estilo, tal como lo entiende Roberto Echarren (2008), como una aberración. Bajo esta lógica, sus apariciones se vuelven otra libre interpretación de un libreto, pues borronean los límites de una actuación ideal, ponen en duda las hegemonías de la apariencia, construyen una máscara ambigua, una aberración liminal, capaz de configurar innovaciones tan “inmundas” como la artista trans chilena Hija de Perra. La performatividad como una “repetición estilizada de actos” (Butler, 2002) y su oscilación constante entre una realización escénica y una marginalidad, reflejada en este elenco cuyo camarín es armado precariamente con frazadas y cuyo humilde vestuario de bailarinas trans apenas brilla.

Conclusiones

Las identidades de las personas trans son inabarcables. Hemos observado sus particularidades a partir de sus ocupaciones, resignificaciones e inversiones de las normas socioculturales, alterando las tecnologías de dominación heterosociales. Los espectáculos de los elencos de Pagano y Mara Taylor pueden concebirse como un constante devenir en las edificaciones de sus cuerpos, y la propiedad transitiva de lo trans tiene la capacidad de arrancar los tatuajes heteronormativos que la historia se ha encargado de delinear en el género y el sexo. Sin embargo, los resultados de esta investigación develan una complejidad y un desafío, pues, como ya se ha dicho, se trata de lo inabarcable, de un fluir permanente de líquidos falaces en constante transformación; de presencias como lenguajes artísticos-escénicos, de teatralidades rebalsadas que van más allá del escenario, que se despliegan hacia el backstage, hacia la vida cotidiana y los relatos personales.

Lo trans se revela en las estrategias y cualidades otorgadas a estos elencos que se construyen como mamushkas que se montan y desmontan; estas son transparentes, y podemos ver en su traslúcido material una imagen distorsionada por la superposición de códigos apropiados. Vemos en este montaje una promiscuidad de teatralidades, en la cual se concentra una base de datos donde los referentes pop y kitsch resucitan el papel de “el hombre y la mujer (que) han muerto” (Echarren, 2008). Desde ahí, los posicionamientos trans atribuidos a la performatividad se desplazaron hacia una emotividad, una afección, invitando a formar parte de un imaginario común, códigos que se disparaban desde los prosenios

improvisados, donde las presencias trans aparecían para reafirmar la apropiación de una historia contemporánea de la comunidad LGTB en Valparaíso.

Pagano se muestra como un espacio donde las fantasías y códigos se arraigan a las asunciones del género binario, se burlan, se ponen en juego, en constantes citas a sus propios cuerpos, asumiéndose como divas del pop, autobautizándose y elaborando performances que esbozan estereotipos culturales y deseos masculinos. Pedro Lemebel bien lo resume: “La diva fue una forma de entrar al mundo macho (...) la diva no tiene pudor, porque es un montaje” (cit. Benavente, 2009: 05’59”). Al emplear esta idea de montaje, obtendríamos, en efecto, la misma develación de este montaje-diva, quedando en descubierto su propio desmontaje, la aceptación de un simulacro. Por otro lado, el elenco de Mara Taylor, escenario donde los artistas transitan en un espacio de libertades, y las comparaciones con lo *queer* emergen en la necesidad de encontrar una lógica a los difuminados límites de sus identidades inestables. Ellas burlan sus cuerpos, pues el cuerpo es parodia, es la risa, es la doble vida de Bajtin, es el carnaval espontáneo. De este modo, estas teatralidades trans de Valparaíso se tornan inefables, no hay síntesis ni resumen para dirigirse a esta experiencia encarnada, a estas personas que se confunden con sus personajes, con sus miradas capturadas, auto-presentándose junto a un pacto profundo que mantienen con la vida. ¿Qué hacemos junto a aquellos artistas populares, más allá de verlos como materiales, pre textos o inspiraciones para nuestras elaboraciones? Existe en ellos una sabiduría y una técnica autodidacta que debemos mirar, no para apropiarse ni para imitar, sino para dialogar entre los saberes bastardos y los saberes del gran relato del arte.

Estos elencos como microculturas trans se sitúan en un espeso mapa a contrapelo de los grandes relatos del teatro. A través de los eventos generados por estos dos elencos, la ciudad puerto se muestra como un gran theatrón, quedando pendientes otros puntos del mapa que trazar y poner en relación, otros elencos, otras artistas y divas trans. Es el caso, por ejemplo, de una de las primeras figuras públicas y políticas trans que ha tenido Chile, la concejala Zuliana Araya, quien ha ganado su actual puesto por votación democrática en las elecciones municipales de Valparaíso los años 2012 y 2016, además de ser representante del Sindicato Afrodita (organización que defiende los derechos de los trans en Valparaíso) y de ofrecer una fonda en Fiestas Patrias en el espacio Alejo Barrio del cerro Playa Ancha. Y así, también, otras figuras trans en el puerto dejarían entrever que la existencia de un potencial teatro trans se gesta al margen de una cultura consolidada, al margen de edificios teatrales. Las celebraciones y fiestas se configuran como material donde el carnaval emerge, donde se destaca lo “patrimonial” desde lo popular, en las zonas intersticiales de Valparaíso, y se filtran en los relieves de una ciudad travestida, el trans-vestimo de su historia, ciudad improvisada, jamás fundada.

Referencias

- Act Up Contingent (1990). The Queer Nation Manifesto. Recuperado el 27 de noviembre de 2017 de <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/queernation.html>.
- Alzate, G. (2013). El revés de la historia: el cabaret político mexicano. *Lectures du genre dans la production culturelle espagnole et hispano-américaine*, (11). 86-97.
- APA (2017). Las personas trans y la identidad de género. *American Psychological Association* (sitio web). Recuperado el 27 de noviembre de 2017 de <http://www.apa.org/topics/lgbt/transgenero.aspx>.
- Austin, J. L. (1982). *¿Cómo hacer cosas con palabras?* Barcelona: Paidós.
- Azócar, R. (2014). Ser pagano o sentirse divino. Reflexiones sobre la construcción de identidades gays en el Gran Valparaíso, Chile. *Tendencias*, 19(1). 17-29.
- Barba, E. (1983). *Las Islas Flotantes*. México: Gaceta UAM.
- Benavente, C. (2009). Estrellas espectrales: Mujer y espectáculo en Chile, 1920-1973. Primera parte (10'40"). *TheRealCarolin* (canal YouTube). Recuperado el 27 de noviembre de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=JjQv03GbOgE>.
- Brook, P. (1986). *El Espacio Vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Burgos, A. (2014). Trabas en la(s) dramaturgia(s). ¿Transgénero, transformismo o travestismo? En: Garrido, M. (dir.). *IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: EDUCO. 257-267. Recuperado el 27 de noviembre de 2017 de <http://rdi.uncoma.edu.ar/bitstream/handle/123456789/282/IVJORNADAS.pdf>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J.; Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18. 296-314.
- Capellà Miternique, H. (2012). El lugar de la diferencia en Chile: circo y transformismo. El caso del Circo Timoteo. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 58(3). 351-372.
- Cápona, D. (2014). Mariconadas escénico-callejeras. Materializaciones estratégicas del cuerpo cola en espacios urbanos. *Cuerpo del Drama*, (2). 1-11.
- Cornago, O. (2009). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telón de Fondo*, (1). Recuperado el 27 de noviembre de 2017 de <http://www.telonde-fondo.org/numeros-antiores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-para-digmas-esteticos-de-la-modernidad.html>
- De Perra, H. (2015). Interpretaciones inmundas de cómo la Teoría queer coloniza nuestro contexto sudaca, pobre, aspiracional y tercermundista, perturbando con nuevas

construcciones genéricas a los humanos encantados con la heteronorma. *Punto Género*, (4). 9-16.

