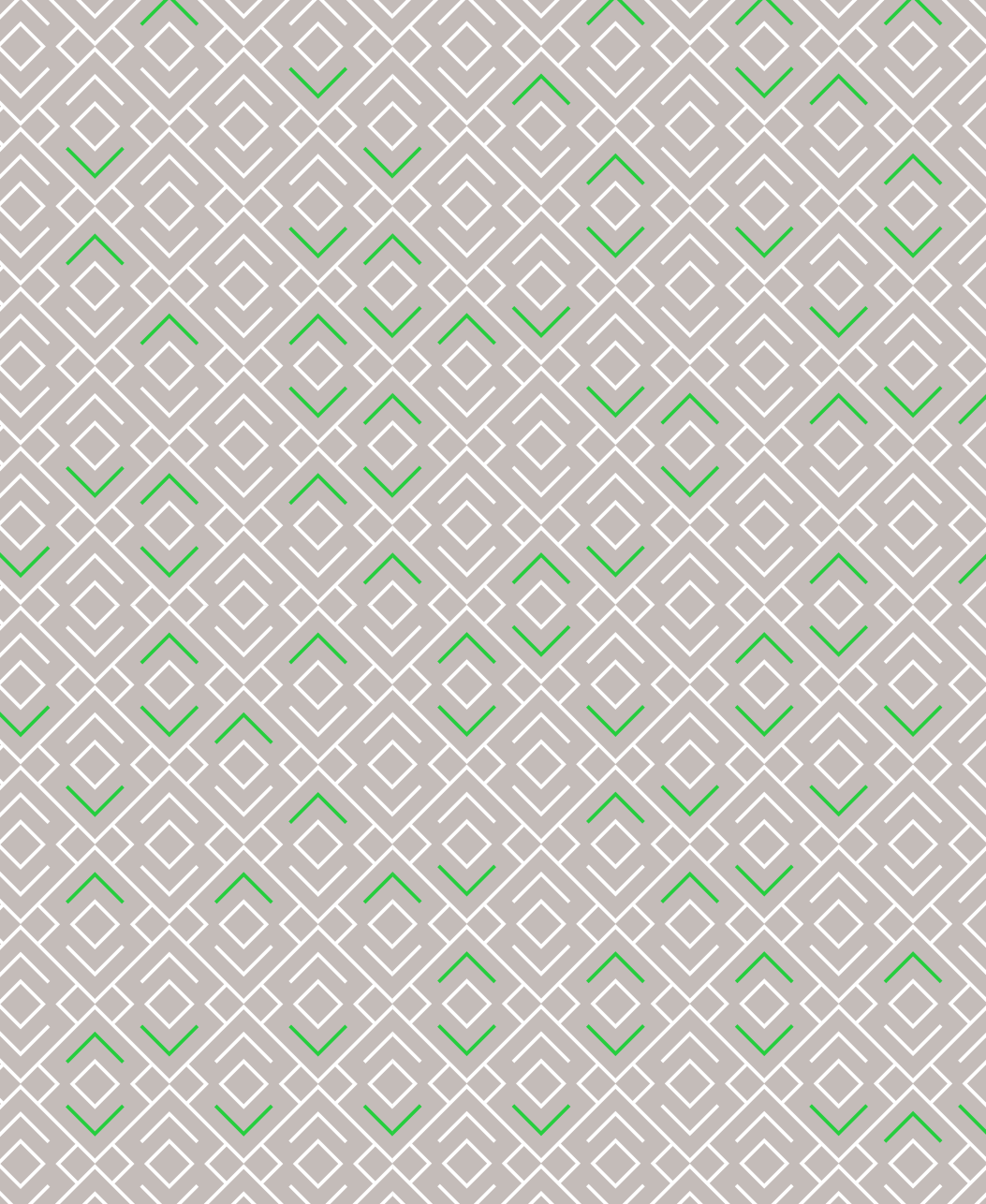




ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

PERSPECTIVA DE GÉNERO

EN EL ARTE LATINOAMERICANO

GALIA ARRIAGADA REYES
MACARENA BRAVO COX
IGNACIA BARROS CÁCERES
SOFÍA ROMERO ALVIAL

**PERSPECTIVA DE GÉNERO EN EL
ARTE LATINOAMERICANO**
ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES
VOLUMEN IX

**PERSPECTIVA DE GÉNERO EN EL
ARTE LATINOAMERICANO**
ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES
VOLUMEN IX

GALIA ARRIAGADA REYES
MACARENA BRAVO COX
IGNACIA BARROS CÁCERES
SOFÍA ROMERO ALVIAL

**CENTRO NACIONAL DE
ARTE CONTEMPORÁNEO**









WS 18

La mujer del hechicero

26x20" Pintura acrílica sobre tela. 1985

El boceto original es de octubre de 1984.

Beatriz me posó para los manos y brazos (en nov '84 ?)

El cuadro se interrumpió mientras estuve ocupada haciendo "Entre dos mundos - El mar interior", y luego "Poetisa con balcón y vista al mar". A fines de febrero y primeros 3 días de marzo, en 5 días lo terminé; boceteando la parte inferior y pintándolo.

Exhibido en la XLII Bienal de Venecia, 1986

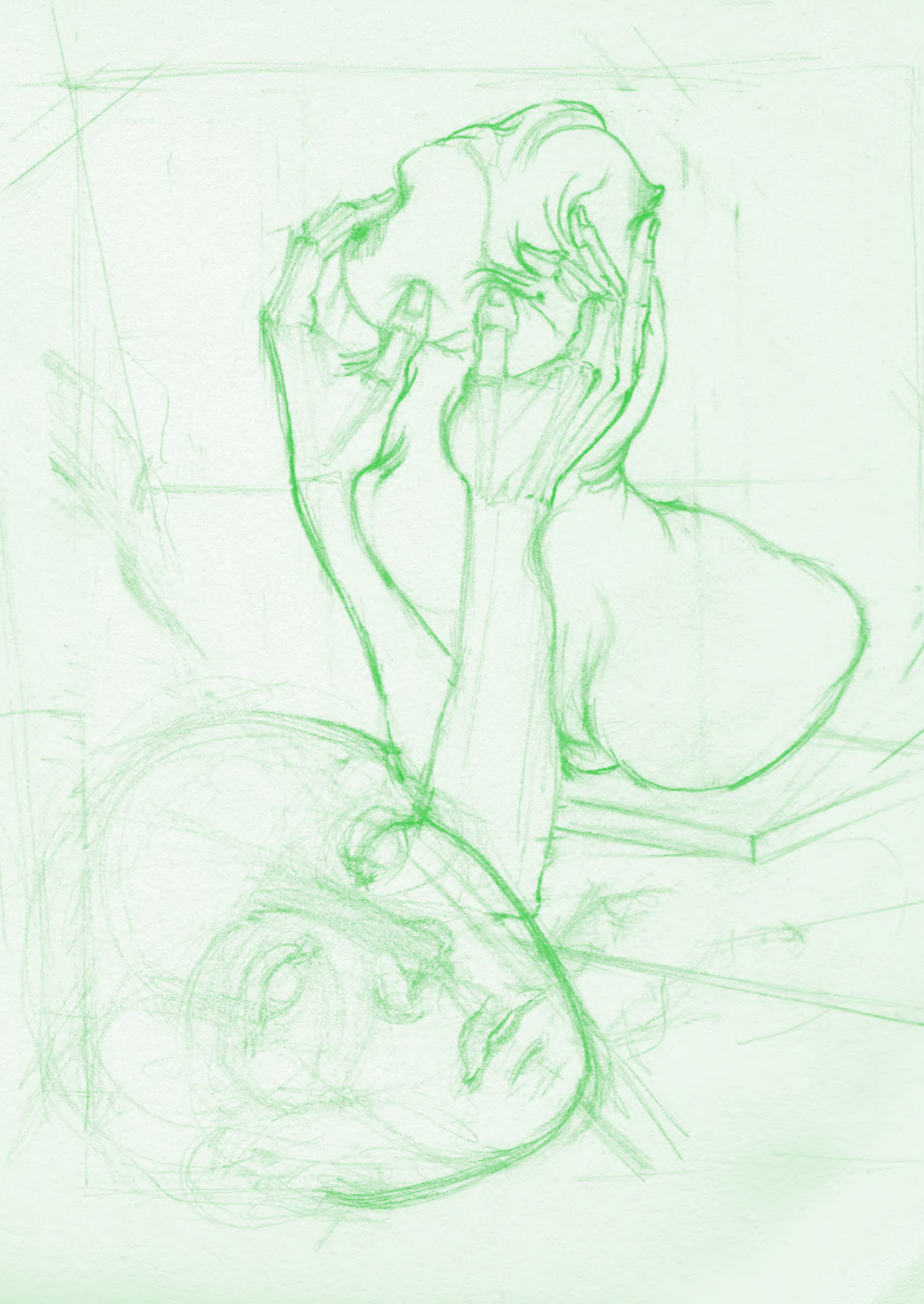
Colección de Anna Balakian











WS ~~181190~~
18

1585

2
La mujer del hechicero





PERSPECTIVA DE GÉNERO EN EL ARTE LATINOAMERICANO

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES
VOLUMEN IX

Ministra de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio
Consuelo Valdés Ch.

Subsecretario de las Culturas
y las Artes
Juan Carlos Silva Aldunate

Jefa del Departamento de Fomento
Claudia Gutiérrez Carrosa

Directora Centro Nacional
de Arte Contemporáneo
Soledad Novoa Donoso

Las imágenes que abren y cierran esta
publicación corresponden a fotografías
y documentos pertenecientes al
Archivo de Susana Wald

© Galia Arriagada Reyes
© Ignacia Barros Cáceres
© Macarena Bravo Cox
© Sofía Romero Alvial
© Ministerio de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio, 2021.

Coordinadora del Centro de
Documentación
de las Artes Visuales (CEDOC-CNAC)
Paulina Bravo Castillo

Directora de arte. Departamento de
Comunicaciones. Diseño de colección
Soledad Poirot Oliva

Correctora de estilo
Cristina Vega Videla

Diagramación
Estudio Vicencio

Primera edición: diciembre 2021
ISBN (pdf) 978-956-352-391-1

Se autoriza la reproducción parcial
citando la fuente correspondiente.
Prohibida su venta.

Impreso en Chile
por Ograma Impresores

ÍNDICE

21

PRESENTACIÓN

25

Prólogo: *El persistente mito de la neutralidad*

Soledad Novoa Donoso

32

Silencio rebelado.

Tres acciones de Paula Baeza Pailamilla

Galia Arriagada Reyes

54

Mujer, artista y surrealista: tres miradas
sobre la obra creativa de Susana Wald

Macarena Bravo Cox

82

Las hijas y el padre: una lectura de *El Padre Mío*, de
Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld

Ignacia Barros Cáceres

106

Estrategias travestis en la construcción de
una identidad latinoamericana

Sofía Romero Alvial

PRESENTACIÓN

CONSUELO VALDÉS CH.

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Desde su creación en el año 2010, el Concurso Público de Ensayos sobre Artes Visuales, hoy alojado en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, se ha proyectado como un espacio relevante de exploración, revisión y reflexión en torno al arte contemporáneo local.

A partir del gran acervo del Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC), esta iniciativa se ha consolidado como una influyente plataforma local para fomentar la investigación en este campo, visibilizarla y poner en valor su ejercicio. Asimismo, se ha traducido en escuela para profesionales emergentes, entre ellas y ellos, investigadores, historiadores y críticos de artes visuales, estética, historia del arte, sociología o humanidades.

A la fecha se han realizado nueve versiones de esta convocatoria, las que se han traducido en la publicación de ocho libros y 29 ensayos. En adelante podrán conocer los textos seleccionados en su novena edición, correspondiente a 2019, los que se desarrollaron en torno al tema *Perspectivas de género en el arte latinoamericano*.

Precisamente tras esta premisa, el noveno Concurso Público de Ensayos sobre Artes Visuales se ha propuesto indagar en las prácticas actuales, a la luz de las brechas existentes a lo largo de la historia del arte

latinoamericano, con el fin de recoger, desde el campo del arte, la profunda reflexión en torno a temáticas de género que se ha dado en los últimos años a nivel internacional.

Esta línea de estudio se enmarca, además, en el desafío que como Ministerio nos hemos propuesto en este último periodo: difundir y relevar el rol que han ejercido históricamente las mujeres en el desarrollo cultural del país desde las más diversas disciplinas. Sin duda, una necesidad que ha proliferado y se ha hecho patente en los últimos años, desde distintos sectores y latitudes.

Este concurso se hace eco de las nuevas corrientes de pensamiento que teorizan y buscan explicar los procesos creativos y sus alcances sociales, políticos y territoriales, desde una revisión de los parámetros más tradicionales de la teoría del arte.

Tras esta nueva forma de contextualizar los fenómenos creativos se inscriben los cuatro ensayos seleccionados en esta edición: «Silencio rebelado. Tres acciones de Paula Baeza Pailamilla», de Galia Arriagada; «Estrategias travestis en la construcción de una identidad latinoamericana», de Sofía Romero; «Mujer, artista y surrealista: tres miradas de la obra creativa de Susana Wald», de Macarena Bravo; y «Las hijas y el padre: una lectura de *El Padre Mío*», de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld», de Ignacia Barros.

Les invito a revisitar la historia reciente que recogen estos documentos y a reflexionar junto a sus autoras desde estas nuevas aproximaciones y miradas, que, sin duda, contribuirán a relevar aún más esta convocatoria.

PRÓLOGO

EL PERSISTENTE MITO DE LA NEUTRALIDAD

SOLEDAD NOVOA DONOSO

DIRECTORA

CENTRO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO

El presente volumen recoge los cuatro trabajos seleccionados mediante la convocatoria del noveno Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales, realizado al alero del Centro Nacional de Arte Contemporáneo, a través de su Centro de Documentación (CEDOC).

Desde el año 2010, de manera anual, se ha desarrollado la convocatoria y posterior publicación de los ensayos ganadores en un libro de circulación académica, nacional e internacional. Entre los años 2019 y 2020 se produjo un salto inesperado a consecuencia de la pandemia del Covid-19, que nos obligó, como institución pública, a redireccionar recursos y energías. Es por ello que este libro ve la luz hoy, dos años después de haberse resuelto la selección de ensayos premiados.

La novena convocatoria tuvo lugar en 2019 bajo la temática de análisis *Perspectivas de género en el arte latinoamericano*, haciéndose eco de una problemática que aún hoy golpea al campo artístico y al campo investigativo abocado a las artes visuales, y proponiendo visibilizar el necesario replanteamiento de la historia del arte, la escritura historiográfica y la escritura crítica respecto al modo en que ellas han considerado el fenómeno artístico, sus prácticas y las/os artistas, intentando promover

un cuestionamiento a las temáticas, metodologías y la jerarquización de voces que han caracterizado a nuestro campo de estudio a lo largo del siglo XIX y XX.

Desde la década de 1970, numerosas autoras comenzaron a poner en evidencia el sesgo de género que dominaba en la mayoría de los campos del conocimiento, aún aquellos cuya matriz científica suponía dar garantías de objetividad. Aspectos relativos a las políticas sanitarias y su coerción hacia las mujeres y las disidencias, las desigualdades en el acceso al desarrollo de la carrera académica, la desigualdad salarial en prácticamente todos los ámbitos de la vida laboral, la sexualización de las áreas de conocimiento o investigación, entre otras cuestiones, comenzaron a ser evidenciadas, debatidas y sometidas a exigencias de transformación.

En el ámbito de la historia y las humanidades, en el contexto norteamericano, la historiadora Joan Scott expuso clara y contundentemente cómo el campo de la historia, dominado por el androcentrismo, despreciaba sujetos, acontecimientos, áreas de investigación, para elaborar un relato cuyo protagonista era indefectiblemente un sujeto varón heterosexual, y cómo a ello se sumaba un continuo arrinconamiento de las académicas en los departamentos de Historia de las universidades estadounidenses (Scott, 2009).

En el campo de la historia del arte, al llamado de Linda Nochlin a «agitar plumas en los palomares patriarcales»,¹ la historiadora del arte mexicana Karen Cordero Reiman agrega, treinta años después, que «estamos sentadas en la mesa y no nos vamos a retirar. Pero nuestra presencia no tapa las grietas en las estructuras del conocimiento sino las hace más evidentes. Esta mesa es la que hemos ayudado a construir, la que hemos puesto con amor como guardianes del afecto y el cuidado, la que hemos llenado de sentido y alimento siempre, y en la que en demasiadas ocasio-

1 «La historia del arte feminista está aquí para hacer ruido, para poner en cuestión, para agitar plumas en los palomares patriarcales. No se debe confundir con sólo otra variante de o un suplemento de la corriente principal de la historia del arte. En su fuerza, una historia del arte feminista es una práctica transgresora y en contra de lo establecido, es decir, que pone en cuestión muchos de los principales preceptos de la disciplina» (Nochlin, 1989) (la traducción es mía).

nes se nos ha negado un lugar» (Cordero, 2021, p. 12). Esta imagen dibuja contundentemente la situación de la producción y la escritura de mujeres en el campo de las artes, pero también sus resistencias.

Por otra parte, al momento de imaginar propuestas temáticas para ser desarrolladas en las investigaciones que dieran origen a los ensayos convocados, el llamado «Mayo feminista» del 2018 aún resonaba con fuerza en las aulas universitarias, los patios de los campus, y en las marchas, asambleas y jornadas de debate autoconvocadas por estudiantes y académicas a lo largo del país.

En este contexto es que para 2019 se propone trabajar, investigar y escribir sobre arte latinoamericano abordando perspectivas de género que permitieran, de una u otra manera, recoger nuevas formas de emprender una reflexión crítica sobre la institución arte, mostrar sus falencias y omisiones, o trazar arcos históricos que permitiesen generar nuevas, originales y más comprensivas lecturas iconográficas sobre esta producción.²

Es así como el análisis a partir de la consideración de perspectivas de género se tradujo en estudios que, por un lado, dieron cuenta de producción artística invisibilizada en Chile, como es el caso de la artista Susana Wald, y la advertencia sobre posibles futuras invisibilizaciones respecto a la artista Paula Baeza Pailamilla. Por otro, sumaron la reflexión sobre el travestismo que ha marcado la configuración de una identidad latinoamericana y el simulacro como estrategia, junto a una relectura sobre una obra clave en la producción artística en los últimos cuarenta años en Chile, *El Padre Mío*, desde su puesta en tensión con obras literarias coetáneas.

Al momento de enfrentarse a la lectura de los textos —«Mujer, artista y surrealista: tres miradas de la obra creativa de Susana Wald» por Macarena Bravo Cox; «Las hijas y el padre: una lectura de *El Padre Mío*, de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld» por Ignacia Barros; «Silencio rebelado.