Diéguez, I. (2008). Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos. *Latin American Theatre Review*, 41(2). 29-47.

_____ (2010). De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido. En: Cornago, Ó. *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. 241-262.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia y subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

_____ (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot.

_____ (2012). *Principios de filosofía de teatro*. Argentina: Pasodegato.

Echavarren, R. (2008). *Arte Andrógino. Estilo versus moda*. Santiago: Ripio.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA.

Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. España: CENDEAC.

Newton, E. (1972). *Mother Camp: Female impersonators in America*. Londres: The University of Chigago Press.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

_____ (2015). *A análise dos espetáculos*. Sao Paulo: Estudos 196.

Pinto, L. (2015). *Teatralidad Trans en Valparaíso. El elenco de Mara Taylor, Zuliana Araya y Pagano Industry*. Memoria de Grado. Valparaíso: Escuela de Teatro UV.

Preciado, B. (2011). *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

Radrigán, V. (2015). Pensar los cuerpos: un ejercicio transdisciplinar. En: Radrigán, V. (ed.). *Pensar los cuerpos. Tres ensayos sobre cuerpo y transdisciplina*. Santiago: Adrede. 7-18.

Richard, N. (2005). Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana. En: Mato, D. (ed.). *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. 455-570.

Rodríguez, A. (2011). Construir/deconstruir el travestismo en escena: Gardenia, un espectáculo de Alain Platel y Franck Van Laecke (Bélgica, 2010). *Investigación Teatral*, 1(2). 64-82.

Sarón, I. (1996). Formas del Carnaval en el Teatro. Del "realismo grotesco" de Aristófanes, a los "criados" de la comedia de Menandro. *Estudios de literatura* (21). 193-209.



5. Registro Metaverba / Museo Histórico y Arqueológico de Quillota. Cráneo con tembetá, Complejos cultura Bato y Llo Lleo, Zona Central, Chile.

Esfera, otredad e individualidad en la obra pictórica de Ofelia Andrades*

Tomás Peters
Birkbeck, University of London
tpeter03@mail.bbk.ac.uk

Resumen

El presente artículo reúne algunos apuntes filosóficos sobre la obra pictórica de la artista chilena Ofelia Andrades. A partir de sus composiciones visuales y alegorías pictóricas, se discuten brevemente las nociones de esfera, individualidad y otredad. El artículo se propone desarrollar una interpretación abierta de las formas de representación del yo –y del “otro social”– en la sociedad contemporánea. Al hacerlo, se enfoca en describir cómo la cotidianeidad y los espacios humanos configuran individualidades en permanente autorreflexión.

Palabras clave

Esfera, individualidad, otredad, pintura, Ofelia Andrades.

Sphere, otherness and individuality in the pictorial work of Ofelia Andrades

Abstract

This article gathers several philosophical notes on the pictorial work of the Chilean artist Ofelia Andrades. By taking Andrades's allegorical paintings and visual compositions, it discusses briefly the notions of sphere, individuality and otherness. This article proposes an open interpretation of the forms of representation of the “I” –and the “social other” – in the contemporary society. In doing so, it describes how the daily life and the human spaces set up individualities in a permanent self-reflexivity.

Keywords

Sphere, individuality, otherness, painting, Ofelia Andrades.

Esfera, alteridade e individualidade no trabalho pictórico de Ofelia Andrades

Resumo

O presente artigo reúne algumas notações filosóficas sobre a obra pictórica da artista chilena Ofélia Andrades. A partir de pinturas alegóricas e composições visuais de

* Recibido: 14 de marzo de 2017/ Aceptado: 9 de octubre de 2017.

Tomás Peters. Esfera, otredad e individualidad en la obra pictórica de Ofelia Andrades.

Andrades, se discute brevemente as noções de esfera, individualidade e alteridade. O artigo propõe a construção de uma interpretação aberta das formas de representação do "eu" e do "outro social" na sociedade contemporânea. Ao fazê-lo, se enfoca em descrever como o cotidiano e os espaços humanos configuram a individualidade em uma de permanente autorreflexão.

Palavras-chave

Esfera, individualidade, alteridade, pintura, Ofelia Andrades.

Los encuentros sociales son espacios privilegiados para producir y contener experiencias sensibles en los individuos. En cada encuentro fortuito o regulado, el sujeto gestiona un *sitio* donde poder ejercer su estatus como ser humano en el mundo. Peter Sloterdijk ha denominado ese lugar como *esfera*. Según sus postulados, la pregunta sobre nuestro “dónde” tiene más sentido que nunca,

(...) puesto que se dirige al lugar que los hombres crean para tener un sitio donde poder existir como quienes realmente son. Ese lugar recibe aquí el nombre de *esfera*, en recuerdo de una antigua y venerable tradición. La esfera es la redondez con espesor interior, abierta y repartida, que habitan los seres humanos en la medida en que consi-guen convertirse en tales (Sloterdijk, 2003: 36-37).

Visto así, habitar en esferas significa reforzar, por un lado, ese lugar que permite alojar seres humanos y, por otro, sentar las bases fundamentales de la solidaridad humana. Así, es al interior de múltiples esferas donde la intimidad del ser humano no sólo se desenvuelve y reformula, sino también donde se protege y contiene. En efecto, en las esferas –esos ambientes y atmósferas sociales compartidas– se ponen en juego las muchas y diversas maneras en que la vida humana se constituye como tal. La existencia es siempre acompañada por un *otro* que promueve intimidades, así como también solidaridades y distancias; es más, en una sola mirada, dos rostros pueden poner a prueba sentimientos de entendimiento y de frustración. Y eso es, justamente, la importancia de las esferas sociales: en ellas se producen los reconocimientos y afiliaciones, así como también los rechazos y las diferencias.

Como ha señalado la filósofa chilena Carla Cordua,

La intimidad humana que le interesa analizar a Sloterdijk en relación con los espacios habitados por grupos no es nunca, como en el caso de Heidegger, la exclusivamente mía encaminada hacia mi propia muerte. Sino que es, más bien, una que incluye contactos y coincidencias con muchos y diversos otros que, compenetrados entre sí, forman complejos núcleos de vida común. Ser un sujeto o un individuo es estar integrado en una de esas esferas de experiencia que sobrepasan en varias direcciones los límites de la persona singular (Cordua, 2008: 176-177).

Entonces, los vínculos, las coincidencias y los intercambios sociales que emergen en una esfera de experiencias se conforman por diversos otros que establecen un mundo en común, pero siempre en potencia de diferencia. El *otro* funciona entonces como un *provocador de intimidades* en un doble sentido: por una parte, promueve una comunidad de sentidos donde lo común-familiar se interioriza como seguridad y reforzamiento de mi individualidad. Pero, por otro lado, el *otro* genera enemistades y desacuerdos que gatillan incomodidades y aislamientos necesarios para el yo. En su conjunto, ambas provocaciones son imprescindibles para el ser humano. La esfera, por su metáfora circular, nos recuerda entonces

que es el ser humano el centro y los otros su límite: los otros son tanto la distancia que nos envuelve como esa idéntica distancia del centro.

Sin embargo, tanto al interior de la esfera como en su exterior, el individuo experimenta diversos sentimientos y permanentes experiencias. Y esto no significa, en absoluto, que todas estas sensibilidades sean *beneficiosas* para su trayectoria vital. Por el contrario, en la actualidad pareciera ser que los seres humanos vivimos en una radical desorientación. Lo imaginable se ve enfrentado, casi a diario, por lo inimaginable, y lo real por lo irreal. Bajo la globalización cultural, como nunca antes en la historia vivimos la instantaneidad de la información. El desborde de acontecimientos del horror –atentados suicidas, desplazamientos humanos forzados, invasiones militares, etc.– parecieran hacernos retrotraernos a ese espacio de lo íntimo y permanecer en la seguridad de lo íntimo. En su libro *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*, el filósofo Sergio Rojas expone esta condición humana en forma precisa:

El individuo es el lugar hacia donde la subjetividad está siendo relegada, subsumida en los procesos de magnitud irrepresentable que hoy condicionan la existencia de los hombres. Producto de un paulatino desencanto, escepticismo, desesperanza, nos vamos transformando en lúcidos espectadores de la realidad. Es decir, cambiamos fe y compromiso por lucidez y suspicacia. De un lado, pareciera que la individualidad es una conquista, pero de otro se nos presenta como el rincón al que vamos siendo relegados. Son las dos caras de lo que se denomina individualismo (Rojas, 2012: 43).

Para Rojas, el individualismo es una actitud que se elabora y ejerce en lo cotidiano. Es más, “podría considerarse paradójicamente como una forma de *ubicarse* en el mundo cuando ya no se puede comprender” (43). Es ahí, según el filósofo, donde la subjetividad se repliega: a saber, hacia la interioridad del espectador que se limita a consumir, observar y vivenciar imágenes de lo real. Y es en la pintura, en este caso, donde las imágenes de lo real-cotidiano pueden aportar a pensar el fenómeno de la intimidad dentro de una comunidad.

Las tensiones entre esferas sociales, otredad e individualidad se pueden representar y pensar desde variadas maneras y formas. Una de ellas es a través de la pintura de la artista chilena Ofelia Andrades. Sus pinturas enuncian una sumatoria importante de problemas estéticos y filosóficos que aportan a esta discusión: el *proceso* de la pintura, la sociabilidad, el movimiento, la parodia fotográfica, el sí mismo, la otredad. El motivo recurrente de Ofelia Andrades es el oficio pictórico, así como la espontaneidad de los encuentros sociales, por una parte, y sus consecuencias en la propia individualidad, por otra. En efecto, sus composiciones pictóricas esbozan momentos festivos cargados de expresividades faciales, movimientos corporales e interacciones sociales, junto a preparaciones ficticias –y repetidas– de ella misma. Las pinturas, además, hacen mención directa al gesto fotográfico contemporáneo propiciado por la tecnología: la toma espontánea e

ilimitada, sin costo y despojada de control lumínico. Andrades, al elegir para su trabajo pictórico una fotografía sin su estatuto moderno de la pose artificial, busca destacar el oficio de la pintura desde una pose paródica. En sus trabajos no hay frivolidad ni pereza argumentativa, sino que, por el contrario, hay un esfuerzo consciente por componer técnicamente —capa por capa, tono por tono— aquellos *momentos* aparentemente inútiles de las esferas sociales, así como sus consecuencias posteriores en la intimidad propia. Y lo hace desde una propuesta específica: siempre dejando en claro o en evidencia que tanto la pintura como la vida espontánea es incompleta o está siempre en proceso.

En sus palabras,

Todas las partes que componen un cuadro presentan problemas distintos, desde la composición, la atmósfera, el espacio y los detalles que quiero resaltar como las caras, las manos, la representación tridimensional. En este último punto me empeño mucho en compensar los aspectos espaciales y tridimensionales que no registra la fotografía. En mis pinturas me gustaría incluir los cinco sentidos para evocar algo de la realidad. (...) Además, son escenas que incluyen retratos que por lo general son sonrisas. Hay muy pocos pintores en la historia que lo han logrado, sobre todo por lo complejo que es capturar esa espontaneidad... (Sumado a ello), me gusta dejar los cuadros inconclusos en ciertas partes, sin que pierdan su carácter de pintura, porque conservan las primeras ideas del boceto, el inicio del proceso creativo. Rescatar el proceso me permite reflexionar sobre la pintura como pintura, como construcción, como técnica, como material (Andrades, 2014: 5-6).

Representar la esfera interior como *proceso* es, entonces, una de las características de la propuesta pictórica de Andrades.

En la serie *Variaciones sobre un mismo tema* (exposición en Sala Gasco, 2014), Andrades propone una serie de composiciones numeradas que trabajan con la noción de encuentro y esfera. Así, por ejemplo, en “Composición número 5. Baile de despedida” (2012) es posible advertir una escena cargada de festividad, baile, movimiento, miradas, voces e intercambios comunicativos¹. El recuadro expone, empero, no sólo un juego de poses y posiciones humanas: es, también, un ejercicio pictórico deslumbrante. Si bien el flash de la cámara digital destaca los cuerpos en su interacción humana, es el tratamiento pictórico dado a la carne, los pliegues y los gestos corporales lo que también produce una fascinación especial en la pintura. “Composición número 5” destaca, así, la interacción de esas pieles y gestos: en ella hay confianza, intimidad y lazo emotivo. Es en *esa* esfera donde se produce el encuentro *entre* los seres humanos. Es ahí donde hay miradas íntimas y también cubrimientos de ojos; hay voces desenvueltas y silenciamientos voluntarios;

¹ Imágenes que nos recuerdan a la fotógrafa norteamericana Nan Goldin, por ejemplo, en *Philippe H. and Suzanne Kissing at Euthanasia*, New York City, 1981.

hay cuerpos conectados y rostros indiferentes. La pintura de Andrades busca tematizar entonces que las esferas son tanto encuentros congeniados como espontáneos, tanto conectados como distanciados. Algo similar ocurre en “Composición número 15” (2013). En esta pintura, Andrades selecciona una conversación cualquiera entre tres individuos. A primera vista, el recuadro nos hace pensar en la obvia cercanía emocional entre ellos. Sobre aquello, por cierto, no es posible advertir cuestionamiento alguno. Sin embargo, lo interesante del cuadro es que devela cómo, en un instante —ese segundo fotográfico—, la fragilidad de lo íntimo se revela como desafío al *sí mismo*. En efecto, las miradas de los individuos se dirigen hacia horizontes contradictorios entre sí. Aun cuando la esfera está completamente lograda —un instante de vida en común—, el individuo se ve compelido a pensar su *posición sensible* en la esfera social. Los *otros* que acompañan al individuo sirven, en este caso, como un *promotor de intimidad*, debido, en parte, a la existencia casi imperceptible —y necesaria— de reconocimientos e indiferencias.



Figura 1. “Composición número 5 -Baile de despedida”. Óleo sobre tela, 85 x 96 cm. 2012.



Figura 2. “Composición número 15”. Óleo sobre tela, 100 x 145 cm. 2013.

Las teorías de la identidad han señalado claramente que la construcción del sí mismo necesariamente supone la existencia de “otros” cuyas opiniones, miradas e ideas internalizamos. Y lo hacemos en un doble sentido. Por un lado, todo individuo busca en su esfera inmediata un “otro de significancia”: un otro que reconocemos como valioso, digno de imitar y, sobre todo, significativo para mi autoimagen. Pero, por otro lado, también somos permanentemente interpelados por “otros de oposición”: aquellos que no queremos ser y que poseen costumbres e ideas que acentúan nuestra diferencia. Es en la interacción entre estos dos “otros” donde se constituye el sí mismo. Como ha señalado el sociólogo Jorge Larraín:

El medio social, que se expresa en alemán por el término *Umwelt*, no sólo nos rodea, sino que también está dentro de nosotros. En este sentido no podría decir que las identidades vienen de afuera en la medida que son la manera de cómo los otros nos reconocen, pero vienen de adentro en la medida que nuestro autoreconocimiento es una función del reconocimiento de los otros que hemos internalizado (Larraín, 2001: 29).