2 Coincidentemente, en marzo de ese mismo año ve la luz el informe «Estudio de mujeres artistas en la macroárea artes de la visualidad: brechas, barreras e inequidades de género en el campo artístico chileno», encargado por la sección Participación Ciudadana, Género e Inclusión de la Subsecretaría de las Culturas y las Artes.

Tres acciones de Paula Baeza Pailamilla» por Galia Arriagada Reyes; y «Estrategias travestis en la construcción de una identidad latinoamericana. La continuidad de un simulacro» por Sofía Romero Alvial— es importante considerar la distancia que media entre el momento de escritura de los trabajos y el desarrollo posterior de las investigaciones de las autoras, así como el propio devenir de sus objetos de estudio.

Es así como Macarena Bravo desarrolló la investigación curatorial para la muestra *En busca de lo inasible* sobre la obra de Susana Wald, la que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes en los meses de julio a octubre de 2021, basada en este ensayo como trabajo inicial. Por su parte, Sofía Romero se encuentra cursando estudios de magíster en Teoría e Historia del Arte, en los cuales profundiza su análisis sobre las estrategias travesti y el barroco en tensión con prácticas artísticas contemporáneas, y Galia Arriagada ha seguido de cerca tanto el desarrollo de obra como la importante proyección nacional e internacional de la artista Paula Baeza Pailamilla y la creciente difusión de su trabajo.³

Se trata, entonces, de ensayos en distinto nivel de desarrollo, que muestran el potencial investigativo y crítico de sus autoras. Es por ello que, mediante un proceso de revisión y edición conjunta de los textos, se consideró importante no introducir cambios significativos en ellos, sino más bien mantener su impronta inicial, descrita de manera cuidadosa y dedicada por los miembros del jurado evaluador del noveno concurso conformado por las académicas Karen Cordero Reiman (México), Lisa Blackmore (Inglaterra), y la ganadora del tercer Concurso de Ensayos, Sophie Halart (Chile).

A propósito de Macarena Bravo, el jurado señala que «el ensayo constituye un aporte al arte contemporáneo chileno en el sentido que permite visitar la producción de una artista poco conocida en Chile. La sitúa, por otra parte, en un relato continental, de importancia, a saber, la historia de

3 Solo como un ejemplo de ello, cabe señalar que Baeza Pailamilla forma parte de la publicación *Mujeres en las artes visuales en Chile (2010-2020)*, investigación del Área de Artes Visuales del MINCAP, editada por su coordinadora, Varinia Brodsky Zimmermann, y la investigadora Mariairis Flores Leiva.

un surrealismo propiamente femenino en América Latina. El trabajo [...] busca reinsertar a una artista poco conocida en el circuito nacional como Susana Wald en relación con el arte chileno desde una perspectiva de género. Las observaciones sobre la artista y su obra son pertinentes y ahondan en aspectos medulares en este sentido».

De Ignacia Barros, se destaca que «el ensayo constituye un aporte indudable al arte contemporáneo chileno en el sentido que, hasta ahora, *El Padre Mío* ha sobre todo sido el objeto de investigaciones provenientes del campo de la literatura. Al rescatar la parte audiovisual del proyecto y al considerarlo como complementario del libro de Eltit, la autora retoma y continua de forma fructífera el ángulo de análisis inicialmente articulado por María Verónica Elizondo sobre el archivo como dispositivo híbrido de comunicación y receptáculo de memoria. El ensayo ofrece una mirada original sobre un trabajo hecho por artistas establecidas en el arte contemporáneo chileno, ya que permite reconsiderar el texto de Eltit a la luz de la producción audiovisual que acompaña y complementa. Por otra parte, da cuenta de la manera en la cual los distintos tiempos de producción del proyecto (1985 para el video / 1989 para el libro) influyen su recepción y le dan la densidad de un relato casi histórico».

Respecto a Galia Arriagada, se indica que «el ensayo examina tres performances de la artista Paula Baeza Pailamilla y se ofrece interpretarlas como prácticas artísticas que activan una identidad feminista y mapuche. En este sentido, pretende situarse en el cruce entre teoría de género y perspectiva decolonial, un cruce encarnado por el propio cuerpo de la artista en esas tres acciones. Identifica, por otra parte, la existencia de una crítica institucional en la obra de Baeza Pailamilla quien, mediante la exposición de su cuerpo como un dado anónimo e inanimado, replica —y así, parodia— las políticas de exposición del cuerpo mapuche de los dispositivos museales actuales. El ensayo tiene potencial para constituir un aporte importante al arte contemporáneo chileno, enriqueciendo la escasa literatura especializada sobre prácticas artísticas, consideraciones de género y mirada decolonial».

Y finalmente, sobre Sofía Romero, se destaca que «el estudio del travestismo como estrategia de subversión constituye un aporte interesante al arte contemporáneo latinoamericano, sobre todo desde una

perspectiva de género. La contribución particularmente original del ensayo consiste en identificar precedentes coloniales a la estética travesti articulada por artistas contemporáneos en América Latina. El eje adoptado por el ensayo es muy original y permite considerar juntas obras que, hasta ahora, habían sido estudiadas de forma separada. Si bien no es directamente interdisciplinar, el ensayo ofrece una valorable mirada transhistórica, contribuyendo a inyectar nuevas metodologías en el estudio iconográfico del arte latinoamericano».

Sin duda, el trabajo realizado en estos diez años ha constituido un estímulo real al desarrollo de la escritura sobre artes visuales en Chile, así como un espacio de confianza y apoyo para investigadoras e investigadores en etapa inicial de sus carreras. En este marco, año a año el CEDOC implementa instancias de mejora en la atención, soporte y puesta en acceso de la bibliografía y documentos que alberga, y nuestro compromiso institucional se vuelca a incorporar medidas que sigan consolidando al Concurso y proyectando de mejor manera a sus ganadoras y ganadores.

BIBLIOGRAFÍA

Scott, J. (2009).

La historia de las mujeres. En P. Burke (Ed.), *Formas de hacer historia* (pp. 59-90). Madrid: Alianza.

Cordero R., Karen (2021).

Narrando desde nuestras cuerpas: futuros posibles de una historia del arte feminista en América Latina. En *Mujeres en las artes visuales en Chile (2010-2020)*. Santiago: MINCAP.

Nochlin, L. (1989).

Introducción. En *Women, Art and Power & Other Essays*. Londres: Thames & Hudson.

Galia Arriagada Reyes (1989, Santiago) es teórica del arte de la Universidad de Chile, y magíster en Edición de la Universidad Diego Portales. Se especializa en la investigación de artes escénicas desde la perspectiva de género. En esa línea creó Escena F, bitácora que busca visibilizar a creadoras contemporáneas. Sus textos han sido publicados por las revistas *Conjunto*, *Oropel*, *Saberes de Circo*, *Tiempo de Danza* y *Punto de Fuga*, entre otras, además de ser ponente en París, Cuba, México y Chile. Es docente en Balmaceda Arte Joven y en la Escuela del Circo del Mundo. Actualmente colabora en los proyectos Bestias Danzantes y Hablemos de Circo, y también se dedica a la edición independiente.

SILENCIO REBELADO

TRES ACCIONES DE

PAULA BAEZA PAILAMILLA

GALIA ARRIAGADA REYES

RESUMEN

El ensayo invita a reflexionar sobre la (etno)perspectiva de género en la performance de Paula Baeza Pailamilla, artista que trabaja un discurso descolonizador a través del mapuche feminismo. Para una mayor comprensión, se analizan tres acciones que responden a propuestas teóricas basadas en la problematización del cuerpo de la mujer mapuche en el Chile actual: *Etnoturismo* (triple discriminación); *A la Negra la mataron* (violencia estatal); *Mi cuerpo es un museo* (descontextualización museal). El objetivo es visibilizar a la artista como una referente en el arte de acción chileno y latinoamericano.

En los últimos años ha surgido una escena de artistas mapuche que han reinventado su identidad indígena de acuerdo a los soportes artísticos del presente, sin circunscribirse a la cultura mapuche tradicional, la que ha generado una nueva apertura en el arte contemporáneo chileno. Entre estos/as artistas podemos destacar a Daniela Catrileo (poeta), Paula Baeza Pailamilla (performer), Camila Huenchumil (actriz), Sebastián Calfuqueo (artista visual), Ricardo Curaqueo (coreógrafo) y Paula González (directora de teatro).

A propósito de lo anterior y respecto al campo artístico nacional, es preciso preguntarse ¿dónde se visibilizan las artistas mapuche? ¿tienen ellas realmente cabida en el circuito artístico? Quisiera compartir una experiencia personal: hace poco recorrí los museos santiaguinos y no encontré ninguna exposición en donde hubiese artistas mujeres indígenas. En ArtStgo, actividad que reunió a 150 artistas invitados —en su mayoría, mujeres— tampoco vi a ninguna artista indígena; de hecho, y en un ánimo crítico, solo vi mujeres artistas pertenecientes al segmento ABC1. Hago dicha observación no para descalificarlas por su estatus socioeconómico, sino para distinguir la condición elitista del arte chileno; pienso que una artista indígena tendría un difícil o nulo ingreso a este tipo de eventos porque no pertenece a la clase alta ni tiene las redes o contactos para estar ahí, sin contar el prejuicio chileno que supone a las mujeres de origen étnico dedicadas a oficios artesanales como la orfebrería o el arte textil tradicional, y, por tanto, sin un lugar en el arte contemporáneo.

De los artistas que nombré al principio, Sebastián Calfuqueo es quien ha tenido mayor cobertura de exhibición en el campo de las artes visuales. Si bien Paula Baeza Pailamilla es conocida dentro del nicho de la performance, casi no hay información publicada sobre ella. En el año 2018 expuso con buena acogida una obra de videoperformance en el ciclo audiovisual *Parpadeos: Memorias de lo invisible* realizado en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos; integró el proyecto de arte colaborativo Kurü Mapu, en el cual lideró a un grupo de mujeres mapuche

tejedoras para la exposición *Memorias Reveladas Rebeladas*; obtuvo el segundo lugar en el Tercer Encuentro de las Culturas, concurso organizado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio por su videoperformance *Mongeley taiñ dungun*; fue uno de los rostros de la exposición fotográfica *Amerindia*, de Jorge Brantmayer, en el Museo de Arte Precolombino; y su última aparición ese año fue en la exposición *Fill kalül muntutungealu/Cuerpos en recuperación*, realizada en la Universidad Católica de Temuco, muestra individual que contó con cuatro obras: una secuencia fotográfica, un grabado, una videoperformance y la instalación de un maniquí. Su currículum se amplía a residencias en Chile, Argentina y Colombia, colaboraciones con otros artistas, exposiciones individuales y colectivas, y a esto se le agrega su rol como profesora de talleres de performance. En vista de lo anterior, podría pensarse que Paula cuenta con una inserción notoria en el campo artístico; sin embargo, no hay ninguna fuente que reseñe su biografía o su trayectoria artística. Más allá de su nombre, tampoco se ha escrito sobre ella en algún catálogo.¹ En pocas palabras, continúa pasando desapercibida en los medios formales, y la única opción de visibilización son sus redes sociales.

Paula Baeza Pailamilla es artista de performance. Estudió Pedagogía en Danza en la Universidad ARCIS y un Magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile, becada por Conicyt. Su inicio en la performance fue en el taller «Género y performance» (2011) de Balmaceda Arte Joven, dictado por Alejandra Ugarte —más conocida como Senoritaugarte—, en donde investigó el cuerpo desde el arte de acción en relación a la ciudad y ejes políticos.

Las obras realizadas entre los años 2014 y 2019 dan cuenta de su producción artística:

1 Si bien este ensayo fue escrito en 2019, es importante señalar que Paula Baeza Pailamilla fue una de las artistas incluidas en la publicación *Mujeres en las artes visuales en Chile*, publicado en 2021 por el Área de Artes Visuales del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (N. de la E.)

Performance

- *Espalda de oro I* (2014)
Galería el Cubo
- *Espalda de oro II* (2014)
V Bienal Internacional de Performance DEFORMES, Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos
- *Chape* (2015)
Universidad Francisco José de Caldas, Bogotá
- *El peso de una nación* (2016)
Colombia (Medellín y Bogotá); Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Centro Cultural GAM, Centro Nacional de Arte Contemporáneo y espacios públicos en Chile
- *Etnoturismo* (2017)
Galería Callejera, Parque Bustamante
- *Nuestra estrella no ilumina* (2017)
Frontis Palacio La Moneda
- *A la Negra la mataron* (2018)
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
- *Originaria* (2018)
Instituto TeleArte
- *Kurü Mapu* (2018)
Plaza de Armas
- *Mi cuerpo es un museo* (2019)
Galería Callejera, frente al MAVI

Videoperformance

- *Petu Mogeley Dungun (La lengua está viva)* (2017)
3.ª Bienal de Arte Contemporáneo del Sur, Puerto Varas; ciclo audiovisual *Parpadeos: Memorias de lo invisible*, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- *Mongeley taiñ dungun* (2018)
Tercer Encuentro de las Culturas, Museo de Arte Precolombino.
Sala de exposiciones de la Universidad Católica de Temuco

Paula comenzó con la exploración de su ascendencia mapuche en acciones como *Espalda de oro I*, *Espalda de oro II* y *Chape*, a raíz de su apellido materno Pailamilla que significa 'espalda de oro'. Luego, desarrolló el arte de performance en respuesta a la contingencia política mapuche para criticar o denunciar al Estado, por ende, su propuesta dejará de referirse a su ámbito personal para volverse hacia la sociedad chilena y cómo esta responde a un aparataje cultural colonialista. De hecho, considero que *Etnoturismo* es la performance que marca el inicio concreto de la identidad mapuche como su principal línea de trabajo hasta el día de hoy.

La obra consistió en un trabajo colaborativo entre Paula y la teórica Mariairis Flores, seleccionado por Galería Callejera para ser expuesto el día 7 de abril del 2017 en el Parque Bustamante (Santiago). El título de la obra proviene de la publicidad turística «Pueblos originarios y etnoturismo» del sitio web Chile Travel,² en donde aparece una mujer mapuche tejiendo, con su vestimenta tradicional; esta imagen se utiliza como una invitación a conocer la comunidad indígena en las cercanías del Lago Budi. Ellas reprodujeron la gráfica y parte del texto del sitio web en *flyers*, con el logo de Chile Travel, y le sumaron un código QR que lleva al link de su proyecto de performance en Facebook. Los *flyers* fueron impresos para ser entregados a la audiencia mientras Paula estuviese accionando. *Etnoturismo* fue una performance duracional de cuatro horas, con Paula sentada sobre un piso, al interior de la galería, vestida con un traje negro y una cinta roja amarrada a la cintura, peinada con una trenza que cuelga a su lado izquierdo y varios ovillos de lana de distintos colores alrededor de sus pies descalzos. Tejió en la misma postura entre las 4 y las 8 de la tarde, mientras Mariairis, frente a la galería, entregaba los *flyers* al público que se detenía a ver la performance. En una de las vitrinas del móvil pegaron el logotipo de Sernatur y una descripción a modo de ficha: «Etnia: mapuche; lengua: mapudungun; nombre: Pailamilla (espalda de oro); género: femenino; edad: 29 años; estatura: 1,65 metros; peso: 57 kilos».

2 Es un sitio dirigido por el Sernatur (Servicio Nacional de Turismo), organismo del Estado que divulga la cultura de los pueblos originarios como elemento comercial para promover el turismo. <https://chile.travel/que-hacer/cultura/pueblos-origarios-y-etnoturismo>

Etnoturismo,
Galería Callejera.
Fotografía de
Lorna Remmele.



Las reacciones de la gente y cómo transcurrió la obra en la calle Rancagua fueron relatadas en una crónica escrita por Mariairis en el portal digital *El Desconcierto* (Flores, 2017).

Mariairis Flores y Paula Baeza Pailamilla definieron su acción de la siguiente manera: «La propuesta realizada en conjunto con Galería Callejera, busca poner en jaque los contradictorios esfuerzos que se realizan a nivel de gobierno por realzar la figura del mapuche como un sujeto ancestral, del cual debemos "rescatar" lo folklórico, su gastronomía, artesanía, vestuario, medicina, relatos, música, etcétera, pero ignorar su presente. Esto constituye a nuestro juicio una verdadera descontextualización y apropiación mercantil de la cultura» (Flores y Baeza, 2017). Se trata de un fragmento del manifiesto publicado en Facebook que, en mi opinión, se cumple en la performance, dado que se expone la ambivalencia del gobierno, genera interés por la cultura étnica desde lo ancestral y, al mismo tiempo, tensiona los conflictos permanentes del Wallmapu, la ley indígena y antiterrorista, los asesinatos a dirigentes mapuche, la discriminación laboral y otros sucesos que reafirman la violencia ejercida por el Estado al pueblo mapuche.

Sin negar el marco teórico que ellas plantean, desde mi punto de vista existe una lectura más minuciosa en *Etnoturismo* que requiere abordar la performance desde la mujer mapuche como sujeto político, más allá de la representación de su pueblo originario; desde esta perspectiva, la obra



Etnoturismo,
Galería Callejera.
Fotografía de
Lorna Remmele.

permite reflexionar sobre la triple discriminación que vive la mujer mapuche: primero, al sobrellevar el doble machismo —el de su comunidad étnica y el chileno—; segundo, al no cumplir con los estándares de belleza aspirantes al modelo europeo —mediante procesos de eugenesia aplicados antiguamente por los españoles y actualmente por los chilenos—, lo que la somete a una discriminación racial por parte de su entorno; y tercero, al no poder acceder a mejores oportunidades laborales debido a que su apellido o apariencia pueden ser motivo de exclusión. Mientras Paula estuvo accionando en Galería Callejera, nadie fue a interactuar con ella directamente, nadie se acercó a hablarle o intentó buscar algún tipo de comunicación gestual. Su opinión respecto al público fue: «Otriedad absoluta, ni siquiera te hablan» (Baeza, comunicación personal, 16 de agosto de 2019). Esta frase podría ser el testimonio de cualquier mujer mapuche urbana en Santiago que sufre la exclusión por parte de los santiaguinos o chilenos en general, quienes normalmente evitan vincularse con personas de ascendencia étnica.