Las esferas, por ende, son un espacio privilegiado no sólo para vivir en relación con ambos otros, sino que, sobre todo, para pensar mi propia intimidad e identidad. Al alejarse de las esferas –siempre por periodos breves–, el individuo tiene un tiempo valioso para procesar, formular y definir las múltiples y diversas formas

de identidad que el mundo ha puesto a disposición. En un mundo cada vez más caótico, contingente y desintegrado, la individualidad se ve interpelada a pensar los múltiples *yo* posibles y a ejercer el derecho al *testeo íntimo* de cada uno de ellos.

Este gesto es especialmente visible en “Alegorías II” (2016). En esta composición pictórica, Ofelia Andrades se auto-retrata cinco veces en variadas poses, gestos, ocupaciones y vestimentas, y además incluye a un otro(a) retratado(a) dos veces. Luego de los encuentros regulados o espontáneos –esas esferas donde se interrelacionan tantos otros significativos como de oposición–, el sí-mismo tiene una ocasión breve pero imprescindible para poder experimentar con las voces, miradas y silencios recopilados en el espacio compartido. A partir de lo vivido en comunidad, el individuo puede crear y exhibir un nuevo e inédito formato del sí-mismo, pero siempre en presencia de un otro (imaginario, aunque siempre presente). De esta forma, para exponerlo en las esferas, debió previamente haber trabajado en la intimidad (al modo de un *work in progress*) las opciones posibles experimentadas en lo público. Así, al definir una identidad posible, el yo se pondrá a prueba en una nueva esfera y recibirá nuevos estímulos que cambiarán su estatus individual, y así sucesivamente hasta el infinito.



Figura 3. “Alegorías II”. Óleo-resina sobre lino. 115 x 160 cm. 2016.

En definitiva, en “Alegorías II” Andrades representa en varios sí-mismos el espacio vivido. Pero, a diferencia de la serie anterior de “Composiciones”, la representación no es espontánea (como las fotografías instantáneas y acumulables hasta el infinito): es, por el contrario, artificial, compuesta, construida –como la auto-reflexividad misma. Efectivamente, en la intimidad no hay espacio para lo aleatorio o lo impensado. Al interior de “Alegorías II”, como al interior de la intimidad, los procedimientos, gestos y actitudes son meditados y conformados según decisiones conscientes. En este sentido, Andrades compone una escena teatral con múltiples yuxtaposiciones de imágenes de un sí-mismo en permanente reconstrucción y alteración. Pero lo hace siempre incluyendo un *otro* presente.

En base a ello, es posible advertir que no hay una realidad unificada, integrada y sin conflictos: por el contrario, tanto en las esferas como los momentos íntimos el ser humano constituye un *sitio* –un espacio de refugio– donde poner a prueba nuevos rostros, diversas vestimentas, otras ocupaciones y múltiples sentimientos. Así como las espumas se dispersan en múltiples direcciones y poseen una fragilidad extrema, el ser humano se va trasladando de esferas en esferas y de otros en otros frágilmente. Y en todos estos encuentros el individuo se ve compelido a transformarse y repensarse en presencia de/con otros de significado y otros de oposición. La pintura de Ofelia Andrades explora entonces lo que nos rodea y lo que nos interpela en el mundo interior. Y lo hace con el oficio de la pintura al descubierto. En su trabajo no hay un montaje tecnológico, sino una parodia fotográfica que busca deslumbrar la manualidad como gesto técnico irrepetible.

Referencias

- Andrades, O. (2014). *Variaciones sobre un mismo tema*. Santiago: Galería Gasco.
- Cordua, C. (2008). *Sloterdijk y Heidegger. La recepción filosófica*. Santiago: UDP.
- Larraín, J. (2001). *Identidad Chilena*. Santiago de Chile: LOM.
- Rojas, S. (2012). *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. Santiago: Sangría.
- Sloterdijk, P. (2003). *Esferas I. Burbujas. Microsferología*. Madrid: Siruela.



6. Autor: Jose Pemjean / fotografía blanco y negro.

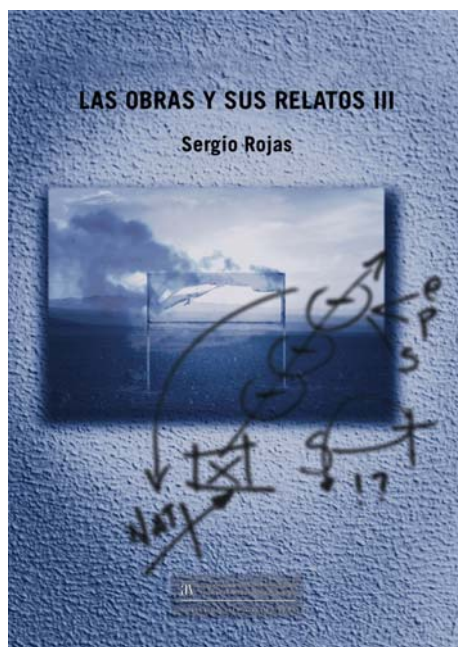
Edificación construida en el terreno donde se ubicaba la ex empresa Chiletabacos, Valparaíso, al interior de la denominada Zona de Conservación Histórica del Almendral, Placeres y Esperanza, declarado Inmueble de Conservación Histórico y Monumento Histórico.

Desde la fotografía de Jose Pemjean es posible reconocer el carácter expansivo de quien viaja más allá de las zonas predeterminadas por el turismo, observando ángulos de tiempo otros; heterotopías que señalan los contornos de lo visible en el presente.

RESEÑA

Rojas, Sergio (2017). Las obras y sus relatos III. Santiago: Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile. 371 p.*

Francisca García
Universidad Adolfo Ibañez
mfranciscagarcia@gmail.com



Portada del libro. Diseño de Matías Rojas a partir de la obra de Juan Castillo Te devuelvo tu imagen, intervención de 1981.

Todo ejercicio antológico nos sugiere la idea de acumulación, de acumulación de palabras y pensamiento. Comúnmente, el volumen recopilatorio porta con una pretensión totalizante: reunir lo disperso y lo heterogéneo para fijarlo en una sola estructura, como ordenamiento definitivo de palabras, memorias y experiencias, que pasan a la historia en un formato finito y conclusivo. Si la pulsión antológica cancela toda posibilidad de continuum y transformación de lo que allí se ha reducido en un todo cerrado, la obra en serie, por contraste, y en oposición a la idea

* Este texto, cuyo título original es “Obras en serie; series de obras”, fue leído en el lanzamiento de *Las obras y sus relatos III* en la Feria Internacional del Libro de Santiago (FILSA) el 11 de noviembre de 2017.

de obra única, pareciera comprometerse con una estructura infinita y siempre abierta, donde nuevos textos, obras o relatos ausentes y aún desconocidos se presentan como formas latentes por venir. La obra en serie, diríamos en este sentido, inaugura un tiempo nuevo en su estructura expansiva hacia el futuro, que es el tiempo de la posibilidad. El tiempo retrospectivo, que es común a toda antología, en la medida que mira hacia atrás, se reemplazará aquí, en esta lectura, por el tiempo prospectivo, que es propio del procedimiento de la serie, que opera siempre hacia delante, construyendo un tipo de memoria ligada al futuro, una futuridad.