A pesar de que varias dirigentes mapuche se han movilizado para denunciar el racismo ejercido por la sociedad, continúa siendo un problema constante. Es cosa de guglear «triple discriminación mujer mapuche» para que el buscador arroje numerosos artículos periodísticos sobre el tema. De igual forma, las mujeres indígenas de otros países de Latinoamérica viven la misma situación. En el año 2013, el Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe publicó el estudio *Mujeres indígenas en América Latina. Dinámicas demográficas sociales en el marco de*

los derechos humanos, en el cual se demuestran las circunstancias que afectan a las mujeres indígenas y que se repiten en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, Guatemala, Honduras, México, Panamá, Paraguay, Perú y Venezuela. En síntesis, las situaciones que afectan negativa y transversalmente a las mujeres indígenas son: la migración de terrenos rurales a urbanos, la vulnerabilidad en el ámbito socioeconómico a causa de la discriminación laboral, la violencia intrafamiliar y gubernamental, la falta de legislaciones que protejan a la mujer indígena y la reducida participación política. En consecuencia, tanto en Chile como en Latinoamérica, la mujer indígena ha sido invisibilizada por el Estado bajo prácticas colonialistas, sesgada por una sociedad racista y poco valorada a nivel cultural. En nuestro país, existen organizaciones independientes que han luchado por conseguir avances y cambios, como por ejemplo, ANAMURI (Asociación Nacional de Mujeres Rurales e Indígenas) y la Red de Mujeres Mapuche, quienes ejercieron presión y denunciaron que, cuando el Servicio Nacional de la Mujer (Sernam) se transformó en ministerio, no se consideró ninguna representante de los pueblos originarios. Recién en 2018 la trabajadora social y coordinadora de la Red Diva Millapán logró obtener un puesto en ese Ministerio para gestionar la inclusión de las mujeres indígenas en las políticas públicas; por lo visto, la invisibilización es el resultado de un entramado que tiene origen en el Estado.

En conclusión, *Etnoturismo* instala una corporalidad subalterna, morena, champurria, disidente, rechazada en la urbe pero aceptada para el turismo en regiones. La noción de aislamiento al interior de Galería Callejera podría interpretarse como el aislamiento que sienten las mujeres mapuche al ser discriminadas, al perder sus tierras, al no tener acceso a un trabajo digno, al ser descalificadas por sus rasgos nativos, al ser violentadas muchas veces sin motivo, aisladas de la sociedad chilena debido a una mirada estereotipada que establece por mujer mapuche a un sujeto pasivo, enismada en labores textiles, medicinales o artesanales, encerrada en una ruca o en su casa; sin embargo, la realidad muestra a muchas mujeres mapuche profesionales, urbanas, artistas, líderes políticas, todas ellas poco conocidas gracias a la inequidad racial y de género.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos determinó que el año 2018 sería el año de la memoria de los pueblos originarios. Así, las exposiciones y actividades del museo estuvieron dirigidas bajo esta consigna. El

7 de marzo de 2018, en el marco de la inauguración del ciclo audiovisual *Parpadeos: Memorias de lo invisible*, Paula Baeza Pailamilla presentó, junto con la poeta Daniela Catrileo, la performance *A la Negra la mataron*.

En la explanada del museo, frente a una ruca, Paula y Daniela están vestidas completamente de negro y extienden un lienzo que dice «A LA NEGRA LA MATARON». Por un momento están de pie, en silencio, con la mirada hacia el frente mientras sostienen el lienzo, cada una en un extremo; luego lo ponen en el suelo y lo doblan simulando un *kūpam* (vestido femenino mapuche), al que agregan un *trarihue* rojo (la faja que va a la altura de la cintura) y, finalmente, se retiran. El vestido queda en el pavimento. Esta obra cita el femicidio de Macarena Valdés, activista mapuche y medioambientalista, defensora de las aguas en Panguipulli, quien fue encontrada colgada en su propia casa, en la comunidad Newen Tranguil, el 22 de agosto de 2016. Primero se declaró que había sido un suicidio, pero, tras los peritajes que hizo su familia con agentes privados, se descubrió que había sido asesinada, conclusión que impactó a todo Chile. En el tercer aniversario de su fallecimiento se organizaron diversas movilizaciones, publicaciones en medios oficiales e informales, conversatorios y actividades culturales para seguir exigiendo justicia por Macarena Valdés. El título *A la Negra la mataron* es justamente una de las expresiones más conocidas y que ha servido como eslogan de denuncia en todo el país.

Paula Baeza Pailamilla y Daniela Catrileo se vistieron de negro no solo para simbolizar la idea de funeral, sino también para denotar el color tradicional del vestuario mapuche. La acción de convertir ese lienzo en un vestido subraya el asesinato hacia una mujer, un acto de violencia de género, y exhibe el femicidio. Aunque Macarena Valdés no tuviese raíces étnicas, vivía en una comunidad mapuche. El vestido en el suelo señala la ausencia a causa del homicidio, pero, por otra parte, Macarena sigue presente en la prensa, en las diligencias legales que lidera su marido y familia, y en las agrupaciones feministas, ecologistas e indígenas; su muerte, además, detonó varias discusiones sociopolíticas en Chile.

Una de las grandes demandas feministas es la alta tasa de femicidios: hasta agosto de 2019, se registraron 26 femicidios consumados y 66 frustrados, la mayoría ellos infligidos por parejas o por algún familiar. A pesar de estas cifras, el asunto se torna más complejo cuando se trata de instituciones públicas o privadas que asesinan mujeres por alguna

*A la Negra la
mataron.* Museo de
la Memoria y los
Derechos Humanos.
Fotografía de
Lorna Remmele.



razón política: en el caso de Macarena Valdés, las sospechas recaen en la empresa hidroeléctrica RP Global, entidad que ya había amenazado a Macarena días antes de su muerte. Fuera de Chile, un ejemplo similar fue la muerte de Marielle Franco, concejala brasileña asesinada por ser una reconocida activista política. Con una investigación confusa, su caso aún no se resuelve, y corrobora que el gobierno de Bolsonaro opera con asesinatos hacia las representantes que muestren oposición a su autoritarismo patriarcal.

A mediados del año 2016, Daniela Catrileo y Ange Valderrama Cayumán crean el colectivo mapuche feminista Rangiñtulewfü e integran como participantes a Paula Baeza Pailamilla, Sebastián Calfuqueo, Doris Quiñimil y Daniela Millaleo. Cuando le pregunté a Paula acerca de su cercanía con Daniela, ella responde: «Compartimos un imaginario desde el feminismo, desde lo mapuche» (Baeza, comunicación personal, 16 de agosto de 2019). La propuesta del colectivo es interesante porque reconoce que hay mujeres mapuche reacias al concepto de feminismo por ser un feminismo *winka* —'blanco'—, un feminismo que apela a los derechos de las chilenas o extranjeras, pero no a los de la mujer indígena. Ellas creen que el mapuche feminismo radica en la reivindicación de la cultura mapuche desde una identidad *warriache*, o sea, desde los mapuche que habitan la ciudad. Están en un proceso de recuperar la historia, la lengua, el arte, las costumbres, el territorio, de apelar por los derechos y la visibilidad de la mujer indígena no solo en un contexto binario, sino también en las multiplicidades de género existentes; en efecto, el objetivo es alcanzar el posicionamiento cultural, social y político por parte de una nueva generación que tiene familiares mapuche: ellas/os son hijas/os o nietas/os de la diáspora.

La periodista Elisa García propone la existencia de la «Generación Wallmapu»: «Las jóvenes de la "Generación del *Wallmapu*" son eminentemente urbanas, modernas y viven su identidad indígena sin prejuicios ni conflictos, sino con orgullo» (2017, p. 67). Esta descripción calza perfecto con la personalidad de Paula Baeza Pailamilla y otros artistas —como la misma Daniela Catrileo y Sebastián Calfuqueo—, quienes se han destacado en el medio artístico por insistir en evidenciar la herencia mapuche en sus obras.

Por último, la performance *A la Negra la mataron* despliega el cuestionamiento por los femicidios como prácticas opresivas hacia la mujer:

el dominio patricarcal chileno se hace explícito a través de la inoperancia de la Fiscalía, del encubrimiento a la empresa RP Global, y, por supuesto, de la propagación del miedo como advertencia de la posibilidad de morir asesinada por ser mujer, medioambientalista y/o activista mapuche. La ausencia de Macarena Valdés se traduce como la borrada de la mujer en cuanto sujeto político, y el homicidio parece ser una medida de castigo ante la rebeldía femenina frente al extractivismo y por trabajar en defensa de la comunidad mapuche.

En 2019, Paula Baeza Pailamilla vuelve accionar en Galería Callejera, esta vez con la performance *Mi cuerpo es un museo* presentada el 5 de enero de ese año en las afueras del Museo de Artes Visuales (MAVI). Dentro del móvil, Paula está sentada sobre una base rectangular blanca. Ataviada con el vestuario y la joyería tradicional mapuche, su cuerpo está completamente cubierto: su rostro y cuello están ocultos por una malla negra; las piernas, con pantys negras, además de guantes negros en las manos. La obra estuvo en la vía pública durante una hora, desde las 6 hasta las 7 de la tarde. El público asistente eran personas que transitaban por el Barrio Lastarria, otras que habían entrado o salido del MAVI, y quienes fueron gracias a la difusión del evento.

La artista define su acción de la siguiente manera: «La exposición de los oficios tradicionales mapuche por instituciones museales y su representación desde la mirada colonial ha instalado recortes estéticos que intentan omitir los cuerpos que vivimos, que seguimos existiendo. Suprimen la identidad intentando exaltar un valor exótico de nuestra cultura. Nos han querido borrar pero los cuerpos seguimos aquí» (Baeza, 2019). La acción, entonces, consiste en una crítica hacia la presencia mapuche en el arte desde lo objetual, desde las piezas de un pasado precolombino, como si fuera un pueblo extinto y solo quedaran los vestigios arqueológicos que recalcan el colonialismo en el presente, porque la mayoría de los museos chilenos hacen referencia a la cultura mapuche desde lo ancestral, como un gesto de evasión de la actualidad y del acontecer político que envuelve a la comunidad mapuche.

Sin duda, el título de la acción abre interrogantes sobre los dispositivos museales de la galería en la que se presenta, y al mismo tiempo, del museo que está de fondo, considerando que en el MAVI está la Sala Museo Antropológico de Santiago —abreviada Sala MAS—, espacio que



cuenta con piezas tradicionales de la cultura mapuche y exposiciones temporales de artistas que hacen referencia a los pueblos originarios. En esa sala hay una vitrina central con objetos usados por las *machis* (joyería, cintas, *kultrün*, etc.) que delinean la figura de una mujer mapuche. Desde mi perspectiva, esa *machi* imaginaria —construida a partir de la percepción visual que dispone trazar un cuerpo ausente con piezas alrededor— sintetiza el punto de vista de Paula, pues las instituciones museales deciden enfatizar los objetos de la tradición mapuche sin acudir a una imagen corpórea real, sin relacionarlos con el cuerpo. Podría pensarse que es el mismo acto de desaparición que sucede al encarcelar a mujeres líderes o autoridades políticas mapuche —como lo son las *machis* Millaray Huichalaf y Francisca Linconao—: el Estado utiliza y manipula la ley antiterrorista n.º 18.314 para suprimir aquellos cuerpos femeninos de la sociedad, mientras que los museos reproducen el gesto de la ausencia al mantener la indumentaria, omitiendo la anatomía, como si el cuerpo mapuche fuese tan subalterno que ni siquiera puede ser contemplado en un museo. Durante la acción, la Galería Callejera replica el mismo rol que la Sala MAS al mostrar un cuerpo inadvertido, sin rostro, sin manos, ni pies; lo único tangible para el espectador es el vestuario y la platería mapuche.

Mi cuerpo es un museo, Galería Callejera.
Fotografía de Lorna Remmele.

A mi juicio, otra perspectiva viable de *Mi cuerpo es un museo* conduce a pensar la correlación entre la abstracción de una mujer mapuche y la noción de musa —que constituye la etimología de la palabra *museo*—, pues la musa es una figura patriarcal en la que la mujer es reducida a un acondicionamiento cosificado, objetual, como si se tratara de una decoración. Igualmente, los museos muestran una (pseudo)admiración frente a la mujer mapuche, siempre y cuando esta mujer indígena permanezca paralizada, apacible, detenida en un tiempo lejano en la historia de Chile.

Hay otro aspecto fascinante de analizar en cuanto a la duda que genera la performance sobre si observamos un cuerpo vivo o un maniquí: Paula se mantuvo en la misma posición, quieta, durante una hora, y por lo tanto podría especularse que estamos ante la instalación de un maniquí, pero quienes se acercaron a la vitrina notaron que había un cuerpo respirando y pudieron entender que era la artista. La incertidumbre y la perplejidad emergen porque estamos acostumbrados a ver indumentaria mapuche sin cuerpos que los sostengan. En una de mis conversaciones con la artista, ella me mostró una lámina informativa de *Icarito*³ sobre joyería mapuche en la que aparece el cuerpo de una mujer mapuche dibujado, sin rostro, cargando la platería tradicional. Al indagar en Pinterest el enunciado «joyas mapuche», encontré no solo la misma ilustración de *Icarito*, sino también otras imágenes (Rodríguez, 2011) que probablemente sirvieron como referencias visuales para el proceso creativo de la performance, pues muestran maniquíes cubiertos por una tela negra y con la joyería mapuche respectiva, tal como Paula Baeza Pailamilla luce en la performance.

En resumen, *Mi cuerpo es un museo* confronta a los espacios artísticos que descontextualizan la cultura mapuche de su realidad actual. En paralelo, también plantea una crítica feminista a la figura de la mujer mapuche dentro de los museos que responde a la dinámica colonialista y patriarcal de exhibirla ausente o como un sujeto de contemplación.

3 *Icarito* fue una fuente de apoyo escolar para quienes pertenecemos a la generación de los noventa. Si bien en un comienzo fue una publicación en papel, hoy existe como página web de consulta.

En base a las acciones *Etnoturismo*, *A la Negra la mataron* y *Mi cuerpo es un museo*, podemos observar que su estilo de performance es conciso, conformado solo por su cuerpo y un par de elementos en escena. Siempre elige una acción precisa, en la primera es tejer, en la segunda es sostener y doblar un lienzo, en la tercera es estar simplemente sentada, y en todas resulta suficiente para armar un discurso potente. La artista logra exponer de manera clara sucesos actuales, la contingencia del turismo étnico, el caso de Macarena Valdés y la estética mapuche en los museos. Hay, además, una tendencia por el silencio, un silencio rebelado, un silencio que protesta. Las obras fueron presentadas en un doble espacio, es decir, dentro de una institución artística y, a su vez, abiertas en la vía pública (dos acciones fueron realizadas en Galería Callejera y una en la explanada del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos); las acciones se ubican en ambos espacios simultáneamente y son accesibles a un público general.

En relación a las acciones de Paula Baeza Pailamilla, «uno de los aspectos clave al hablar del *Performance art* en América Latina es que su práctica en nuestros territorios ha estado fuertemente ligada al ámbito de las luchas y reivindicaciones sociales, con casi la totalidad de los teóricos y artistas que abordan la materia dando cuenta de su carácter eminentemente político» (González, 2016, p. 47). Así, se comprende que en Chile y en el resto de Latinoamérica la performance opera con códigos políticos, y por eso es coherente que la artista utilice la performance como medio contestatario sobre su identidad étnica.

La historia de la performance chilena ha gestado una protesta constante contra el sistema gubernamental: en plena dictadura militar, bajo la claudicación; en los años noventa como denuncia a la falsa democracia; en el presente, con una multiplicidad de discursos, entre los cuales el feminismo ha estado presente desde la cuarta ola vivida en mayo de 2018: aquellas mujeres encapuchadas con el torso desnudo fueron el comienzo; hoy, la Coordinadora 8M moviliza una serie de acciones a nivel nacional como, por ejemplo, etiquetar las estaciones de metro y algunas calles con nombres de mujeres, o desplegar lienzos en defensa del caso de Macarena Valdés en puntos estratégicos de Santiago.

Por esta razón es importante destacar las obras de performance que realiza Paula Baeza Pailamilla. Su cuerpo, atravesado por la memoria mapuche, es también un cuerpo que posibilita la representación de un

Mi cuerpo es un museo, Galería Callejera.
Fotografía de Lorna Remmele.



mapuche feminismo en acción para ser visto por un chileno, un extranjero u otro mapuche que sea capaz de tomar conciencia, de cuestionarse sobre los acontecimientos vigentes, de replantearse el lugar de las prácticas artísticas y teóricas en donde se sitúan las mujeres indígenas en el arte chileno y/o latinoamericano. En nuestro país hay mucha filosofía escrita respecto al binarismo y a la diversidad sexual, pero la disidencia racial es un asunto problematizado por las humanidades, no por la historia ni la teoría del arte chileno. Esto deja en evidencia un vacío en los museos, archivos y plataformas virtuales para pensar y visibilizar a las mujeres artistas con ascendencia étnica, independientemente de si sus raíces sean o no utilizadas como contenido artístico de sus obras.

Durante mi investigación sobre mapuche feminismo, solo encontré tres fuentes: los libros *Zomo Newen*, *Mujeres y pueblos originarios*, y las declaraciones del colectivo Rangiñtulewfü. En agosto de 2019, este colectivo fue invitado a participar en el Primer Encuentro de Feminismo y Pueblos Originarios en la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad



*Mi cuerpo es un
museo, Galería
Callejera.
Fotografía de
Lorna Remmele.*

del Bío-Bío (Mapuexpress, 2017), lo que afirma un interés en abrir diálogos, interrogantes y saberes respecto al tema. La escasez de fuentes manifiesta la deuda reflexiva, el desinterés social y la evasión cultural con respecto a las artistas mujeres provenientes de pueblos originarios. Por consiguiente, un ejercicio descolonizador y feminista podría ser investigar quiénes son las mujeres indígenas que se dedican al arte contemporáneo con el objetivo de visibilizarlas, para que sean integradas en el circuito artístico y plasmadas en la historia del arte o teorías afines; ojalá fuese este, también, un incentivo generalizado en las artes visuales y escénicas. Una de las constataciones de Julieta Kirkwood (2017) es que «toda la historia ha sido narrada por hombres», y la labor de muchas feministas ha sido reivindicar la historia de las mujeres; por lo mismo, es común que las mujeres escriban sobre mujeres (por ejemplo, desde el enfoque mapuche podemos nombrar a Margarita Calfío, Sonia Montecino, Patricia Richards y Millaray Painemal, entre otras). Falta trasladar el pensamiento crítico al terreno artístico y valorar a las artistas emergentes que lo vinculan con su herencia indígena desde un lenguaje contemporáneo, o incluso a aquellas que, aunque no tengan necesariamente ascendencia étnica, trabajen la temática de las mujeres indígenas sin insistir en la visión desde el folklore o de un pasado precolombino. En este contexto, la meta feminista es tomar responsabilidad ante la necesidad de generar archivos que sean útiles para nutrir el arte chileno desde una perspectiva de género.

Paula Baeza Pailamilla es una artista emergente que ha trabajado la performance durante ocho años. En esa trayectoria, su orientación temática fue, en un comienzo, la investigación de su ascendencia materna, asumiendo la memoria familiar, social y política que implica reconocerse mapuche hoy, o como ella misma dice, «champurria», que significa 'estar entre dos identidades' —la indígena y la chilena—; asimismo, se autodenomina *warriache* por habitar y reivindicar la cultura mapuche en la ciudad, y es también feminista tanto por sus creaciones como por el activismo en el colectivo Rangĩntulewfũ. Con el transcurso del tiempo ha sabido construir una autoría sólida desde la etnoconcepción de género, con un lenguaje de acción cada vez más refinado, y merece considerarse una referente en la performance chilena y latinoamericana. Desde mi punto de vista, la reflexión sobre el cuerpo de la mujer mapuche en sus acciones es relevante para el feminismo, el arte chileno contemporáneo y la comunidad mapuche.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera, V. Yon, R. (2015).

Trayectorias dirigenciales de mujeres mapuche urbanas líderes de base [Tesis de Sociología, Universidad Diego Portales]. Repositorio institucional UDP.

Baeza, P. (2019).

Portafolio. Portafolio inédito [archivo PDF]. Cedido por la autora.

Catrileo, D. (2018).

El nacimiento de río: Iñche. En S. Arévalo, C. Motto, J. Sánchez (Eds.). *Acontecimientos corporales. Desplazamientos en las prácticas artísticas* (pp. 51-62). Santiago: Pólvora Editorial.

CEPAL (2013).

Mujeres indígenas en América Latina, dinámicas demográficas sociales en el marco de los derechos humanos. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/4100/1/S2013792_es.pdf

Flores, M. (27 de abril de 2017).

Crónica de una intervención. *Etnoturismo*, tejiendo perspectivas críticas. *El Desconcierto*. <https://www.eldesconcierto.cl/2017/04/27/cronica-de-una-intervencion-etnoturismo-tejiendo-perspectivas-criticas/>

Flores, M. Baeza, P. [Etnoturismo: Tejiendo Culturas]. (8 de abril de 2017).

Etnoturismo: tejiendo culturas. [Fotografías]. Facebook. https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1849491241991504&id=1844292102511418&__tn__=K-R

García, E. (2017).

Zomo Newen. Relatos de vida de mujeres mapuche en su lucha por los derechos indígenas. Santiago: LOM Ediciones.

Giunta, A. (2018).

Feminismo y arte latinoamericano. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

González, F., López, L. y Smith, B. (2016).

Performance art en Chile. Santiago: Metales Pesados.

González, P. (Directora) (2019).

Trewa, Estado-Nación o el espectro de una traición [Obra de Teatro]. Teatro UC.

Kirkwood, J. (2017).

Feminarios. Viña del Mar: Asociación Communes.

Mapuexpress, Colectivo de Comunicación Mapuche (11 de julio de 2017).

En Chillán realizarán Primer Encuentro de Feminismo y Pueblos Originarios. <http://www.mapuexpress.org/?p=19151>

Millapán, D. (2018).

Mujer mapuche feminista [archivo PDF]. Cedido por la autora.

Montecino, S. (2008).

Mujeres chilenas. Santiago: Catalonia.

Ministerio de la Mujer y Equidad de Género (2019).

Femicidios. <https://www.minmujeryeg.gob.cl/sernameg/programas/violencia-contra-las-mujeres/femicidios/>

Painemal, M., Álvarez, A. (2016).

Mujeres y pueblos originarios. Luchas y resistencias hacia la descolonización. Santiago: Pehuén.

Remmele, L. (2019).

Registro fotográfico de Paula Baeza Pailamilla [archivo Zip]. Cedido por la autora.

Rodríguez, J. (31 de enero de 2011).

Platería mapuche. <http://elpumitafotos.blogspot.com/2011/01/plateria-mapuche.html>

Taylor, D. (2015).

El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Macarena Bravo Cox (Santiago, 1993) es historiadora del arte, investigadora independiente y curadora. Sus intereses se concentran en la producción artística realizada por mujeres y en los documentos de archivo detrás del trabajo creativo de las artistas. Conoció de manera azarosa a Susana Wald en Oaxaca hace cinco años. Desde ese encuentro se ha dedicado a estudiar y dar a conocer la vida y obra de la artista en cuanto referente femenino clave del surrealismo nacional. El 2019 ganó el IX Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales organizado por el CEDOC con el ensayo «Mujer, artista y surrealista: tres miradas de la obra creativa de Susana Wald», coordinó la adquisición de la obra *La mujer del químico* de Susana Wald por el Ministerio de Cultura, las Artes y el Patrimonio (2020) y el 2020 se adjudicó el Fondart Nacional para realizar la primera retrospectiva de la artista en el MNBA de Santiago. Es además creadora del sitio de Instagram @enelespejoretrovisor, dedicado a difundir la vida de Susana Wald.

MUJER, ARTISTA Y SURREALISTA:

TRES MIRADAS SOBRE LA OBRA
CREATIVA DE SUSANA WALD

MACARENA BRAVO COX

RESUMEN

La intención de este ensayo es exponer la historia de Susana Wald como ejemplo para la construcción de nuevos relatos de la historia del arte latinoamericana. Al contemplar su pertenencia al movimiento surrealista y la totalidad de su obra, que va de 1957 a la actualidad, proponemos plantear el análisis desde la perspectiva de género, ya que es una óptica que nos permite entrever la injerencia que tuvo su condición de mujer en el desarrollo de su carrera como artista visual en el siglo XX y XXI. Susana Wald se sitúa entre dos siglos que han percibido cambios significativos en cuanto al estatuto de las mujeres en la profesión artística. El compromiso con los preceptos surrealistas, la emergencia de los movimientos feministas y el surgimiento de nuevos medios y nuevas preocupaciones en la esfera artística han *afectado* de múltiples maneras la producción artística de Susana Wald. Tres miradas aprehenderán la producción creativa de la artista chilena: primero, su adhesión al surrealismo; luego, el proyecto que atraviesa su obra, esto es, la recuperación de la experiencia de lo que ella entiende por *lo femenino*; por último, abordaremos su condición de género como signo de la influencia que ha tenido su desarrollo de más de cincuenta años como artista plástica.

Susana Wald (Budapest, 1937) se ha desenvuelto en diversos medios como la cerámica, la escultura, el dibujo, el grabado, la pintura de caballete y mural. Vivió trece años en Chile (de 1957 a 1970), lugar en el que se nacionalizó, y se dedicó al trabajo editorial, la gestión cultural y las artes plásticas. Pese a ello, su aporte a la cultura y las artes no ha tenido mayor alcance en Chile. Una hipótesis que explicaría su omisión en la historiografía nacional podría ser su migración desde Chile a Canadá en 1970 debido al ambiente hostil que generó su negativa a militar en la Unidad Popular recién electa en esa época. Al no volver más a Chile, se cortó toda posibilidad de pertenencia al ámbito artístico chileno, lo que significó finalmente su desvanecimiento de la memoria colectiva.

Por otro lado, Wald ha comprometido su vida a la difusión de artistas y escritores surrealistas a través de proyectos editoriales y expositivos de difusión del movimiento de vanguardia en Chile, Canadá y México, y, sobre todo, a la promoción del poeta y artista visual Ludwig Zeller (1927-2019), su compañero por más de 50 años, tarea que afectó al tiempo que pudo dedicar a la promoción de su propia obra.

El surrealismo se planteó a principios del siglo XX como un catalizador frente al horror de la Primera Guerra Mundial. Su intención fue crear un diálogo entre interioridad y conciencia mediante procesos mentales de liberación oprimidos por la sociedad burguesa, nacionalista y conservadora de la posguerra europea (Breton, 1985). Historiográficamente, se enmarca dentro del proyecto modernista por su carácter estético y políticamente radical; de hecho, uno de sus objetivos fue introducir el valor de lo femenino como herramienta que haría frente al androcentrismo del pensamiento occidental. No obstante, en cuanto a la participación femenina dentro del movimiento, el surrealismo se vio afectado por la dinámica que mermó a casi todos los movimientos en la historia del arte en Occidente: la marginalización de las mujeres. El carácter revolucionario del movimiento de vanguardia surrealista no pudo combatir el *sistema* que envolvía al arte y que excluyó a las mujeres de sus instituciones (Wolff, 2001).

La aparición de la teoría posmoderna a mediados de la década del cincuenta implicó una reorganización de las creencias socioculturales, rechazó la creencia moderna del progreso y declaró la *diversidad* y la expresión personal como nuevas bases de las prácticas culturales contemporáneas (Lipovetsky, 2002). En el ámbito artístico, esto se manifestó con el quiebre de la tradición plástica, el requerimiento de nuevos medios (performance, video) y de nuevas subjetividades. Las prácticas artísticas posmodernas tienen en común la diseminación de los criterios de lo verdadero y del arte (Lipovetsky, 2002). El surgimiento de nuevos formatos de lo artístico emerge en la segunda mitad del siglo XX: la producción de artistas como Mary Kelly o Martha Rosler, por ejemplo, se enmarca en el posmodernismo por la reflexión documentada que exhiben sobre temáticas de la esfera privada y cotidiana (Owens, 1985). La aparición de nuevos recursos estéticos de desacralización de la tradición plástica y de fractura con ideales propios de la modernidad occidental permiten trazar un puente entre prácticas feministas y el posmodernismo (Wolff, 2001) que busca romper con el proyecto universalista patriarcal, alimentando diálogos en la reflexión teórica y también en la práctica feminista. Es un puente que permite acceder, desde la perspectiva de género, a la producción artística de Susana Wald cuarenta años después de haber sido creada: si bien Wald no se declara feminista, su producción artística tiene un carácter político inherente a las prácticas culturales realizadas por mujeres, «por las relaciones que sostienen o no con discursos dominantes y modos de representación» (Pollock, 1987, p. 98).

Susana Wald ha dedicado su trabajo visual y literario a la exploración de la condición de lo que ella entiende por «lo femenino» en un contexto de dominación patriarcal que exalta, según sus propias palabras, «lo nocivo de lo masculino». Wald no asocia un género ni sexo biológico a dichos conceptos, aunque sí atribuye características binarias de pasividad/actividad que podrían suscitar un debate en torno al conflicto esencialista del género. Sin buscar profundizar en dicho debate, convocaremos la consigna que lanza Mary D. Sheriff en cuanto a lo «estéril [de] prolongarlo si nos impide señalar, estudiar, analizar, criticar, celebrar o interpretar las obras de mujeres artistas que todavía permanecen inmersas en la sombra o se encuentran relegadas al margen, y escribir su historia» (Sheriff, 2014, p. 102). Al considerar la poca visibilidad de Susana Wald dentro del prospecto de artistas latinoamericanas surrealistas

contemporáneas, resulta urgente revelar qué significa su búsqueda de lo femenino desde su práctica surrealista tomando en cuenta su condición de mujer artista. El análisis será situado desde la perspectiva de género y no desde la empresa del redescubrimiento, ya que permite cuestionar los relatos «neutros» de la Historia del arte y considerar el rol de las instituciones y las estructuras sociales en la construcción de identidades artísticas. Este ensayo sobre la producción artística de Susana Wald pretende analizar lo que significa «crear» cuando se ocupa una posición específica en el orden social (Sheriff, 2017).

Primeros diálogos con el surrealismo

Susana Wald se graduó de la Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires y se especializó en cerámica decorativa. En 1957 decide, junto con su primer esposo, mudarse a Santiago de Chile. Durante los primeros seis años en Santiago desarrolló su oficio y realizó encargos privados de piezas utilitarias, además de involucrarse como voluntaria en la Cruz Roja. Luego de una crisis personal y vocacional que la alejó durante un período de la producción artística, Wald retomó su búsqueda creativa y se dedicó, además, a una gestión activa dentro de la escena cultural chilena. Esto, a raíz de un encuentro con el poeta y artista surrealista Ludwig Zeller¹ (1927-2019) que le significó, en 1963, una inmersión formal en el movimiento surrealista: gracias a lecturas que la interpelaron y estimularon,² Wald se identificó como una surrealista instintiva al coincidir con la mayoría de sus principios e inquietudes artísticas. Ludwig Zeller mantenía entonces relación directa con miembros del grupo surrealista Mandrágora, vanguardia chilena que se había formado a finales de los años treinta. A partir de los sesenta, comprometidos por el gusto surrealista de la colaboración artística e intelectual, Ludwig y Susana se desarrollaron como agentes activos de la promoción del surrealismo en Chile, conscientes de la

1 Entre 1951 y 1968, Ludwig Zeller fue el encargado de la Galería de Artes Plásticas del Ministerio de Educación, uno de los pocos espacios expositivos en Santiago durante ese período.

2 El círculo intelectual chileno disponía en ese entonces de más de mil ejemplares de literatura surrealista europea de autores como André Breton, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Éluard y Benjamin Péret.

eclosión internacional de la que había gozado el movimiento a partir de la década del cuarenta y que propició nuevos *foyer* latinoamericanos del surrealismo como Chile, Argentina o México (Baciu, 1972).

En Chile, la pareja fundó una editorial surrealista y una casa cultural con el mismo nombre: Casa de la Luna. Publicaron tres números de la revista y también los catálogos de las exposiciones realizadas en ella, activa entre abril y noviembre de 1968 (Wald, 2009). La casa reunió a artistas y escritores contemporáneos y se realizaron allí muestras de cine arte, lecturas de poesía e incluso los primeros happenings y performances de la escena artística chilena. Ese mismo año, Susana Wald realizó en paralelo una labor activa como diseñadora de portadas de la Editorial Universitaria: en 1968 diseñó más de cien portadas para la colección Cormorán. En su último año en Chile, organizó junto con Ludwig Zeller la exposición colectiva *Surrealismo en Chile* (1970) en la Casa Central de la Universidad Católica en Santiago. Su objetivo fue crear un puente entre la generación surrealista de los Mandrágora y su propia generación, y, por otra parte, marcar un precedente en la concepción expositiva en Chile. El montaje gozó de una libertad absoluta exigida por Zeller (de Santiago, 2013), en el que había que sacarse los zapatos para ingresar a la sala, ya que Wald, junto con Valentina Cruz y Viterbo Sepúlveda, pintaron el suelo del espacio con figuras femeninas y masculinas desnudas, de las que surgían elementos tridimensionales.

En 1970, Wald y Zeller migran a Toronto, abandonando un contexto sociopolítico que amenazaba su ética y estética, caracterizada por el ejercicio de la máxima libertad. Siempre con el interés de promover el surrealismo chileno e internacional, fundaron allí la editorial Oasis Publications (1974-1994), la cual editó cerca de cincuenta títulos de poesía y catálogos en ediciones bilingües y trilingües. Durante ese tiempo, su relación con el surrealismo se estrechó: participaron de Phases, colectivo intelectual que reunió durante tres décadas a artistas y escritores europeos y latinoamericanos, todos cercanos a los valores surrealistas como la práctica automática y la colaboración; Phases se reivindicó en la segunda mitad del siglo XX como una prueba concreta de la continuidad del surrealismo en el mundo. La pertenencia de la pareja a un colectivo vanguardista de carácter internacional les permitió exponer colectivamente en países como Canadá, Portugal y España durante los setenta y ochenta. En esa época,

además, Susana participó del Aniversario número 50 del *Primer Manifiesto Surrealista* en el State College de Pensilvania (1974).

Transgresión en la plástica

Susana Wald ha ido profundizando su implicancia con el surrealismo: para ella, más que un movimiento artístico, representa un modo de vida en el que la «libertad, el amor y la poesía son elementos dominantes» (Mabey, 2003, p. 17). El trabajo constante con su interioridad —onírica y psicológica— ha influenciado su plástica desde 1964, año en que expuso por primera vez de manera individual. Ludwig Zeller fue el curador de la muestra que exhibió una serie de esculturas cerámicas que surgieron de un accidente que merece ser mencionado, ya que marca el inicio de una búsqueda artística más automática: las piezas, aún blandas, eran transportadas en auto por Susana cuando se vio envuelta en una brusca frenada que cambió y deformó parte importante de la serie. Complacida con el resultado del «incidente», las presentó tal cual quedaron y, para su sorpresa, obtuvo una buena recepción del público y de la crítica. Este episodio cumple con la noción surrealista de *azar objetivo*, definido como una confluencia inesperada entre lo que el individuo desea y lo que el mundo le ofrece (Breton, 1976). En ese accidente, el azar tomó un rol de mediador para Susana Wald, y al año siguiente (1964) produjo piezas

Frágil (1972), de la serie *Platos*. Cerámica esmaltada. 35 cm (diámetro del plato). Fotografía de Marcela Taboada. Colección Guillermo García.



que, según ella misma dice, «quiebran lo utilitario» (Wald, comunicación personal en Santiago de Chile, junio de 2018). Desde allí, y en línea con la práctica surrealista, inició una búsqueda plástica basada en la necesidad de modificar lo previsible. Wald dice que este ejercicio mantiene la tensión que otorga el procedimiento interior. La pieza *Frágil* es un buen ejemplo de este gusto por la transgresión en su plástica: un plato de 35 centímetros de diámetro hace de soporte de una taza quebrada y reconstruida tal como cayó al suelo. Cabe destacar que la taza fue creada y luego deliberadamente quebrada por la artista, lo que traduce su intención por transformar y explorar nuevas posibilidades del lenguaje de la cerámica y de los significados de los objetos utilitarios cotidianos.

El surrealismo de Susana Wald

Durante cincuenta años, la artista ha explorado imágenes mentales provenientes de conexiones fortuitas, llegando a afirmar que su verdadera *patria* es su mundo interior (Mabey, 2003). Interesada por el devenir de la interioridad, Susana se compromete a experimentar con el automatismo y la experiencia de sueños semiconscientes. Este diálogo entre consciente e inconsciente ha permeado la búsqueda de otros artistas surrealistas. Una de las imágenes que emergió temprano en Susana Wald fue la del huevo, figura que muchos surrealistas también trabajaron y a la que concedieron un lugar predominante. Susana Wald es consciente de su linaje surrealista e indagará en la forma ovalada durante más de veinte años. Desconoce la razón detrás de esta necesidad de representación: «Lo que me llega son estas visiones a veces en semisueño [...] veo los huevos en su ambiente, la cosa completa» (Mabey, 2003, p. 9). Para la artista el significado de estas representaciones aborda la existencia más profunda del ser humano (Mabey, 2003). Influenciada por lecturas sobre los arquetipos desarrollados por C.G. Jung, Susana Wald terminó relacionando los huevos con la figura de la Gran Madre: como potencial de lo incubado, ambos representan entidades que dan vida y muerte a la vez, y que simbolizan el flujo de la interioridad humana. En un aspecto más metafísico, los huevos simbolizan para la artista lo cíclico y lo femenino, significados que vincula con la etapa en la que los retrata (su fase menopáusica): Wald otorga a sus pinturas de huevos una imagen de revitalización de ella misma. El simbolismo perteneciente a la esfera de la

experiencia femenina coincide con el valor que le atribuyeron artistas asociadas al surrealismo como Leonora Carrington y Remedios Varo, con quienes Susana comparte la experiencia de haber vivido en territorio mexicano. En términos estrictamente visuales, encontramos entre Wald y la generación anterior de creadoras surrealistas el impulso por retratar un imaginario propio de la tradición de la vanguardia, pero reorientado hacia una iconografía diversa en la que, no obstante, coinciden elementos psíquicos asociados culturalmente a «lo femenino».