El volumen de Sergio Rojas, *Las obras y sus relatos III*, publicado recientemente por el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, constituye la tercera entrega de una serie numerada de publicaciones, *Las obras y sus relatos I* y *II*, publicados en 2002 y 2009, respectivamente. Todos ellos se ocupan de “cierta” producción artística contemporánea, que motiva en este caso este extenso volumen de escrituras (371 páginas) y reunión inédita y puesta en diálogo de un sinfín de nombres, lugares, voces, materialidades, cuerpos y memorias que, sin duda, me exceden.



El autor (a la derecha) junto al artista visual y músico uruguayo Daniel Argente, después de un concierto de "Esto no es Magritte", en el Seminario Internacional de Narrativas Hiper/Textuales (Montevideo, 2016).

Esta tercera entrega que se nos hace presente hoy, transgrede con habilidad algunas de las lógicas habituales que caracterizan al objeto libro, transgresiones que van a influir en la toma de posición particular del Rojas-autor respecto de su propia obra: en primer lugar, la dedicatoria inicial está motivada por experiencias que aún no suceden; el epígrafe de apertura en vez de una cita o un texto, como

es habitual, es una fotografía –y, más aún, una fotografía que retrata al autor participando de un tipo de acción artística espontánea; por su parte, las fotografías que se incluyen en este libro no necesaria ni directamente ilustran lo que el texto va señalando; y, también, el epílogo final es un relato visual que consiste en una tira de comic dibujada por Matías, el hijo del autor.

Además del conjunto de ensayos que constituye el cuerpo central de este libro, otra serie de textos se incluye también en este volumen. Aparecen como un elemento impropio, extraño, en la medida que su aparición inquieta y desconcierta al lector. Me refiero al conjunto de pasajes o microtextos que se encuentran en la antesala de cada uno de los seis capítulos. Párrafos ocultos o textualidades invisibles, podríamos pensar, no sólo se camuflan del índice de contenidos del volumen, también se resisten a cualquier clasificación o tipología. ¿Se tratará acaso de la síntesis de los capítulos que encabezan? ¿Definirán las categorías teóricas que luego se ponen en práctica en el transcurso de los ensayos? ¿Dotarán de un campo retórico para la puesta en movimiento de las *obras con sus relatos*? ¿Serán simplemente poemas? No sabemos con certeza de qué hablan y qué rol juegan en el conjunto del volumen.

Me dispongo entonces a transitar por algunos de estos pasajes, a dejarme encaminar a través de ellos para trasladarme de un punto a otro en este libro, sin la certeza inicial de algún lugar de arribo final. Los pasajes son como los atajos, suponen una desviación de la ruta principal, en este caso, la que traza la secuencia lineal de las páginas.

Página 73: “Tener un cuerpo es tener una espalda, un flanco siempre descubierto, una frontera que no hemos explorado. Porque el cuerpo nunca ha ingresado del todo en la representación, ha sido aquello con lo cual esta no ha dejado de medir su poder mimético”.

En este volumen, portada y contraportada nos invitan a pasar a la sala de exhibición. Pero en esta sala ya no hay obras o, más bien, hay sólo rastros de obras. Ambas imágenes que envuelven el volumen consisten en rastros de una presencia ya remota: en la portada, la fotografía adherida a un muro, que captura el momento en que un lienzo ya chamuscado por las llamas ha borrado una consigna, que sabemos, en este caso se trata de *Te devuelvo tu imagen*, de Juan Castillo; en la contraportada, la imagen de una pintura que forma parte del proyecto *Expolio*, de Diego Martínez, Josefina Guilisasti y Francisco Uzabeaga, y deja ver una sala vaciada del célebre Museo del Hermitage, en donde los lienzos artísticos han sido extraídos de sus marcos, los cuales, sin embargo, permanecen colgados en los muros. Esta sala de exhibición en ruinas con que se compromete el presente libro nos dispone a pensar la imposibilidad o la utopía de la representación, en este caso estética y política, en alusión a la existencia de un punto ciego (las

espaldas de los cuerpos) en donde lo único que queda es confiarse de la primacía del significante: aquí, lienzo chamuscado en Atacama y marcos vaciados de pintura holandesa en San Petersburgo ante la amenaza alemana.



Pintura de Josefina Guilisasti, Diego Martínez, y Francisco Uzabeaga en la exposición Expolio, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, 2016.

Página 189: “Memoria es lo que permanece, más allá de nuestros deseos y voluntad, permanece incluso en la inquietante forma del olvido. Porque no es la memoria algo que hacemos, sino algo que nos pasa. La memoria está hecha de cosas, no de conceptos; tiene la gravedad de la materia, de los lugares, de las situaciones que no premeditamos”.

La primacía del significante supone un “habeas corpus”. La apuesta por la materialidad es también la articulación del sentido a partir de la evidencia. Ciertas evidencias, en este caso, diríamos, puesto que la selección del corpus que genera la lectura de Rojas remite a lo que conocemos hoy como “arte contemporáneo”. El potencial de lo contemporáneo aquí no remite a la actualidad que identifica a las obras reunidas y convocadas en estas páginas —estas han sido producidas o montadas en exposiciones durante los últimos diez años. Lo contemporáneo tiene que ver, en esta selección, con un conjunto de materialidad que convoca e interpela distintos tiempos históricos, quebrando la linealidad ortodoxa y generando un montaje de tiempos heterogéneos. Walter Benjamin ya nos advertía que la posibilidad de acceso a la experiencia verdadera solo es posible a través del fragmento Página 23: “Es la materia misma aquello que llega a significar cuando trasciende su quieta y silenciosa anterioridad. Entonces el sonido, la tela, la línea, las sombras, la textura, se develan como la expresión de un orden que anuncia su continuidad hacia el infinito... tras el cual se encaminan las palabras”.

Me resulta productivo conectar este pasaje con otra cita, de Fernando Pérez Villalón (2016), extraída de su libro recientemente premiado *La imagen inquieta*. Allí puede leerse que “(habitamos) una época en la que parece predominar por todas partes la pedantería pretenciosa del especialista en un saber parcelado, excluyente y desinteresado de todo lo que no sea la pequeña provincia que le pertenece” (13). En su modo de hacer, Rojas reivindica la tradición del género del ensayo y esto parecería hoy más potente que nunca en la medida de la supremacía especialista que destaca Pérez Villalón. El ensayo como la generación indisciplinada de un pensamiento de autor, que se agita en la delgada línea que separa la intimidad lectora y la distancia crítica. Podríamos proponer que, así como Rojas desmonta cada una de estas obras artísticas que le interesan, su escritura ensayística otorga una especie de continuidad a las potencias críticas ya liberadas por estas obras. Rojas escribe no “sobre” las obras artísticas, sino que “con” ellas.

Página 139: “El lenguaje se carga de sentido cuando se lo hace pasar por el mundo, entonces abandona la sobreprotectora economía del significado, como cuando alguien camina bajo la lluvia habiendo extraviado su paraguas, buscando un lugar cuya dirección exacta desconoce”.

Los textos que componen este volumen han sido leídos antes en conferencias o publicados de forma dispersa en catálogos. La idea de multiplicidad asociada a los recorridos posibles que pudo trazar cada uno de estos ensayos individuales en la historia de su propia materialidad y recepción, apoya y potencia la tesis que aprieta nuestro paisaje teórico-cultural actual: la morada como un hábitat móvil y el arte como motor para la generación de ese movimiento. La autora mexicana Gilda Waldman escribe: “El viaje constituye la metáfora para repensar la cultura de nuestros tiempos, el desarraigo como destino del mundo, la compleja relación entre identidad, pertenencia y hogar, el movimiento como desplazamiento entre una morada inicial y la promesa ¿imposible? de una vuelta a casa” (2013: 181).