Revisita feminista del surrealismo

Una diferencia entre las mujeres de la primera generación surrealista (1919-1960) y Susana Wald es que esta última se denomina «surrealista». Las primeras consideraron la palabra reductora y misógina (Chadwick, 2012): la perspectiva de género ha visibilizado los obstáculos que debieron sobrellevar las mujeres para reivindicar sus identidades artísticas a principios del siglo XX. La revisita de las vanguardias por la crítica feminista de los setenta mostró que la diferencia de género influyó en el contexto de producción artística de las mujeres. Es un momento en que se cuestiona el relato «neutral» de la Historia del arte, lo que entrevió la omisión recurrente de las mujeres artistas en el relato de la historia. El artículo fundamental de Linda Nochlin señala la ausencia de mujeres artistas dentro del panteón de los Grandes Maestros y además concientiza sobre la tardía profesionalización de las mujeres en el arte (Nochlin, 1971). El artículo sirvió como eslabón de toda una proliferación de estudios feministas que hasta entonces no existían —en su forma de discurso histórico— y cuyo desarrollo hoy toma en cuenta enfoques interseccionales para visibilizar que las categorías sociales como el género, la etnia, la clase u orientación sexual son construcciones culturales que están relacionadas entre sí.

La revisita feminista al movimiento surrealista se planteó desde el *lugar* que ocupó la mujer dentro del surrealismo. Xavière Gauthier, periodista y escritora, fue la primera en clasificar las acepciones de lo femenino dentro de la literatura surrealista y criticó su carácter impositivo y reductivo (Gauthier, 1971). Para la autora, la mujer surrealista es una construcción masculina, una mediadora entre el mundo material y el mundo onírico. El estudio de biografías de mujeres asociadas al surrealismo permite



La mujer del albañil
(1982), de la serie
Las mujeres de.
Acrílico sobre
tela. 60 × 45 cm.

entrever la posición ambivalente a la que la mayoría estuvo supeditada: la mujer surrealista fue primero una musa, lo que en la práctica restringió la construcción de su identidad artística individual (Chadwick, 2002). Los estudios de género han contribuido a revelar las falencias de un movimiento como el surrealismo, que, a pesar de su deseo de liberación de la mujer, no pudo alejarse de la dinámica patriarcal. Desde allí se han analizado las maneras en que las mujeres surrealistas abordaron

y renegociaron los principios surrealistas en sus obras³ desde su propia experiencia, tal como vimos, por ejemplo, con el tópico del huevo.

Susana Wald ha vivido su vida de manera surrealista y ha primado la búsqueda de libertad y la constante colaboración. En términos plásticos, destaca como una figura clave del surrealismo femenino chileno. La herencia de los estudios de género concentrados en revitalizar relatos de artistas en las vanguardias revela rasgos en común entre el surrealismo de Susana Wald y el de la generación que la antecede, mujeres surrealistas que, de alguna u otra manera, se apropiaron de los principios del movimiento y los volcaron a la construcción de sus identidades artísticas. En ese sentido, podríamos asociar este linaje como una especie de *continuum*⁴ de mujeres surrealistas: a través de las nuevas estructuras visuales que constituyeron estas artistas, ellas exploraron y dieron valor a las fuentes de saber de las mujeres en su relación con la naturaleza, la cultura, lo humano y los avatares psíquicos (Chadwick, 2012).

Destacar la experiencia femenina

En las imágenes que despliega Susana observamos una atención especial de la experiencia de las mujeres. Para Wald, la «mujer» y «lo femenino» son conceptos construidos históricamente a partir de visiones masculinas. Aparece entonces, desde un ánimo más consciente en las últimas décadas, y guiado por lecturas sobre la psicología «femenina»⁵, un compromiso de la artista por recomponer la injerencia patriarcal en significados como «lo femenino» o el «ser mujer».

3 La lista es vasta, pero podemos nombrar a Remedios Varo, Kay Sage, Leonor Fini, Leonora Carrington, Tina Modotti, Ithell Colquhoun, Helen Lundeborg.

4 Término utilizado por Adrienne Rich en su ensayo *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* (1980). Proponemos aquí leerlo como una inclinación de querer romper con la esfera de dominación masculina para reinterpretar su realidad, gracias a herramientas surrealistas como el automatismo y el autorretrato.

5 Podemos citar a Erich Neumann, B. De Shong Meador, Jean Shinoda Bolen.

Desde un punto de vista pictórico, muchas de sus obras exhiben explícitamente el sexo femenino. En *La mujer del albañil*, una vulva pulposa ocupa casi la mitad de la composición. Se trata del retrato de una mujer en el que su cabeza ha sido reemplazada por un sexo femenino. La vulva aparece insertada en el muro como si fuera un ladrillo: en un sentido metafórico, la artista parece dotarla de facultades constructoras. Susana se inicia en la pintura a los 43 años, momento en el que pinta desde una intuición más que desde una intención. El aporte de estas representaciones de genitalidad y sexualidad femenina explícita como forma de combatir su ausencia en la producción artística occidental corresponde a una etapa tardía: «Desde que examiné y calé el fondo de mis cuadros sé mejor qué estoy haciendo y exploro más a conciencia los problemas referentes a la condición de nacer mujer y la esencia de lo femenino» (Wald, 2018, p. 3). Estas representaciones participan de la deconstrucción del imaginario de los cuerpos femeninos dominantes en la Historia del arte.

La artista extremará este tipo de representaciones sobre la experiencia de lo femenino en piezas cerámicas como *Escultura*, en la que expone una amalgama de senos y genitales biológicamente femeninos combinados con rasgaduras y orificios. Por una parte, la escultura hereda el gusto surrealista de dislocar el cuerpo que percibimos, por ejemplo, en las muñecas de Hans Bellmer o en los sillones antropomorfos de Dorothea Tanning; por otra, se enmarca también en su deseo por quebrar con los cánones de la cerámica utilitaria. Este tipo de manifestaciones visuales que planteaban la genitalidad y el deseo femenino se desarrollaban paralelamente en México con obras como *Hora y media* (1977) de Lourdes Grobet o *A veces me espantan mis fantasías* (1977) de Mónica Mayer, y posteriormente, en el sur del continente, con la artista argentina Liliana Maresca. Durante la ola feminista de los setenta, la producción artística realizada por creadoras pone al centro de la obra el cuerpo de la mujer. Si bien la intención de la escultura de Susana Wald nace aislada de una militancia directa con el feminismo, existen cruces entre la amalgama de genitales y senos que produce la surrealista con el tratamiento del cuerpo propuesto por el *body art*, los happenings, las performances y fotografías que desarrollan muchas mujeres en América Latina durante ese período. El cuerpo sirvió también a la reconstrucción de las nuevas identidades de las mujeres en la sociedad.

Escultura (1976).
Cerámica
esmaltada.
14 × 22 × 14 cm.
Fotografía de
Marcela Taboada.



Recuperación de un linaje

Susana Wald presenció el surgimiento de los pensamientos feministas y ha sido testigo de su evolución. Hoy, cuarenta años después de la llamada «segunda ola» del feminismo, ella apoya la intención feminista de rebatir la dominación masculina, pues entiende que afectó su desarrollo como artista (Wald, comunicación personal en San Andrés Huayapam, México, agosto de 2019). Wald experimentó el haber nacido mujer en sociedades occidentales, y en términos intelectuales lo ha canalizado en un interés por destacar a referentes femeninos en su obra plástica y literaria.

Como traductora al castellano publicó *Tres grandes poemas de Enjeduana dedicados a INANA* (Wald, 2009), libro de poemas de la sacerdotisa de la ciudad de Ur, considerada una de las primeras poetisas de la historia, anterior a Homero. Para Susana, el linaje femenino representa la evolución de la condición de la mujer, y su existencia y valorización son claves para alcanzar un estado de libertad total. Ha buscado, por ende, revertir la ausencia de figuras femeninas en los grandes relatos de la Historia, abocándose a recuperar figuras que dan sentido a su búsqueda artística,

por ejemplo, con la serie *Artemis* (2016–2017). La lectura de los arquetipos junguianos la acercó al mito griego de la diosa Artemis, caracterizada como autónoma e indómita. Para celebrar sus 80 años, Susana relacionó la lectura del mito con su experiencia personal a través de un relato de diecinueve pinturas que se siguen linealmente: según el mito, la diosa Artemis caza en el bosque, tal como Wald —cuyo apellido, en alemán, significa 'bosque'— ha atravesado, simbólicamente durante decenios, la propia selva oscura⁶ del proceso creativo. La serie, que integra personajes mitológicos como Hécate, la propia Artemis y Selene, comienza con un autorretrato, *Punto de partida* (2016), la primera representación de sí misma en gran formato de su carrera. El autorretrato es un tema frecuente en la plástica femenina surrealista, pues combina la predilección por la introspección y el autoconocimiento con una voluntad de las artistas de reafirmar su realidad frente al mundo (Chadwick, 2002). Susana ejecuta su primer autorretrato casi 40 años después de iniciarse en la pintura, distancia que ella explica por una tardía toma de conciencia de sí misma (Wald, comunicación personal en San Andrés Huayapam, México, agosto de 2019).

Al destacar a referentes femeninos como la poeta Enjeduana o diosas vigorosas, la artista chilena participa en la empresa de revitalización de referentes mujeres en la Historia, acción subversiva en el sentido de que reemplaza la «validación precedente por la vía de los mega-padres a favor de sus propias maestras femeninas del pasado y contemporáneas» (Schor, 2001, p. 125). Si la validación para los grandes relatos de la historia sucede en la transmisión hombre a hombre u hombre a mujer, al convocar a mujeres Susana construye y accede a su propio pasado, entendido como una continuidad y no como una serie de islotes separados ni como «excepciones, como sujetos extraños» (Schor, 2001, p. 128). Esta decisión consciente y trabajada por parte de la artista permite, desde la perspectiva de género, situarla dentro de una estrategia de deconstrucción del canon «neutro» (Pollock, 2001) que contribuye a la falta de representaciones femeninas en composiciones eróticas o rituales en medios nobles como la pintura de caballete. Respecto al riesgo esencialista de dicha práctica, Janet Wolff argumenta que la estrategia celebratoria permite la visibilidad

Punto de partida
(2016). Acrílico
sobre tela.
98 × 80 cm.

⁶ Según lo menciona Dante en el inicio de la *Divina comedia*.



de la «experiencia compartida de "lo femenino" de un modo que [...] no es necesariamente esencialista» (Wolff, 2001, p. 106). La perspectiva de género rescata la decisión de la artista surrealista de convocar a referentes mujeres y la sitúa dentro de una práctica común de artistas que ponen por delante la experiencia femenina en su obra.⁷

Reflexión en torno a la doble condición

Los relatos feministas de la segunda ola replantearon, desde diferentes lugares de enunciación, por cierto, el estatuto de la mujer dentro de la sociedad; de manera coincidente, se concluyó que la mujer no era únicamente un ente reproductivo dentro del esquema de familia, sino que puede y debe ser productiva. Exigieron así la soberanía total sobre sus cuerpos, además del derecho masivo e igualitario a profesionalizarse. Según Virginia Woolf, es la autonomía económica la que permite la emancipación de la mujer y no, como se pretende, el derecho a voto (Woolf, 1977). Para las mujeres de los setenta esto implicó en la práctica la dificultad de conjugar la esfera privada con la pública y la lucha contra el doble estatuto que emergió entonces y que afecta todavía a las mujeres: ser madre y profesional. Susana Wald se enmarcó dentro de esta dicotomía al querer combinar una carga laboral considerable con su deseo de desarrollo artístico. Este último lo ejerció paulatinamente, en sus ratos libres. En ese sentido, la doble condición de las primeras surrealistas —musa y artista— mutó desde los años sesenta a una doble condición práctica de proveedoras y artistas: Susana Wald se vio afectada por ambas.

Esta doble condición la materializó en su serie *Las mujeres de* (1982-1989), originada por una broma a modo de dibujo que envió por correo al fundador del grupo Phases. Son veintidós acrílicos sobre tela en los que figuran retratos de mujeres cuyos cuerpos son reconstruidos como objetos que toman atributos en función de las profesiones de sus cónyuges: la mujer del coleccionista se convierte en un mueble que enseña los

7 Wolff cita a artistas como Nancy Spero, Judy Chicago y Miriam Shapiro. En Latinoamérica encontramos a María Izquierdo, Frida Kahlo y el colectivo mexicano Polvo de Gallina Negra.

senos y la mujer del músico muta en un híbrido mitad instrumento, mitad humana. Los primeros son objetos con partes del cuerpo femenino: sillas, muebles, cajas. Posteriormente, y con una narrativa visual más clara, aparecen anatomías femeninas más reconocibles, como en *La mujer del fotógrafo* (1988), en la que identificamos torso, brazos y rostro humano. No es hasta años más tarde que la artista le otorgó el valor de una protesta inconsciente a la serie (Mabey, 2003): «Cuando pinto mis *mujeres de*, no tengo idea qué pienso. Pienso que es un chiste estupendo [...]. Cuando pinto estas series, no me doy cuenta de que es algo que puede adscribirse al feminismo hasta años después» (Wald, comunicación personal en San Andrés Huayapam, México, agosto de 2019).

En efecto, subyace a la obra *La esposa fiel* una crítica a la condición de pasividad de las mujeres dentro de la esfera doméstica. La silla, objeto de reposo, presenta un respaldo con forma de espalda y un asiento de donde surgen glúteos de mujer. Según denota el título, es una configuración proveniente del imaginario del cónyuge y que sugiere la apropiación sexual del cuerpo femenino de la esposa: la espalda gacha y los glúteos expuestos; el rostro no es primordial. Si bien en aquel período no existía una intención feminista en su producción, entiende hoy que la broma de la mujer-mueble es todavía un asunto público. Aún sin militar, en su época, la serie tuvo consecuencias para Susana Wald: no tuvo buena recepción por parte del fundador de Phases, quien la excluyó de las exposiciones colectivas posteriores. En cuanto a la recepción pública, le tomó años vender alguna de las pinturas o lograr que se comentaran. El único que se interesó en la época fue Arturo Schwarz, curador y escritor surrealista, quien escogió *La mujer del alfarero* (1984) para exhibirla en el pabellón Arte y Alquimia de la Bienal de Venecia de 1986. La serie *Las mujeres de* impacta por su originalidad y tono subversivo, como lo entiende Griselda Pollock en cuanto a la posibilidad que proveen las prácticas estéticas de desplazar significados: «En la obra de artistas que llamamos mujeres, no debemos buscar signos de una femineidad conocida [...], sino signos de la lucha estructuralmente condicionada y disonante de la femineidad con el falocentrismo» (Pollock, 1999, p. 155). Ya sea por lo sorprendente de estos cuerpos o por lo ácido de su relación con los títulos que eligió, la serie *Las mujeres de* aporta, desde el humor negro y lo insólito, nuevas ópticas sobre la dominación masculina.



La esposa fiel
(1982), de la serie
Las mujeres de.
Acrílico sobre
tela. 60 × 45 cm.

Debemos situar el contexto de producción de la serie *Las mujeres de* con el de su experiencia en cuanto mujer de Ludwig Zeller. A pesar de haber trabajado durante más de cuarenta años de forma horizontal, *junto con* y no *detrás del* poeta, la identidad de Susana Wald ha sido referida durante cincuenta años en su función de mujer del poeta más que como artista visual. La pintura *La novia mística* presenta a una mujer que exhibe su corazón palpitante y del que se distinguen unos versos de un poema de Ludwig Zeller. Su práctica colaborativa hace de ellos un ejemplo de pareja artística del siglo XX tal como lo son también Sonia Terk y Robert Delaunay. Sin embargo, como señala Whitney Chadwick en su estudio sobre las consecuencias que tuvo para Sonia Terk ser pareja de un artista (Chadwick, 2001), detrás del enriquecimiento mutuo de la

La novia mística
(1984), de la serie
Las mujeres de.
Acrílico sobre
tela. 60 × 45 cm.



pareja, la historia del arte prioriza la producción individual, lo que facilita, desde una óptica patriarcal, la omisión de la producción artística de las mujeres. El resultado es un relato de la pareja que proyecta «la relación de trabajo [...] subrayando una complementariedad asegurada por la diferencia y por las relaciones tranquilas de dominio y subordinación» (Chadwick, 2001, p. 310). Sin una metodología crítica que permita evaluar el intercambio creativo de empresas tan fusionadas como las de los Delaunay o la de Wald-Zeller, se corre el riesgo de asociar a la artista al molde del proyecto masculino, dejando de lado las habilidades y estrategias individuales. Emerge, a modo de hipótesis, una tercera arista de la doble condición que vivió Susana Wald en el desarrollo de su identidad artística: la de ser artista y pareja de un artista.

Paisajes de piel

La perspectiva de género es capaz de producir nuevos significados al considerar las temáticas, técnicas y medios que conforman una obra de arte como signos de «prácticas culturales», como afectos que se traspasan continuamente de la historia al inconsciente humano (Pollock, 2001). La serie de dibujos *Paisajes de piel* (1972-1973) ejemplifica la experiencia de querer combinar la carrera artística profesional con las obligaciones culturales del género femenino heterosexual en la Canadá de los setenta, momento en que Susana Wald se instala junto con su familia en Toronto. Ella entiende la dificultad que implica ser mujer y creadora en el siglo XX:

Hay un problema, si el varón se preocupa de hacer los quehaceres del hogar, no le queda mucho tiempo para pintar, así de simple. Fue el caso mío también. ¿En qué momento voy a estar pintando un cuadro grande? No puedo empezar a pintar una obra mayor hasta que llego a México y ya no atiendo a mis hijos, una señora me hace la limpieza y la sopa. (Wald, comunicación personal en San Andrés Huayapam, México, agosto de 2016)

Wald le dedicó una hora, todas las noches que pudo, a *Paisajes de piel*. Al final de su jornada laboral, pintaba una serie de dibujos en forma automática, con el fin de ejercitarse. Son dibujos anatómicos de carácter erótico, cuerpos sin identidad que se expanden a modo de paisajes oníricos y voluptuosos. La serie de más de 50 dibujos se divide en dos formatos: dibujos terminados y firmados por la artista, y otros a medio pintar, sin completar, sin firmar. Susana explica que, por su rol de madre y cónyuge, muchas veces los 60 minutos que disponía para realizar sus dibujos eran interrumpidos por quehaceres domésticos (Wald, comunicación personal en San Andrés Huayapam, México, julio de 2016). Aunque no retomó los dibujos inacabados, estos adquieren un relevante rol de archivo y sirven como prueba del contexto en el que fueron producidos: el carácter *non finito* del trazo es un testimonio biográfico, un homólogo de la experiencia de Susana en su desarrollo como artista plástica en los setenta. La perspectiva de género en la historia del arte funciona como clave analítica para reactualizar el objeto mismo de producción; en este caso, sus paisajes inacabados que funcionan como testimonio visual de

Sin título
(1973), de la
serie *Paisajes*
de piel. Tinta y
lápiz de color
sobre papel.
31,7 × 24 cm.



la obligación social impuesta a las mujeres: un ser en constante disponibilidad para las y los otros. De alguna manera, los *Paisajes de piel* actúan como pistas de la trayectoria de la artista, como *egodocuments* que aclaran un poco más su contexto (Dekker, 2002). El término, acuñado en 1955 por el historiador alemán Jacob Presser, incluye documentos como memorias, autobiografías, cartas personales y todo tipo de archivo de carácter íntimo que contribuya a contextualizar y densificar la biografía de un individuo. Los dibujos incompletos que realizó Susana Wald para ejercitar su mano de artista se convierten, 40 años después, en una metáfora de las dinámicas de género que pudieron afectar al desarrollo material de su obra plástica.

Notas finales

El análisis anterior buscó resignificar la trayectoria de Susana Wald teniendo en cuenta su pertenencia a un movimiento como el surrealismo y su condición de género. Mediante entrevistas con la artista, el análisis de sus obras y de una bibliografía feminista, se intentó argumentar el interés que tiene el análisis de la obra de Susana Wald desde una perspectiva de género (Pollock, 2001). Primero, se trata de revelar su testimonio con el fin de incluirla en la historiografía contemporánea: la obra de la artista surrealista tuvo que esperar 40 años para aparecer en discusiones e instancias de estudio crítico sobre su producción.⁸ Desde allí, Wald integra un grupo de creadoras latinoamericanas vinculadas a la vanguardia surrealista como Leonor Fini, Remedios Varo, Leonora Carrington y María Izquierdo, entre tantas otras.

Además, la perspectiva de género permite especificar el surrealismo al que ella adhiere y que, como vimos, provino de intuiciones tempranas que adaptó a sus propias inquietudes. Las mujeres asociadas al surrealismo tendieron a reconfigurar el universo surrealista al desarrollar nuevos significados y estrategias visuales. Las surrealistas privilegiaron el automatismo, los elementos cabalísticos, el erotismo andrógino —y

8 En junio de 2018 se organizó un conversatorio dedicado a la artista Susana Wald en la Universidad Alberto Hurtado de Santiago de Chile. Fue el primero dedicado exclusivamente a ella.

no exclusivamente del cuerpo femenino—, las máscaras y la colaboración entre mujeres. La adherencia a principios surrealistas funciona para las artistas, en cierta forma, como un pasaporte de libertad para explorar su imaginación y revelar las pasiones y aprehensiones de sus identidades artísticas (Chadwick, 2012).

Las herramientas metodológicas que proporciona la perspectiva de género permiten considerar la preocupación de Susana por lo femenino y su materialización tanto en las temáticas que escoge como en la cita a referentes femeninos de la Historia desde un lugar comprometido. Observamos en las elecciones de la artista una intención por continuar desarrollando un linaje visual de la experiencia de lo femenino. Wald aparece entonces como un agente activo de la promoción de un lenguaje plástico «impatriarcal» (Gauthier, 1971, p. 87) y su creación artística como un corpus de obra resistente en su tiempo —y en la actualidad— a una Historia que ha destinado a las mujeres a su propia negación.

Susana Wald optó desde temprana edad por romper con la estructura y en 1964 lo concretiza en la cerámica, cuando expone pública y exitosamente el *quiebre* de su obra. La vida de Susana ha estado permeada por la simbólica de la fragmentación: la salida forzada y violenta de su natal Budapest, su salida de Chile y los posteriores y abruptos cambios de residencia; su obra escultórica y las temáticas de su plástica —cuerpos dislocados, por ejemplo—; y su condición de mujer artista al tener que fraccionar su tiempo para llevar a cabo ambos roles. Esto último, como vimos, influenció en que se le reconociera más como la «mujer de» que por su carrera artística. Frente a esto, con los años, y tanto desde un trabajo interior profundo como desde una firme creencia en su libertad, Wald ha sabido canalizar esta fragmentación y reconfigurar sus deseos estéticos y éticos: la experiencia y procesos del devenir mujer han estado, de manera inconsciente o consciente, en el centro de su producción creativa. Es necesario, desde la perspectiva de género, revelar, analizar y criticar ese enfoque, con el fin de integrar bibliográfica e históricamente a Susana Wald en los anales del arte chileno y latinoamericano.

BIBLIOGRAFÍA

Arcq, T. y Fort, S. (Eds.) (2012).

Aux Pays des Merveilles: les aventures des femmes artistes surréalistes au Mexique et aux Etats-Unis. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, Museum Associates.

Baciu, S. (1979).

Surrealismo latinoamericano: preguntas y respuestas. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Breton, A. (1976).

L'Amour fou. (2.^a ed.). París: Gallimard.

Breton, A. (1985).

Manifestes du surréalisme. (3.^a ed.). París: Gallimard.

Buszek, M. (2009).

Eros et Thanatos. La postérité du surréalisme dans l'art féministe contemporain. En *Aux Pays des Merveilles: les aventures des femmes artistes surréalistes au Mexique et aux Etats-Unis* (pp. 207-212). Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, Museum Associates.

Chadwick, W. (2001).

Viviendo simultáneamente: Sonia y Robert Delaunay. En K. Cordero Reiman e I. Saenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 309-326). México: Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México.

Chadwick, W. (2002).

Les Femmes dans le mouvement surréaliste. (3.^a ed.). París: Thames & Hudson.

Cixous, H. (2010).

Le rire de la Méduse et autres ironies. París: Galilée.

Cordero Reiman, K. y Saenz, I. (2001).

Crítica feminista en la teoría e historia del arte. México: Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México.

Dekker, R. (2002).

Jacques Presser's Heritage: Egodocuments in the Study of History. *Memoria y Civilización*, (5), 13-37.

Gauthier, X. (1971).

Surréalisme et Sexualité. Paris: Gallimard.

Hausner, B. (2001).

A surrealist adventure in Toronto. Canadá: Oasis Publications.

Lipovetsky, G. (2002).

La era del vacío. Barcelona: Anagrama.

Mabey, M. (2003).

Susana Wald. Celebración. Oaxaca: El Colegio de Oaxaca.

Meador, B. (2009).

Tres grandes poemas de Enjeduana dedicados a INANA (Trad. S. Wald). México: Universidad Autónoma de la ciudad de México.

Nochlin, L. (2001).

¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero Reiman e I. Saenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). México: Universidad Iberoamericana/ Universidad Nacional Autónoma de México.

Owens, C. (1985).

The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism. En H. Foster (Ed.), *Postmodern Culture* (pp. 57-82). Londres: Pluto Press.

Pollock, G. (2001).

Modernidad y espacios de la femineidad. En K. Cordero Reiman e I. Saenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 249-282). México: Universidad Iberoamericana/ Universidad Nacional Autónoma de México.

de Santiago, E. (2013).

Exposición «Surrealismo en Chile. El entierro de la castidad», 1970. <http://www.revista.escaner.cl/node/6821>.

Schor, M. (2001).

Linaje paterno. En K. Cordero Reiman e I. Saenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 111-130). México: Universidad Iberoamericana/ Universidad Nacional Autónoma de México.

Sheriff, M. D. (2017).

Pour l'histoire des femmes artistes: historiographie, politique et théorie. *Perspective*, 91-112. <http://journals.openedition.org/perspective/7155>.

Wald, S. (2009).

La Casa de la Luna. Santiago: Cuarto Propio.

Wald, S. (2018).

Manifiesto obligado como artista. Sin publicar.

Wolff, J. (2001).

Teoría posmoderna y práctica artística feminista. En K. Cordero Reiman e I. Saenz. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 95-109). México: Universidad Iberoamericana/ Universidad Nacional Autónoma de México.

Woolf, V. (1977).

Trois Guinéas. París: éditions des femmes du M.L.F.

Ignacia Barros Cáceres (Santiago de Chile, 1996) es licenciada en Literatura y profesora de Lengua Castellana y Comunicación de la Universidad Diego Portales. En el año 2020 comenzó su participación en la colectiva Muda, triste y pensativa, enfocada en la realización de trabajos artísticos y literarios vinculados con la memoria histórica. Forma parte de «Cunteras», proyecto de investigación y difusión de obras literarias de mujeres latinoamericanas. Actualmente, se desempeña como docente de Enseñanza Media.

LAS HIJAS Y EL PADRE:

UNA LECTURA DE *EL PADRE MÍO*, DE
DIAMELA ELTIT Y LOTTY ROSENFELD

IGNACIA BARROS CÁCERES

RESUMEN

En el presente ensayo se desarrolla una lectura del libro y el video *El Padre Mío* de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, y se propone que las autoras realizan un recorrido histórico que incluye la nostalgia por la Unidad Popular, la represión dictatorial y la batalla femenil por mantener viva la memoria. Al realizar este recorrido histórico, optan por elegir al Padre Mío como figura paterna, lo que se traduce en una lucha contra el orden patriarcal de la dictadura militar.

I. Escena de avanzada

En Chile, durante la dictadura cívico-militar encabezada por Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990), se desarrolló un movimiento de producción artística al cual la teórica Nelly Richard denominó Escena de Avanzada. Quienes fueron incluidos en esta denominación realizaron obras que, bajo una lógica neovanguardista, rompían con las fronteras tradicionales del trabajo disciplinario y daban comienzo a un nuevo panorama situado en contra del canon y el autoritarismo dictatorial.

Esta nueva simbología se representó a través de la utilización del cuerpo y de la ciudad como forma principal de material artístico. El cuerpo se transformó en el soporte de la obra, lo que permitió que se generara una estrecha relación entre la intimidad del/de la artista y su contexto social.

En este contexto, uno de los propulsores de la utilización del cuerpo como soporte de obra es Carlos Leppe, quien en el año 1980 realizó una performance titulada *Las cantatrices*, donde interpretó una ópera con torso, brazos y manos enyesadas, la cara maquillada y la boca abierta con un aparato de ortodoncia. Esta performance fue grabada y luego reproducida por separado en una instalación titulada *Sala de espera*.

Por otro lado, Raúl Zurita realizó algunas acciones de arte en donde atentó contra su integridad física. En 1980, el poeta atacó sus ojos con la intención de cegarse, acción que se describe en las páginas finales de *Anteparaíso* (1980). El mismo año, Diamela Eltit llevó a cabo una acción similar en la performance *Zonas de dolor* realizada en un burdel de la calle Maipú: la escritora se cortó y quemó los brazos y piernas, para luego leer parte de su novela *Lumpérica*. Hacia el final de su intervención, Eltit se dirigió a la calle y lavó la vereda del prostíbulo. Ambos artistas intentan representar el dolor de un país en sus propios cuerpos.

Otro ejemplo de la utilización del cuerpo como medio de producción artística es la labor de Elías Adasme, quien entre 1979 y 1980 realizó una serie fotográfica en la que aparece semidesnudo en distintos lugares: colgado de cabeza en un letrero del metro Salvador; parado al lado de un mapa de Chile; en un fondo negro, de espaldas, con el mapa de Chile dibujado en su cuerpo. En esta sesión se pone en la palestra la problemática del cuerpo individual en contraposición al espacio social, además de utilizar la corporalidad como evocación de la identidad nacional.

Junto a la corporalidad, la ciudad y los espacios colectivos pasan a tener un rol fundamental y se sitúan como el soporte de varias obras, lo que permitió transformar la realidad social en la base de sus proyectos. Un ejemplo de esto es el trabajo artístico desarrollado por Lotty Rosenfeld. En su primera acción de arte, *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), intervino los signos de tránsito de la calle Los Militares, en la comuna de Las Condes. La artista colocó una línea horizontal sobre las líneas verticales del tránsito en el pavimento, transformándolas en un signo +. A través de esta acción logró quebrantar los simbolismos de la urbe y alterar el espacio comunitario —un espacio coartado y limitado— para transformarlo en uno que permita la reflexión y la opinión de los transeúntes.

Siguiendo esta línea de trabajo, en 1979 se conformó el Colectivo de Acciones de Arte, más conocido como CADA. Este fue un colectivo de arte interdisciplinario integrado por dos artistas visuales, Juan Castillo y Lotty Rosenfeld; dos escritores, Diamela Eltit y Raúl Zurita; y un sociólogo, Fernando Balcells. El grupo asumió la tarea de desafiar los límites del trabajo artístico a través de la utilización del espacio público: sus intervenciones en la ciudad de Santiago tenían la intención de generar revuelo entre los ciudadanos que integraban la sociedad dictatorial.

Al optar por utilizar la ciudad como base de su trabajo artístico, las y los integrantes del CADA se enfrentaron a una población fracturada en lo simbólico, lo que afrontaron con la inclusión de ciudadanos y transeúntes en el desarrollo de sus obras. Desplegar sus acciones en la calle significó abrirse espacio dentro del sistema dictatorial, gracias a lo cual lograron dar cuenta de sus proyectos. Por otro lado, consiguieron proponer a la ciudadanía una discusión centrada en los encuentros que guarda el arte con la política, nexos que podemos analizar hoy en día gracias a la documentación de su quehacer artístico.

Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld realizaron varios trabajos en conjunto. Las obras que elaboraron de forma colaborativa se iniciaron con su participación en el CADA y continuaron con otros proyectos que ejecutaron de forma anexa a este grupo. Su trabajo encierra una reflexión importante sobre el vínculo que existe entre el arte y la política. Sus obras, que se relacionan de forma directa con la marginalidad, logran generar un espacio de resistencia, el cual se ubica en el cruce del arte con la literatura.

II. La historia del eriazó

En 1980, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld comenzaron un proceso que denominaron «salidas a la ciudad». Estas eran instancias de búsqueda e investigación urbana que se centraron en los límites del espacio comunitario, específicamente en las realidades de diversos sujetos y grupos marginales. En el año 1983, en un sitio eriazó de la comuna de Conchalí, conocieron a un indigente esquizofrénico que se encontraba en estado de delirio, a quien nombraron Padre Mío. Las artistas sostuvieron tres encuentros con el Padre Mío, en los años 1983, 1984 y 1985, ocasiones en las que lo escucharon y tomaron registro de sus hablas. A partir de estos encuentros se publicó un video¹ (1985) de nueve minutos y cuarenta segundos —al cual las autoras clasificaron como documental— y un libro (1989) de sesenta y dos páginas. En ambos relatos, que dialogan con estilos cercanos al testimonial, se puede apreciar fragmentos del habla de este indigente esquizofrénico, que se relacionan directamente con la historia nacional y latinoamericana.

El video y el libro titulados *El Padre Mío* proyectan un relato histórico que se configura a través de los discursos de distintos grupos marginales, las hablas del loco y las fechas de elaboración de cada obra. Este recorrido fragmentado incluye la nostalgia por el pasado de la Unidad Popular, la realidad represiva de la época dictatorial y la lucha femenil en contra del olvido. Las voces que componen el documental reúnen distintos aspectos de su realidad, con lo que trenzan la historia no oficial del país.

No es fácil intentar dar un orden cronológico a los distintos hechos que se incluyen en los relatos ni tampoco una estructura a una voz que se caracteriza por romper (incluso destrozar) el panorama social, cultural e histórico de los ochenta:

1 La obra audiovisual *El Padre Mío* es realizada por tres autores: Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y Juan Forch. A pesar de que Juan Forch aparece en los créditos del documental, llama la atención que su nombre no se mencione en el catálogo del Cuarto encuentro franco-chileno de video-arte —instancia en la que se da a conocer el video—. Tampoco es mencionado en la presentación del libro —en donde Diamela Eltit habla sobre los encuentros con el Padre Mío— ni en las entrevistas en las que se interroga a la autora sobre la obra.

Los compromisos de los delegados de las Naciones Unidas ahora tienen que hacerse presentes, relacionados con esas garantías, ya que tiene que hablarse de eso en las representaciones de senadores y diputados y alcaldes y regidores, de las representaciones municipales, doctores y participantes, ya que incluso yo he hablado con el veterinario del Club Hípico y del Hipódromo, ni los doctores que atienden al personal relacionado con el medicamento en procedimiento personal y para los caballos de fina sangre. (Eltit, 1989, p. 41-42)

Las hablas del Padre Mío rompen con la estructura lógica que rige el imaginario del país. La política, que no tiene una estructura estable, se entrelaza de forma absurda con la economía y la salud. Distintas profesiones, distintas organizaciones y distintos cargos gubernamentales se mantienen enlazados a un medicamento. A pesar de la ruptura lógica, me parece que es interesante disponer los acontecimientos en un orden progresivo, para así poder comparar la línea argumentativa de las obras con la línea histórica del panorama nacional.

En la presentación del libro, Diamela Eltit compara los discursos del indigente con la realidad dictatorial —«Es Chile, pensé» (1989, p. 17)—, lo que da pie para creer que es posible desentrañar un relato de país. Los discursos del loco son más que un testimonio personal, son el testimonio de todo un pueblo que se está desmoronando por los abusos y el constante control de la información: «Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos» (1989, p. 17). *El Padre Mío* representa la realidad de una nación enmarañada, caótica y en crisis.