Aquí cierro: me interesa pensar con Sergio Rojas la figura del autor. Una reflexión que, de alguna manera, subyace a muchos de estos ensayos aquí publicados, y que Rojas pone en práctica con las decisiones editoriales que toma. Entra y sale de la serie, ida y vuelta, traicionando constantemente la distancia que supuestamente exige todo “punto de vista” y, en definitiva, la posición exclusiva y autoritaria del autor/soberano de los contenidos y que gobierna con la “mirada aérea”. Bajo mecanismos refinados, hemos visto cómo Rojas se desdobra y se hace parte activa de la propia ficción que desarrolla, ficción en serie, por medio de imágenes y textos que incorporan su propia biografía y le permiten “hacerse sujeto” en la experiencia de este libro. No podríamos decir entonces que la figura del autor, en el sentido de la categoría moderna, se destruye en este caso. Pareciera, en cambio, que lo que hay es un tipo de búsqueda afectiva que desactiva el coeficiente de autoridad, asociado a dicha categoría. Esta búsqueda afectiva –que no deja de ser intelectual–

implicará una toma de posición estética y política respecto del “sistema de arte”, del conocimiento en general, en la medida que vincula el mundo del arte con el mundo del no-arte, el mundo del arte con el mundo de la ciencia, el del saber y la vida; y, además, le permite hacerse partícipe de la multitud de voces que pueblan estas páginas y de generar con ellas una serie de intercambios generosos y creativos que llevarán a perpetuar la posibilidad de que nuevos vínculos, nuevos diálogos y más conexiones sean posibles siempre a futuro.



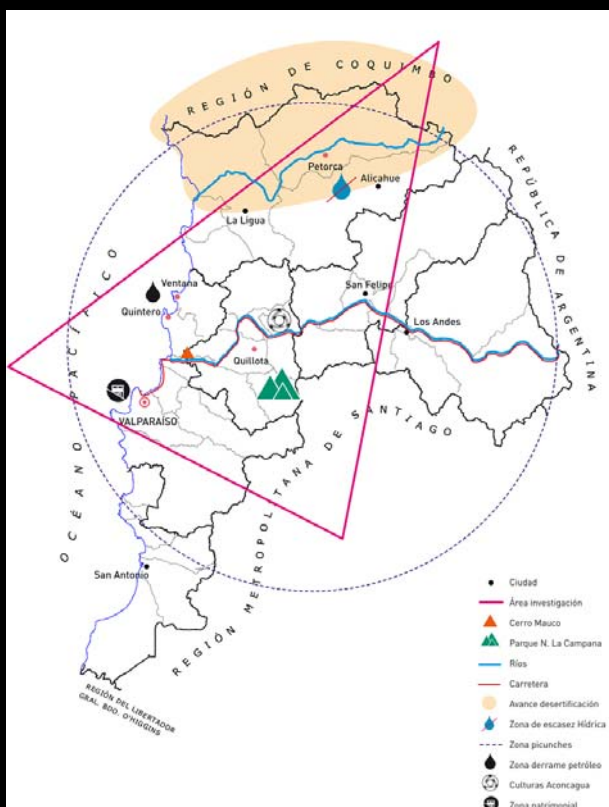
"El gato", cómic de Matías Rojas, 2012.

Referencias

Pérez Villalón, F (2016). *La imagen inquieta. Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto*. Viña del Mar: Catálogo.

Rojas, S. (2017). *Las obras y sus relatos III*. Santiago: DAV Universidad de Chile.

Waldman, G. (2013). Relatos de viajes. Hacia la historia y la memoria. *Taller de Letras*, (53), 177-192.



DÉ_TOUR ETNOGRAFÍA & DERIVAS



ACERCA DE LA REVISTA

Convocatoria permanente: investigación artística

Recepción abierta Panambí n. 6

- Fecha límite de recepción: 30 de marzo de 2018.
- Publicación: junio de 2018.

Recepción abierta Panambí n. 7

- Fecha límite de recepción: 30 de septiembre de 2018.
- Publicación: diciembre de 2018.

Se convoca a creadores, teóricos e investigadores en artes a participar en *Panambí. Revista de investigaciones artísticas* con artículos, reseñas y documentos originales que sean el resultado de investigaciones artísticas o las tengan por tema.

Panambí llama a artistas e investigadores a poner en práctica una reflexión sobre las formas de la investigación artística, su lugar, su no-lugar y sus críticas dentro del panorama actual de la investigación académica actual.

Por un lado, se esperan textos cuyo eje se constituya efectivamente en torno a esta reflexión. Por otro, escritos cuya construcción, si bien está centrada en algún tema específico ligado a las artes, articule preguntas y proposiciones formales a la reflexión de la investigación artística.

Con el propósito de que los autores contemplen el panorama general de las inquietudes que *Panambí* quiere desarrollar, se invita a revisar el siguiente enlace: <http://revistas.uv.cl/index.php/Panambi/about/editorialPolicies>.

Para otras informaciones, revisar las Instrucciones a los autores en el apartado siguiente o bien en: <http://revistas.uv.cl/index.php/Panambi/about/submissions>.

Políticas editoriales

Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas, perteneciente a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso y vinculada principalmente a las Escuelas de Cine, Música y Teatro de la misma casa de estudios, es una publicación semestral dirigida principalmente a artistas e investigadores en arte, en sus diversas formas. Privilegia la investigación que nace en el seno de la creación artística, abriéndose no obstante a las investigaciones sobre arte –problemáticas y creaciones artísticas– que se realicen desde el mismo arte y desde otras disciplinas (historia, filosofía, psicología, sociología, ingeniería, etc.). Publica trabajos originales, realizados no sólo con el rigor correspondiente, sino también reflexionando, experimentando y contribuyendo al desarrollo de la investigación artística en Chile y a nivel internacional, con un énfasis en América Latina.

La abreviatura de su título es *Panambí*, que debe ser usado en bibliografías, notas a pie de página, leyendas y referencias bibliográficas.

Enfoque y alcance

El objeto de esta revista son las investigaciones disciplinarias, inter o transdisciplinarias en artes visuales, sonoras, performativas, audiovisuales, teatrales, musicales, etc. Su objetivo primordial es visibilizar y a la vez complejizar las aproximaciones a los métodos de pesquisa utilizados en el contexto de procesos creativos. Como objetivo complementario, asume la tarea de pensar y reflexionar sobre el arte, sus obras y prácticas en sus dimensiones sociales, económicas, políticas, filosóficas, ambientales y culturales. Su alcance es fundamentalmente latinoamericano.

Políticas de sección

Panambí cuenta con dos secciones: Artículos y Reseñas. Los artículos son el resultado de investigaciones artísticas originales realizadas mediante pesquisas, estudios, ensayos críticos o procesos de producción de obra. Su extensión es de 3000 a 8000 palabras. Las Reseñas pueden referir a libros, películas, álbumes, montajes escénicos, muestras, festivales u obras en general. Su extensión es de 1000 a 2000 palabras.

Proceso de evaluación por pares

Política de revisión

Los trabajos seleccionados son sometidos a revisión por pares mediante sistema de doble ciego, garantizando el desconocimiento recíproco de autores y evaluadores durante el proceso. Una primera revisión de los escritos es realizada por la edición de la revista para verificar si cumplen con los requisitos exigidos por nuestras normas.

Si esta primera revisión es superada, los originales son enviados a los revisores externos. Para evitar que éstos sean descartados por criterios que escapan al objetivo de una producción de investigación artística óptima y capaz de introducir discusión en el campo, Panambí ha diseñado una tabla instructiva para los evaluadores. Junto a la calidad del escrito, a la rigurosidad de la investigación y al cumplimiento de las normas, se valoran especialmente el aporte al campo de la investigación artística, es decir, a su crítica, elaboración y diversificación metodológica, y la profundidad e interés de los contenidos.