Entre el segundo y el cuarto minuto del video encontramos una agrupación de mujeres, quienes marcan el inicio en el recorrido. En los dos relatos, son precisamente las mujeres quienes se encargan de mantener la memoria activa y dar testimonio de su pasado. Ellas, en un intento por entender su estado actual, de terror y miseria, vuelven a los gobiernos predictoriales, lo que permite fijar un punto de partida en la línea histórica. En esta visión retrospectiva, hacen referencia a los tiempos del salitre

[Grupo de mujeres]. Captura del video *El Padre Mío* (1985).



y a los gobiernos de Alessandri y de Frei; sin embargo, dejan en claro que el verdadero momento en el que tuvieron la oportunidad de participar de forma activa fue en el gobierno de la Unidad Popular. No solo recuerdan de manera nostálgica los beneficios que tuvieron, también ven con miedo los infortunios que les puede seguir trayendo la dictadura:

Lo que se vivió antiguamente en los tiempos de la salitrera, en los tiempos de Jorge Alessandri, podría decirse también en el gobierno de Eduardo Frei un poco. Donde tuvimos mayor participación fue en el gobierno del 70 al 73, y ahora nuevamente estamos sin tener acceso a la salud, a la educación, estamos viendo con alarma cómo se nos están quitando todos nuestros derechos. (Rosenfeld et al., 1985)

En las hablas del Padre Mío también podemos encontrar vestigios del pasado. Los nombres de Alessandri, Frei y Allende se cruzan y entrecruzan, lo que hace difusas las diferencias entre cada uno de ellos. «Yo tengo un compromiso con el Presidente Alessandri, ya que yo fui solicitado por él, por el señor Frei y por el señor Allende» (Eltit, 1989, p. 45). Este compromiso se transforma en un compromiso mayor, en uno con la memoria, la cual se ha ido deteriorando a causa de la brutalidad dictatorial que maneja los medios de comunicación y moldea a su manera la realidad.

En más de una ocasión el Padre Mío habla sobre Allende; su nombre —al igual que todos los nombres propios— se diluye y desaparece con

facilidad. A pesar de lo difuminadas que pueden parecer las menciones al expresidente, hay un dato bastante claro que se repite en dos oportunidades, y que corresponde a la declaración de haber votado por el gobierno de la UP: «Yo voy a hablarle muy franco: yo le di parte del sufragio al señor Allende por el Partido Socialista y Comunista» (1989, p. 41); «Pero yo sí que soy comunista y socialista, claro que lo soy, y di el sufragio por él, por el señor Allende. Pero el señor Allende no es el que da las órdenes ahora, las da el señor Colvin» (1989, p. 46). Esto nos remonta al proceso de campaña y elección de 1970 y, paralelamente, conmemora el éxito y el posterior fracaso democrático de la UP.

III. Las fisuras del terror

La línea histórica continúa, la realidad dictatorial se puede apreciar desde múltiples sectores. En el inicio del documental nos encontramos con una manifestación en la que se exige «pan, trabajo, justicia y libertad» (Rosenfeld et al., 1985). Desde el primer momento vemos el descontento de los participantes. Su discurso se ve influido por los proyectos que fracasaron y se destruyeron tras el golpe de estado, los cuales se mantienen a flote en el imaginario social. Los recuerdos del gobierno de la UP se mantienen en los gritos de «el pueblo unido jamás será vencido» (Rosenfeld et al., 1985). Los gritos de apoyo se alzan, y en el momento en el que la voz de la mujer que guía la manifestación «exige democracia ahora» (Rosenfeld et al., 1985) se muestra al dictador, símbolo fundamental del terror y el autoritarismo.



[Manifestación].
Captura del video
El Padre Mío (1985).

El terror y el autoritarismo son ejes fundamentales en las hablas del Padre Mío. La muerte vuelve constantemente a su discurso. El protagonista hace comentarios sobre los ataques que han sufrido él y su familia, además de mencionar que no hay escapatoria: «Porque esta persona frecuentaba antes a mi familia, que ahora no están en esta existencia, porque esta persona se deshizo de ellos. Porque toda persona que está relacionada con estos compromisos, no conviene» (Eltit, 1989, p. 61).

La tortura y la desaparición se traducen en la constante mención del exterminio: «Él prefiere el exterminio, pero yo no soy cómplice con él» (1989, p. 39); «El Padre Mío trabaja para la rebelión de los negros y para el exterminio, pero yo no soy cómplice con él» (1989, p. 43); «Yo no soy cómplice de ellos, con el exterminio general» (1989, p. 47); «Este plan está planeado por lo mismo del exterminio una vez más» (1989, p. 55); «Pero también las personas que poseen el televisor en la ubicación y que ocupan cargos en la Administración: También los tienen planeados para el exterminio, aunque hayan dado cumplimiento con la persona que los sindicó» (1989, p. 60). El Padre Mío siempre mantiene una lejanía con aquellos que se encuentran organizando este complot, y recuerda siempre que él no es cómplice. Esto es un secreto a voces; a pesar de no ser parte, comprende lo que está pasando y eso aumenta su temor.

A la muerte y desaparición se le suma la mercantilización de los bienes y los servicios que antes le correspondían al Estado. La privatización de la educación y de la salud pública, la corrupción y la depravación de las empresas marcan el comienzo de un cambio en la mentalidad de los ciudadanos. El Padre Mío es testigo de estas transformaciones, las cuales observa desde la apropiación del espacio público. «Ellos contribuyen con el país. Querían quedarse con los hospitales. Ellos tenían planeado lo mismo. Una vez, con el señor Luengo, una vez más, que no quedara ningún hombre convocado por el personal de la Administración Hospitalaria, de matarlos a todos» (1989, p. 28). El desarrollo del sistema capitalista y la cultura de mercado y competencia se abren paso en el panorama urbano.

No son solo los personajes marginales y ajenos al poder los que dan cuenta del avance histórico: la figura de Augusto Pinochet vuelve constantemente a la pantalla, abriéndose paso entre los discursos excluidos del imaginario social. Su figura silenciada es puesta en duda (Elizondo, 2018). En lugar de su discurso escuchamos el del loco, como si nos

encontráramos con la imagen fisurada del tirano. Su figura es inminente e innegable, pero su voz se ha perdido, el patriarca ha quedado mudo y en lugar de su palabra encontramos la del padre marginado, quien destruye la lógica dictatorial y da cabida a su propio lenguaje, el cual se encuentra fuera del razonamiento epistemológico hegemónico.

Es el discurso de las otredades el que configura la historia no oficial y se cuela por las fisuras del orden dominante para dar cuenta del deterioro político y social del régimen. Se contrapone a todo relato estatal para dar cabida y visibilidad a quienes han sido olvidados/as y dejados/as de lado: las mujeres, los/las niños/as, los/las drogadictos/as, los/las locos/as. Sus voces se unen y se acoplan para ser escuchadas. Como un noticiero olvidado por la dictadura, dan fe de los abusos que han tenido que pasar.

El recorrido histórico no acaba con los encuentros que realizan las autoras con el Padre Mío en 1985, sino que se remonta hasta los últimos años de la dictadura. La distancia de la publicación de cada obra genera una progresión temporal que marca un cambio significativo en el contexto de difusión de cada una. El video se publicó cuatro años antes que el libro. Un dato importante a considerar es que la información sobre el proceso de investigación y producción se da a conocer en la edición literaria, y recién en ese momento es que se identifica al Padre Mío con el indigente: «El espectador del audiovisual desconoce este dato y sus referencias son las imágenes masculinas y la repetición del nombre en el discurso del lumpen» (Elizondo, 2018, p. 12). La información que se desglosa del video documental es más críptica, lo que la hace adaptarse mejor al periodo dictatorial del momento de producción.

A diferencia del documental, el libro se inserta en el periodo final de la dictadura; ello le otorga la posibilidad de reflexionar sobre la ciudad dictatorial en su totalidad, lo que se refleja en la presentación del libro. El escrito nos permite entender más a fondo el discurso del Padre Mío y amplía la perspectiva original del video. Con el término del periodo dictatorial las autoras no apagan su voz, sino todo lo contrario: deciden publicar este delirio en su totalidad, el cual, a pedazos, atestigua el largo trayecto cultural manchado por la sangre derramada a causa de la junta militar. En este momento dan paso a una batalla que comenzará a crecer en los gobiernos posteriores, y que se traducirá en la búsqueda de la verdad, la justicia y el repudio a la impunidad. «La publicación de este

libro me permite compartir su peso, dejar abiertas otras identificaciones. Me permite, especialmente, diluir su ausencia» (1989, p. 18). Esta ausencia, que se vincula con el sentimiento de luto de un país, se hace presente a través del compromiso con la memoria.

IV. El rescate del negativo fotográfico

A pesar de las yuxtaposiciones y la fragmentación del video, y de los saltos temporales de las hablas del Padre Mío, podemos encontrar datos que permiten generar una línea cronológica que va desde la época del salitre hasta la finalización de la dictadura. Con esta historia, las autoras no solo logran identificar una imagen de país, sino también consiguen rechazar la historia oficial para luego resimbolizarla y hacerse parte de ella. Ambas —como mujeres integrantes de un grupo históricamente marginado e invisibilizado por el orden patriarcal— logran reconocer a otros grupos que, al igual que el suyo, han sido excluidos del sistema hegemónico. A partir de este reconocimiento niegan los aparatos que las han mantenido bajo una lógica de dominio para luego realizar una nueva lectura del pasado y la contemporaneidad en la cual pasan a ser protagonistas.

El rol de negación y rearticulación de la memoria se transforma en un acto político, el cual busca emanciparse de las convenciones sociales tradicionales en las que la mujer se ha visto relegada al espacio privado, para así abrirse paso a una nueva realidad. Como dice Julieta Kirkwood en el texto *Ser política en Chile*: «Asimismo, la acción política de un sector o grupo marginado en el interior de la colectividad a [la] que pertenece será primordialmente *el acto de negar* —y reconocer para negar— aquello que lo niega en esa colectividad, para luego —y a partir de allí— participar en la totalización y conciliación de todas las negociaciones particulares o específicas» (1986, p. 172).

La tarea de la negación y la rearticulación histórica se puede analizar desde distintos puntos de vista. Un punto relevante se relaciona con el rol que cumplen las autoras en el desarrollo de cada uno de los relatos (audiovisual y literario). Si bien en el caso del documental su participación es clara —ya que son ellas las que realizan las grabaciones, editan y toman decisiones estéticas—, en el libro se hace difusa, al tratarse meramente de una transcripción de los discursos del Padre Mío. A pesar de que su labor se basa prácticamente en la transcripción, el trabajo que

desarrolla Diamela Eltit en la presentación del libro es fundamental, ya que nos involucra y nos guía en lo que será la lectura. Por otro lado, al ser Eltit quien se consagra como la autora del relato, asume el rol de ser la editora de la voz del Padre. Es la autora quien lleva el discurso ajeno, marginal y relegado a una realidad letrada y académica.

Cómo menciona Nelly Richard en el texto «Tres funciones de escritura: deconstrucción, simulación, hibridación»:

El libro se abre con los trueques y plagios realizados en torno a los géneros de la identidad sexual: la escritora posa como hija al colocar su firma bajo el título que llama «padre mío», pero la hija se desempeña como madre del padre (del Padre Mío) al proteger con su firma de escritora la marginalidad del relato de extramuros trasladado al recinto de la autoridad literaria (la tapa) que lo alberga en su sede institucional. (1993, p. 50)

En el discurso perturbado que Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld recogen y transforman, podemos apreciar la crítica al sistema dictatorial del país y la formación de una voz que se opone al orden impuesto. Ivette Malverde, en el texto *Esquizofrenia y literatura*, plantea lo siguiente:

Es significativo que sea la figura de alguien que se sitúa como hija quien rescate la palabra y la memoria del padre. No olvidemos que en la concepción patriarcal es el padre quien sustenta el orden y el logos. Al violentarse ese orden, y convertirse ese padre en sujeto esquizoide, en marginal vaciado de sentido desde el orden central dominante, la hija intenta dar cuenta de él y del orden trastocado, llenando el vacío desde un nuevo orden posible, que surge desde una conciencia de mujer. (1993, p. 163)

Me parece que esta lectura aplica para ambas obras y autoras, pues son ellas quienes deciden hacer trascender al Padre Mío desde relatos cercanos al testimonial, es decir, manteniéndose apegadas a la realidad del personaje, sin intervenir sus hablas y respetando el contenido delirante de su discurso. Ambas asumen la tarea de proteger un legado que retrata una realidad constantemente negada por las normas patriarcales.

El reconocimiento de la realidad dictatorial y la exclusión del Padre Mío de los centros urbanos se deja ver desde el comienzo del relato. Eltit explica en la presentación del libro que las intenciones que tuvieron a la hora de hacer la «investigación en torno a la ciudad y los márgenes» (1989, p. 11), y que su objetivo principal era percibir la configuración de los espacios públicos en contraposición a los privados, además de intentar formar una línea divisoria entre ambos grupos socioculturales:

Buscaba, especialmente, captar y capturar una estética generadora de significaciones culturales, entendiendo el movimiento vital de esas zonas como una suerte de negativo —como el negativo fotográfico—, necesario para configurar un positivo —el resto de la ciudad—, a través de una fuerte exclusión territorial para así mantener intacto el sistema social tramado bajo fuertes y sostenidas jerarquizaciones. (1989, p. 11)

La ruptura de la lógica tradicional que provoca el discurso del Padre Mío se traduce en la crítica y la negación a la dictadura. El indigente realiza múltiples confesiones que se cruzan y se mezclan, lo que provoca que las denuncias en contra del autoritarismo y la represión lleguen a convertirse en acusaciones ilógicas e incoherentes. Así, las hablas no solo rompen con la racionalidad del sistema dictatorial, sino también con la sintaxis tradicional, por lo que se generan oraciones enrevesadas que permiten elaborar variadas hipótesis de lectura que amplían las posibilidades del discurso:

El Partido Comunista —¿sabe cuál es aquí?—: las asociaciones religiosas, ya que a todo hombre —¿sabe por qué los matan?—: para quedarse con las propiedades de ellos y por las personas que ocupan cargos y que representan las garantías de ocupar cargos. Ellos no son comunistas aquí. El Padre Mío es comunista con la cédula de identidad, pero lo hace por negocio, ya que el Padre Mío vive de la usurpación permanente con el señor Luengo que es el señor Colvin que le sirve para la Antártida. (Eltit, 1989, p. 25)

En el caso del soporte audiovisual, el reconocimiento de la realidad se puede identificar de forma clara en los testimonios de cada uno de los

[Augusto Pinochet
yuxtapuesto en
la manifestación].
Captura del video
El Padre Mío (1985).



[Augusto Pinochet
yuxtapuesto en
las imágenes de
la agrupación de
mujeres]. Captura
del video *El Padre
Mío* (1985).



[Augusto Pinochet
yuxtapuesto en
las imágenes de
Marisol Díaz].
Captura del
video *El Padre
Mío* (1985).



personajes. Este reconocimiento va desde un ámbito nacional —como cuando en los primeros segundos se enfoca una manifestación en contra del estado dictatorial; o entre el segundo y cuarto minuto, en donde se muestra una agrupación de mujeres preocupadas por las desventajas que les puede seguir trayendo el régimen— a uno más específico, como la confesión que hace la pequeña Marisol Díaz, entre el primer y el segundo minuto, al relatar los actos violentos que se viven en su casa, dirigidos principalmente a las mujeres de su familia.

La ruptura de las normas de los discursos de poder se puede apreciar en el silenciamiento de la figura de Augusto Pinochet. A partir de la yuxtaposición de las escenas que protagonizan quienes dan sus testimonios de la violencia que les ha traído la dictadura y de las escenas centradas en la figura del tirano, podemos apreciar cómo las voces de los grupos marginales se abren espacio en el discurso oficial, deformándolo y adaptándolo a sus propias realidades. De este modo, los grupos minoritarios se toman los canales oficiales, suprimen su contenido y dan paso a uno en el cual son protagonistas.

Tanto en el soporte audiovisual como en el literario se invierten las jerarquías predominantes en el orden político, social y cultural del país. Las imágenes y los discursos reflejan las realidades hegemónicas deconstruidas, con lo que se genera un contenido que permite apreciar la realidad oficial y la marginada.

V. Portadoras de memoria

Además de mantener una cercanía con la historia chilena, las obras dialogan constantemente con la realidad latinoamericana, lo que se puede apreciar en las relaciones filiales. Desde el momento en que leemos el título *El Padre Mío*, comprendemos que existe un relato vinculado, de alguna forma, con una relación familiar. Son varias las figuras paternas que se desarrollan en las obras, entre las cuales sobresale la figura del dictador como líder patriarcal en contraposición al esquizofrénico, a quien las autoras nombran «padre». Ambas figuras se adaptan de distinta manera a la realidad mestiza latinoamericana. Por otro lado, los vínculos familiares que se desprenden van mutando, lo que provoca múltiples lecturas de dichos parentescos.

Me parece importante comprender cuáles son las relaciones familiares que han diferenciado a la población latinoamericana desde la Colonia. La población mestiza nace a partir de la violación de la indígena por el hombre español. Este abuso trae como consecuencia el nacimiento de una generación que sufre el abandono paternal y crece en el cobijo materno. Debido a la ausencia familiar del padre, se les otorgan características paternas a hombres ajenos al grupo consanguíneo. Sonia Montecino, en su texto *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*, plantea que el rol paternal se relaciona con figuras masculinas de control y poder:

Pensemos en el hueco simbólico del Pater, en el imaginario mestizo de América Latina, será sustituido con una figura masculina poderosa y violenta: el caudillo, el militar, el guerrillero. El padre ausente se troca así en presencia teñida de potestad política, económica y bélica. Presencia que llena el espacio que está fuera de la casa; pero que impone en ella el hálito fantasmático de su imperio, aunque sea solo por evocación fugaz. (1991, p. 31)

En el video, la representación simbólica del pater es encarnada por las imponentes imágenes de Augusto Pinochet; sin embargo, al ser silenciado, su figura es llenada por la voz del esquizofrénico. En la producción audiovisual, la imagen paterna tradicional es sustituida por un personaje exiliado del orden patriarcal imperante. En el libro, el significante que se utiliza para representar a ambas figuras se mezcla y confunde: por un lado, el Padre Mío corresponde a quien lidera los fraudes políticos y económicos, y por otro, corresponde al nombre que utilizan las autoras para identificar al indigente. En la primera habla se menciona lo siguiente: «Porque hasta mi nombre ha elegido él y matar a los hombres que dan órdenes en la Organización Gamal Abdel Nasser para quedarse con las garantías de representación de lo que él representa» (Eltit, 1989, p. 27), lo que nos da pie para creer que él mismo es consciente de que comparte su nombre con el pater.

Una de las imágenes paternas más evidentes corresponde a la relatada por Marisol Díaz, de ocho años, testigo de los golpes que su padre le propina a su madre, y de cómo estas costumbres van pasando de generación en generación: «Mi madre nos tiene que dejar encargados con otras

Captura del video
El Padre Mío (1985).