Los artículos evaluados deben ser devueltos a la edición de la revista en un plazo no mayor a quince (15) días consecutivos desde su recepción. Los resultados son comunicados al autor a fin de que realice las correcciones que eventualmente surgiesen de dicha revisión. La aceptación o el rechazo de los artículos son comunicados en un plazo no superior a cuatro meses. Antes de ser publicado, el trabajo es enviado a los autores para que subsanen posibles errores que no afecten al contenido.

Durante los periodos académicos no lectivos, la gestión de los artículos recibidos queda en suspenso.

Panambí invita a colaborar con las revisiones de los textos. Basta sólo con enviar un correo a panambi-editor@uv.cl manifestando el interés. Cada dos años, se publica una lista con los revisores que han participado en los procesos.

Indicaciones para la revisión

Para evitar que los artículos sean descartados por criterios que escapan al objetivo de una producción de investigación artística óptima y capaz de introducir discusión en el campo, Panambí ha diseñado una tabla instructiva para los evaluadores:

- Los artículos deben ser evaluados de manera objetiva, buscando siempre abrir posibilidades al autor con el fin de lograr un trabajo óptimo.
- El evaluador no rechazará a priori y sin argumentación sólida.
- El evaluador no debe utilizar un lenguaje desmerecedor y desacreditador. La noción “par ciego” indica una igualdad entre los agentes de la productividad académica, esto es, escritores, evaluadores, editores.

- Todas las objeciones, comentarios o críticas deben ser formulados con claridad. Se deben evitar confusiones o comentarios ininteligibles.
- Descartar artículos por considerar que no trabaja autores o lecturas necesarias para el tema trabajado, debe ser justificado debidamente. El evaluador no puede imponer autores o lecturas por inclinación o preferencia personal.
- El evaluador considerará la revisión de ortografía y redacción.
- La decisión del evaluador será argumentada y redactada en el ítem "Justificación".
- Se debe entregar el artículo evaluado a la comisión editora de la revista en un plazo no mayor a quince (15) días consecutivos desde su recepción.

Proceso de revisión

El proceso de revisión se realiza mediante archivos adjuntos a los correos electrónicos. Los editores/as mandan a los revisores/as un correo electrónico con el envío adjunto para que lo revisen. Los editores/as mandan por correo electrónico su conformidad (o discrepancia) a los editores/as, junto con la revisión y las recomendaciones. Los editores/as introducen la aprobación (o discrepancia) de los revisores/as, así como su revisión y sus recomendaciones en la página de Revisión del envío para registrar el proceso de revisión.

Política ética

Panambí, como miembro de Latinoamericana. Asociación de revistas académicas de humanidades y ciencias sociales, adhiere a los Principios de transparencia y buenas prácticas en las publicaciones científicas y a las formas de proceder en caso de que estos no se respeten. Por este motivo, en sus procesos editoriales Panambí se rige por las Prácticas Básicas (Core Practices - ENG) del Comité de Ética de Publicaciones (COPE) y los Diagramas de flujo - ESP concomitantes. Su política ética se ajusta a los lineamientos siguientes.

Autores y autoras

- Autoría: se asume que los autores y autoras, participaron en el proceso de investigación, en la realización del texto presentado y en la revisión de la evaluación y edición posteriores. Por ello, se responsabilizan de atender los comunicados editoriales relacionados al documento, considerando los plazos establecidos, así como las solicitudes desprendidas del arbitraje, de la corrección de estilo y de la diagramación.

- Los colaboradores de la investigación pueden incluirse en una nota a pie de página añadida al final del título del artículo.
- Forma: los artículos remitidos cumplen con las normas de publicación presentadas en las Instrucciones a los autores, además de mantener la rigurosidad académica en la presentación de los argumentos. Para tal fin, se utilizan las normas de citación APA 6ª edición.
- Originalidad: los manuscritos presentados deben ser elaboraciones originales de las personas que firman como autoras. Se admite un máximo de dos autores. No se tendrán en cuenta los trabajos que hayan sido publicados en otras revistas, así sea en otro idioma, o en los que no se cite adecuadamente.
- Para prevenir el plagio o autoplagio, la revista hará uso de herramientas antiplagio, para detectar los fragmentos que no han sido citados de manera adecuada.
- Al someter el artículo al proceso de arbitraje, los y las autoras se abstienen a remitirlo a otra revista. Dado el caso que, se pretenda retirar el artículo del proceso editorial debe comunicarse al equipo editorial con un plazo prudente.
- Contenido: los contenidos de los artículos han de describir los momentos investigativos y las prácticas realizadas. La presentación de resultados debe realizarse de forma honesta y sin fabricación, falsificación o manipulación de los datos.
- Si se involucran personas en la investigación debe declararse el consentimiento de estas para la publicación y/o uso de sus testimonios.

Revisores

- Aceptación: el Comité Editorial invita a evaluar como pares académicos a personas cuyo perfil profesional se relaciona con la temática del artículo sometido a revisión.
- Contenido: el evaluador ha de procurar claridad y rigurosidad en las observaciones que sustenten la decisión que se toma sobre el documento –Aceptado; Aceptado con modificaciones menores; Aceptado con modificaciones mayores; o Rechazado. El formato de evaluación debe diligenciarse en su totalidad, preferiblemente con lenguaje apreciativo que contribuya el mejoramiento en la producción y divulgación del conocimiento.
- Tiempos: al aceptar la evaluación se acepta el tiempo de revisión establecido por Panambí (15 días).
- Confidencialidad: los artículos remitidos a los evaluadores se limitan a fines evaluativos, manteniendo su carácter confidencial.

- Conflicto de intereses: cada evaluador debe asegurarse de no presentar conflicto de interés con el documento a revisar, ya sea de índole institucional, financiero o personal. Asimismo, se procederá a mantener el anonimato de la evaluación para las dos partes (sistema de doble par ciego).

Se asume que los contenidos y opiniones expresados son de responsabilidad exclusiva de los autores y no comprometen la opinión y política editorial de la revista.

Política de gratuidad

Panambí se rige por una política de gratuidad, al ser íntegramente financiada por una institución de educación superior del Estado chileno, como es la Universidad de Valparaíso, a través de la Vicerrectoría de Investigación e Innovación y del Centro de Investigaciones Artísticas de la Facultad de Arquitectura.

Los usuarios no requieren registrarse ni pagar para acceder a los contenidos en línea de la revista. Los autores solamente deben registrarse para realizar sus envíos, de manera de asegurar un adecuado seguimiento del proceso de edición de sus artículos.

De la misma manera, la publicación de artículos en *Panambí* no conlleva costos ni remuneraciones para los autores. Las colaboraciones de autores y revisores son ad honorem. Una vez finalizado el proceso editorial, los revisores reciben una constancia de colaboración en la evaluación de los artículos.

Declaración de privacidad

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.

Frecuencia de publicación

Panambí se publica en forma bianual en los meses de junio y diciembre.

Política de acceso abierto

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento.

Archivo de la revista

Esta revista utiliza el sistema LOCKSS para crear un sistema de archivo distribuido entre bibliotecas colaboradoras, a las que permite crear archivos permanentes de la revista con fines de conservación y restauración.

Indexación

- ERIH Plus - European Reference Index for the Humanities
- Latindex Catálogo
- PACE - Plataforma Académica sobre el Cómic en Español

Instrucciones a los autores

Normas de publicación

1. Los **trabajos** deben estar escritos en español o portugués. Son presentados en formato DOC, ODT o RTF y enviados al correo panambi-editor@uv.cl.
2. Debe adjuntarse al documento un archivo aparte con los siguientes **datos**: nombre completo del autor o autores, (con un sólo apellido o, en caso de preferencia, con los dos apellidos unidos por un guión), un breve currículum de cada uno y la dirección, correo electrónico, afiliación institucional y teléfono de contacto (del responsable, en caso de ser varios). Si corresponde, cabe incluir fuente de financiamiento del artículo y pertenencia a algún proyecto en ejecución o finalizado. Ocasionalmente, se publican artículos mediante invitación.
3. La **estructura** de los Artículos es la siguientes: título; autor; afiliación institucional; correo electrónico; resumen en español o portugués (100 palabras); palabras clave (5); traducción al portugués o al español y al inglés de título, resumen y palabras clave; cuerpo del texto; referencias; anexos. Las Reseñas únicamente deben indicar, al inicio: título; autor; afiliación institucional; y correo electrónico.
4. La **extensión** de los Artículos originales es de 3.000 a 8.000 palabras. Las Reseñas de son de 1000 a 2000 palabras.
5. Se recomienda añadir **imágenes** a los textos que traten de obras específicas. Las imágenes se envían a tamaño de impresión en formato JPG o PNG (150 ppp) dentro del texto y en archivos adjunto. Los tamaños máximos son: ancho, 11,5 cm; alto, 20 cm. Panambí se reserva el derecho de modificar el tamaño y la ubicación de las imágenes en caso de que fuera necesario para su correcta publicación, respetando en la medida de lo posible el formato y la composición originales del autor.
6. En el caso de que el autor quisiera agregar **sonidos**, estos se agregan al artículo como un enlace que conducirá a un sitio en donde estos se alberguen. Es imprescindible que el autor cuide el mantenimiento de este sitio.
7. Se respeta el **formato** de los artículos aceptados. Los errores gramaticales, de redacción o de inadecuación al formato de la revista, son informados al autor por el equipo de edición.
8. Las **citas y referencias** bibliográficas deben adecuarse al "Formato de citas y referencias" de la revista *Panambí*, que es el de la American Psychological Association (APA).

Formato de citas y referencias (APA)

Para otros casos, favor de remitirse al manual de la American Psychological Association (APA).

En el cuerpo del texto

Un autor

(Manchev, 2007: 20-24); (Navarro, 2014: 56)

Si es más de un trabajo en la misma cita:

(Manchev, 2007; 2009).

Si el autor posee más de una publicación por año, se diferencian con letras minúsculas de acuerdo a su orden de aparición. Ejemplo:

(Rancière, 2001a; 2001b); (Rancière, 1879b: 34)

Cuando el libro citado posee más de un autor:

Dos autores: (Deleuze y Guattari, 1991: 44)

Tres autores: (A, B y C, 1991: 44)

Más de tres: (Žižek et al., 2000: 32)

En el listado de referencias

Debe venir al final del artículo en orden alfabético, comenzando por el apellido del autor, su nombre y el año de publicación que corresponde a la referencia bibliográfica indicada entre paréntesis. Los textos de un mismo autor deben ordenarse de acuerdo a su orden de publicación. Ejemplos:

Libros y autores:

Apellido(s), Inicial de nombre(s) (año). *Título libro*. Lugar: Editorial.

Un autor:

Navarro, S. (2014). *La poética de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Dos autores:

Deleuze, G.; Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* París: Éditions de Minuit.

Tres autores:

Žižek, S.; Butler, J.; Laclau, E. (2004). *Contingencia, hegemonía y universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Libro con editor(es). Ejemplo:

Guasch, A. M., ed. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal.

Capítulos en libros. Ejemplo:

Apellido(s), Nombre(s) (año). Título del capítulo. En: Apellido, Nombre, ed., comp., org., etc. *Título del libro*. Lugar: Editorial. Inicio-final.

Pardo, C. (2010) L'oreille globale. En: Solomos, M.; Bouët, J.; eds *Musique et Globalisation: musicologie-ethnomusicologie*. Paris: L'Harmattan. 253-269.

Artículos en revistas. Ejemplo:

Apellido(s), Nombre(s) (año). Título del artículo. *Título revista* v(n). Lugar: Editorial. Inicio-Final.

Río-Almagro, A. del (2013). LIVE ART: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(3). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 424-439.

Referencias en internet. Ejemplos:

Artículo de Revista:

Wilkins, C. (2011). On Hearing the Disposition of the Voice: Interactive Voice and Live Electronics in Experimental Sound Theatre. *Interference. A journal of audioculture* (1). Recuperado el 25 de marzo de 2015 de <http://www.interferencejournal.com/articles/an-ear-alone-is-not-a-being/on-hearing-the-disposition-of-the-voice>.

Blog:

Con autor:

Apellido, Nombre (año). Título de entrada. *Título del blog*. Recuperado el 25 de marzo de 2015 de url.

Pinto, I. (2015, 19 de marzo). Fábula (pop) moderna. *El agente cine*. Recuperado el 20 de junio de 2017 de <https://elagentecine.wordpress.com/2015/03/19/fabula-pop-moderna/>.

Sin autor:

Título blog (año, día de mes). *Título de entrada*. Recuperado el 25 de marzo de 2015 de url.

Performancelogía (2007, abril). *Sobre este proyecto / About this project*. Recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://performancelogia.blogspot.cl/2007/04/sobre-performanceloga.html>.

Aviso de derechos de autor

Aquellos autores/as que tengan publicaciones con esta revista, aceptan los términos siguientes:

- a) Los autores/as conservarán sus derechos de autor y garantizarán a la revista el derecho de primera publicación de su obra, el cuál estará simultáneamente sujeto a la Licencia Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons, que permite a terceros compartir la obra bajo cualquier medio o formato, siempre que se atribuya su autoría (esta licencia es de cultura libre).

- b) Los autores/as podrán adoptar otros acuerdos de licencia no exclusiva de distribución de la versión de la obra publicada (p. ej.: depositarla en un archivo telemático institucional o publicarla en un volumen monográfico) siempre que se indique la publicación inicial en esta revista.
- c) Se permite y recomienda a los autores/as difundir su obra a través de Internet (p. ej.: en archivos telemáticos institucionales o en su página web) antes y durante el proceso de envío, lo cual puede producir intercambios interesantes y aumentar las citas de la obra publicada. (Véase El efecto del acceso abierto).

[INCISO]

La sección [INCISO] sólo tiene numeración interna y no es indexada. Recoge manifestaciones artísticas de la región de Valparaíso, Chile, expuestas en el formato de la revista *Panambí*, tales como fotografías, dibujos, manifiestos, escritos experimentales, partituras o expresiones similares. Una de estas imágenes se incluye en la portada de la revista, distribuyéndose las demás a lo largo de las páginas interiores, en diálogo con las demás contribuciones. La publicación en [INCISO] se realiza por invitación expresa de los editores. No obstante, los interesados pueden escribirnos para eventualmente publicar sus trabajos. Para ello, se requiere únicamente indicar nombre, afiliación institucional, organizacional u ocupación del autor y correo electrónico. Se entiende que la contribución es objeto de una construcción artística desde su comienzo.

En *Panambí* n. 5, la invitada es **Jocelyn Muñoz (Metaverba)**, artista visual, teórica y gestora de Espacio G y Mutua_cultura crítica, quien nos presenta su proyecto **Dé_Tour [etnografía y derivas]**.



**Universidad
de Valparaíso**
CHILE

Centro de Investigaciones Artísticas
FACULTAD DE ARQUITECTURA