[Marisol Díaz].
Captura del video
El Padre Mío (1985).



personas, y yo sufro porque mi papá le pega a mi mamá y no sé por qué mi hermano es igual que mi papá y yo sufro al ver a mi hermano seguir las mismas costumbres de mi papá» (Rosenfeld et al., 1985). El padre es descrito como un hombre violento y lejano que, a pesar de estar presente en su vida, solo trae tormento. Ante esta situación, la hija busca el amparo en su madre, quien tiene que lidiar con los abusos. En la organización de este grupo familiar podemos ver cómo los roles de género se van pasando de generación en generación: mientras el hermano adopta las costumbres violentas, Marisol es víctima de estas.

Ante estas representaciones de la masculinidad, las autoras escogen al indigente como padre, toman la decisión de quebrar la voz del pater y de sustituirla. Ellas no solo deciden llevar sus hablas a los límites institucionales, sino también elevar su voz como símbolo de lucha tras su ausencia. Hacia el final de la presentación del libro, Eltit indica que regresó a buscar al indigente, pero que no volvió a verlo: «El Padre Mío ya no habita más es ese sector. Retorné a esa zona en varias oportunidades. Pregunté en los alrededores: —Se fue, me contestaron» (1989, p. 18). Tras la pérdida, decide hacer públicas las hablas: «La publicación de este libro me permite compartir su peso, dejar abiertas otras identificaciones. Me permite especialmente, diluir su ausencia» (1989, p. 18).

Pese a que muchas mujeres fueron torturadas, abusadas, asesinadas y desaparecidas, la mayoría de las víctimas más directas de la dictadura fueron hombres. La lentitud de la incorporación de la mujer al mundo político provocó que su participación en agrupaciones, partidos, movimientos, etc., fuera menor al momento del golpe de Estado.

Las mujeres así, ante el dolor y el quiebre de la continuidad vital, generaron una práctica social de protesta y reclamo, que emerge de su condición de sujeto procreador de feracidad. «Éramos todas mujeres porque la gran mayoría de los desaparecidos eran hombres». Esposas de, madre de, hijas de, compañeras de, hermanas de... muy pocas estaban al tanto de las actividades de sus familiares y sólo unas cuantas se habían interesado por la política o habían participado directamente en ella. (Montecino, 1991, p. 113)

Al igual que otros grupos de mujeres, las autoras buscan representar su pérdida a través de un signo de protesta. Ante la ausencia del padre y la imposibilidad de encontrarlo, no les queda más remedio que reunir su recuerdo en un libro, como el símbolo de quien desapareció. Tal como las agrupaciones de mujeres que se alzan tras la desaparición de sus hijos, hermanos, padres y compañeros, ellas buscan «diluir su ausencia» en un intento por llenar el vacío, conservar la memoria, acción que a la vez representa la lucha por quienes ya no están. Son las mujeres quienes alzan la voz como signo de protesta, lo cual se inicia en los espacios

privados y crece hasta llegar a la calle. «Por eso, son las mujeres —con su particular constitución de identidad en la cultura mestiza— las que emergen como protagonistas de la necesidad de restaurar el equilibrio, situándose real y simbólicamente en el polo de la vida» (Montecino, 1991, p. 114).

Las mujeres adoptaron distintas formas de representar la ausencia, y una de las más comunes fue llevar una foto de la persona desaparecida en el pecho, a lo que se le suma el tradicional grito del nombre de los ausentes. Otra forma de protesta por la pérdida es «la cueca sola», en la cual las mujeres bailan un pie de cueca sin acompañante. «Finalmente, el baile de nupcialidad que ella dibuja, retoma signos colectivos de identidad y los usa como lenguaje de una memoria, en donde lo femenino como presencia y lo masculino como ausencia se rearticulan, tejiendo parte de nuestra historia contemporánea» (Montecino, 1991, p. 115).

Una manera de representar la ausencia, que fue común en Argentina, corresponde al llamado «Siluetazo», una acción que tiene un trayecto similar al que tuvo el *No +* en Chile, ya que se convirtió en una obra plural, adoptada por toda la comunidad. El Siluetazo consistía en marcar siluetas de personas en las paredes y pancartas, como forma de representar la ausencia de los desaparecidos. La silueta marca el espacio de quien ya no está. En el documental *El Padre Mío* se aprecian imágenes de un grupo de personas dibujando sus siluetas en una pared. A la imagen de la silueta se le yuxtapone la grabación de una marcha, en donde se aprecia a un grupo de carabineros corriendo con sus cascos y sus lumas. A partir de esta secuencia podemos decir que la silueta no solo representa la ausencia de quienes ya no están, sino que representa la violencia de quienes los hicieron desaparecer.

La silueta se alza como un espacio vacío que las autoras se encargan de llenar con el discurso del padre. Ya no queda rastro de quienes desaparecieron, pero su silueta —su marca, su recuerdo— es adoptada por quienes mantienen la esperanza de encontrarlos. A través de las obras se realiza un ejercicio de reconstrucción histórica que incluye la lucha por quienes ya no están. Al encabezar esta lucha, las mujeres toman un rol fundamental y activo.

[Hombres marcando una silueta en la pared]. Captura del video El Padre Mío (1985).



[Silueta yuxtapuesta a la represión policial]. Captura del video El Padre Mío (1985).



Como mencioné anteriormente, hay momentos en que los roles familiares se invierten y las hijas se transforman en las madres del Padre Mío, ya que asumen el papel de protección y amparo característico de las figuras maternas. Ellas lo protegen en el mundo académico. Así, el indigente es paralelamente padre e hijo, y su legado se funde en relatos que —por analogía con la religión cristiana— podrían compararse con el Espíritu Santo; sin embargo, este «espíritu» refleja una historia trastocada y a ratos incoherente. Las obras rompen con la concepción tradicional del Logos y con ello pasan a llevar la tradición occidental cristiana. «El título, además, permite un entroncamiento con la oración bíblica *El padre nuestro*, el pronombre posesivo singular desestima el valor comunal del rezo católico aludiendo a un padre personal e individual» (Elizondo, 2018, p. 12).

A partir de la identificación de discursos hegemónicos, ellas logran rechazar su pasado subyugado y construir un nuevo legado. El acto de reconocer y negar el pasado se vuelve una acción política, en la cual se rearticulan los relatos históricos para no volver a verse marginadas por estos. Al mismo tiempo, toman el rol de hijas del Padre Mío, y se encargan de editar y proteger la voz del indigente con la intención de masificar su palabra. La representación de las figuras paternas toma fuerza a lo largo de las obras, por lo que también se adapta con versatilidad a la realidad de Latinoamérica y se convierte en un símbolo de resistencia. Finalmente son las autoras quienes deciden y optan por el padre indigente y esquizofrénico, por quien luchan para destruir las estructuras patriarcales, para imponer una verdad que ha sido invisibilizada por la dictadura, para diluir su ausencia y conservar su memoria.

Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld eligieron al Padre Mío como figura paterna, lo que lo vuelve «un padre personal e individual». Ellas deciden abandonar la figura del patriarca para elegir a un hombre que sale completamente del orden falogocentrista. Al tomar esta decisión se proponen masificar su voz, la cual representa a los olvidados por la dictadura y por la sociedad dictatorial. Las obras representan la ruptura del logos cristiano y se abren paso en la narración de los olvidados. Las autoras, cual apóstol, buscan dar a conocer la voz de quien ya no está, la voz de su padre.

BIBLIOGRAFÍA

Elizondo, M. (2015).

El archivo como dispositivo de comunicación y memoria en el documental *El Padre Mío* de Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Juan Forch. *Comunicación y medios*, (32), 7-21. <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/36745/39593>.

Eltit, D. (1989).

El Padre Mío. Santiago: Francisco Zegers.

Brito, E. (1994).

Campos minados. Santiago: Cuarto Propio.

Brito, E. (2015).

La ciudad como laberinto psicótico en *El Padre Mío* y *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit. *Revista Chilena de Literatura* (89). <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/36595/39035>

CADA (1983-1984).

No +. Acción de arte. Santiago, Chile.

Kirkwood, J. (1986).

Ser política en Chile. Santiago: FLACSO.

Malverde, I. (1993).

Esquizofrenia y literatura: el discurso de padre e hijas en *El Padre Mío* de Diamela Eltit. En J. Lertora (Ed.), *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit* (pp. 155-166). Santiago: Cuarto Propio.

Montecino, S. (1991).

Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno. Santiago: Cuarto Propio.

Morales, L. (2008).

La verdad del testimonio y la verdad del loco. *Revista Chilena de Literatura* (72). <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1396/1686>

Richard, N. (1993).

Tres funciones de la escritura: desconstrucción, simulación, hibridación. En J. Lertora (Ed.), *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit* (pp. 37-51). Santiago: Cuarto Propio.

Richard, N. (2000).

La insubordinación de los signos. Santiago: Cuarto Propio.

Richard, N. (2007).

Márgenes e instituciones. Santiago: Metales Pesados.

Richard, N., Giunta, A. y Eltit, E. (2015).

Poéticas de la disidencia | Poetics of Dissent: Paz Errázuriz - Lotty Rosenfeld. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Rosenfeld, L., Eltit, D. y Forch, J. (1985).

El Padre Mío. Videoarte. Santiago, Chile.

Servicio Cultural de la Embajada de Francia (1984).

Cuarto encuentro franco-chileno de video-arte [Archivo PDF]. <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/4138.pdf>.

Zegers, F. (Ed.). (1986).

Desacato: sobre la obra de Lotty Rosenfeld. Santiago: Francisco Zegers.

Sofía Romero Alvial (San Vicente de Tagua Tagua, 1995) es investigadora, licenciada en Arte y diplomada en Iconología de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Actualmente cursa el Magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile (becaria de Chile Crea, Fondart Nacional, 2019). Ha desarrollado su investigación sobre estéticas del barroco y neobarroco vinculadas al travestismo, a las manifestaciones culturales en torno al rito cristiano y a prácticas artísticas latinoamericanas. En la misma línea de interés, ha materializado su investigación en las exposiciones *No hagas de tu nombre contraseña* en el Museo de Arte Colonial San Francisco, *Comuniones* en la Galería BAJV y *Diógenes electrónico: memoria, olvido y basura* en la Galería Macchina. Ha asistido proyectos de investigación doctorales y postdoctorales sobre artistas, museos, colecciones de arte en Chile y exposiciones históricas en América Latina. Hoy se desempeña como asistente de investigación en el proyecto ANID Fondecyt de postdoctorado «De Manet a nuestros días. Derivas latinoamericanas de un proyecto global» dirigido por la investigadora Cecilia Bettoni Piddo.

**ESTRATEGIAS TRAVESTIS
EN LA CONSTRUCCIÓN
DE UNA IDENTIDAD
LATINOAMERICANA.**

LA CONTINUIDAD DE UN SIMULACRO

SOFÍA ROMERO ALVIAL

RESUMEN

Mediante una lectura iconográfica de diversas prácticas artísticas vinculadas a estrategias de travestismo, tensiones y problemáticas identitarias en el arte latinoamericano, se analiza la figura del cerro travestido de Virgen en la obra *Virgen Cerro* (1730) como una operación travesti inicial cuyo carácter dicotómico ante el choque de dos culturas se advierte posteriormente en las prácticas contemporáneas de los colectivos artísticos Las Yeguas del Apocalipsis (Chile) y el Grupo Chacacayo (Perú), y en el trabajo en solitario de los artistas chilenos Pedro Lemebel y Juan Dávila, quienes recurren a la operación de simulación y travestismo como mecanismo de producción de su obra. Esta maniobra —que remite a las escritoras Sor Juana y Monja Alférez, personajes del Siglo de Oro español, cuyos escritos profieren la aparición y manifestación de la figura de la Santa Virgen— cruza desde la Colonia hasta el periodo poscolonial, lo que revela que la operación travesti perdura a lo largo de la historia. En lecturas más contemporáneas, la práctica del travestismo en un periodo poscolonial se contempla como un proceso no solo de construcción de identidad, sino que de deconstrucción del modelo colonizador.

I. Travestismo como estrategia de (in)subordinación y (de)colonización

Virgen Cerro

La pintura titulada *Virgen Cerro*¹ (1730) surgió durante el proceso de colonización de la zona andina. Es una obra temprana que sintetiza el contexto de producción de la obra del periodo colonial y barroco, y enmarca una alegoría referida a un relato histórico que, a grandes rasgos, advierte los efectos producidos por el proceso de colonización en América Latina —aculturización occidental, dominación, mestizaje, transculturación, colonización del territorio y del cuerpo—, consecuencia de los objetivos de España sobre el nuevo territorio, intenciones colonizadoras evocadas visualmente en la obra mediante el relato del yacimiento de plata, la conquista y formación del virreinato del Perú, y la imposición de la religión católica junto a sus símbolos y ejercicios de poder que se traman en el paisaje andino y en la simbología de los pueblos originarios.

La Corona Española se desplegó como un agente dominador que sometió al indígena y utilizó su esfuerzo físico y mental como mano de obra para la explotación de yacimientos mineros. Tal es el caso de el Cerro Rico, en Potosí —ubicado en el Collasuyo (actual Bolivia) y adyacente al Cerro Huayna—, un yacimiento minero del que se extrajo mayoritariamente plata. La materia prima que se extirpó de aquella eminencia fue el sostén y capital económico de la población de la colonia española asentada en las faldas del cerro. Antes de la llegada de los españoles, los pueblos originarios de la zona andina ya atribuían al cerro un carácter sagrado (Cirlot, 1992, p. 308). De acuerdo a lo investigado por Teresa

1 Existe otra reproducción sin fecha y de autor anónimo que, además de llevar el mismo título, está construida a partir de la misma materialidad y estructura compositiva. Actualmente se conserva en el Museo de la Casa de la Moneda de Potosí, Bolivia.



Anónimo. *Virgen Cerro* (1730).

Óleo sobre tela. 92 × 72 cm.

Museo Nacional de

Arte, La Paz, Bolivia.

Gisbert (1980), se adoraba a las divinidades masculinas locales, los *apus*² (cerros) y *achachilas*,³ que fueron sintetizadas o simplificadas en la figura de la Pachamama,⁴ lo que le otorgó al cerro el carácter de máxima divinidad y símbolo de lo femenino —fertilidad, abundancia, generosidad y madurez—, aludiendo a la producción agrícola y a la riqueza proporcionada por los cultivos de los que dependían los pueblos en ese entonces. Simultáneamente, en un proceso rural, popular y eclesiástico, se identificó en María Madre una equivalencia con la Pachamama.

Las figuras sagradas Dios Padre, Hijo, Espíritu Santo y Virgen contenidas en las imágenes católicas responden a una religión monoteísta, en contraste con la cosmovisión indígena politeísta de la América precolombina, cuya base iconográfica son las formas orgánicas que simbolizan las fuerzas de la naturaleza, a las que se les atribuye un carácter divino. En *Virgen Cerro* se puede notar la presencia de la simbología de los dioses indígenas Sol (*Inti*) y Luna (*Quilla*), cada uno ubicado en el nivel medio de la composición,

2 Título honorífico que se da en especial a los *achachilas* y también al Dios cristiano (van den Berg, 2005, pp. 293-298).

3 «[Se identificaban] con las más altas montañas de las cordilleras andinas, como por ejemplo el Illampu, Illimani y el Sajama. Éstos son los protectores de todo el pueblo Aymará y de todo el territorio ocupado por éste. Una segunda clase la forman los *Achachilas*, que son identificados con los cerros que rodean las comunidades [...]: así cada comunidad tiene sus propios *Achachilas*» (van den Berg, 2005, pp. 293-298).

4 Pachamama, que significa 'Madre Tierra', está compuesto por los términos quechua y aimara *pacha* 'tierra, cosmos, universo, tiempo, espacio' y *mama* 'madre'.

a un costado del cerro. Al respecto, el investigador Raúl Molina Otárola señala que «la expresión de los astros es reducida en tamaño y ocupan un discreto lugar en el plano de la pintura. Su inclusión pareciera ser una evocación o un guiño a la cosmovisión del indígena andino» (2016, p. 125). La introducción de nuevas enseñanzas y la propagación de la doctrina católica en el nuevo continente trasplantaron e insertaron una iconografía hasta entonces desconocida por los indígenas, lo que significó una nueva forma de dominio, sometimiento y conversión. Asimismo, tanta fue la veneración hacia el Cerro Rico que este se convirtió en símbolo de riqueza, siendo retratado recurrentemente en pinturas coloniales y distinguiéndose de otros por la representación de su forma cónica y gran elevación. Esto explica el protagonismo que toma el cerro como deidad sobre los dioses indígenas. Fruto de la transculturación como imposición, se sustituye la forma del paisaje geográfico mediante la vestidura del cerro —superposición de una imagen a la forma natural de una deidad sobre otra—, transformándolo en una nueva figura iconográfica introducida por la doctrina religiosa evangelizadora: el cerro se viste de Virgen. La conversión del paisaje (cerro-territorio) en un cuerpo femenino (Virgen-mujer) sucede por medio de la estrategia travesti de sustitución o el concepto de simulación explicado por Sarduy.⁵ Según el autor, el *simulacro* como estrategia travesti puede ser entendido como la teatralización de la apariencia que simula una verosimilitud para crear el efecto de simulacro en cuanto a apropiación barroca se refiere: por ejemplo, el travesti no repite la esencia de la mujer, sino que su revestimiento, es decir, sus máscaras o superficialidades. En este caso se estaría representando a la Virgen a partir de la indumentaria y símbolos que construyen el modelo de mujer ideal, símbolo del milagro, la fertilidad y la pureza que impone el catolicismo y, a su vez, al sometimiento, acciones presentes dentro del sistema de cristianización.

La Virgen es una imagen católica que representa a la mujer: una madre, casta, viuda, hermana e hija; es el estereotipo femenino por excelencia,

5 Severo Sarduy teoriza sobre el concepto de travestismo. En el texto *La simulación* (1982) desarrolla un análisis copioso a partir de observaciones y el examen de la producción literaria y teatral barroca que se desplaza hacia las producciones artísticas neobarrocas y contemporáneas en Latinoamérica. El autor desarrolla el análisis del concepto de simulación diferenciándolo de la copia. El travesti no repite la esencia de la mujer, sino que su revestimiento, es decir, su máscaras o superficialidades.

que persiste a lo largo de la historia y que, como figura ideológica, pasa a ser una herramienta de colonización, pues somete al pueblo a una nueva doctrina religiosa y a un nuevo ordenamiento de la jerarquía político-espiritual. Es preciso señalar que este último fenómeno —que consiste en la devoción hacia las elevaciones terrenales alusivas a santos y vírgenes— puede apreciarse hasta el día de hoy en los paisajes de América Latina: las cimas de los cerros son el sostén de elementos litúrgicos (cruces, esculturas, imágenes cristianas e incluso indumentaria) que se han convertido en santuarios, lugares de ritos, culto o adoración generalmente asociados a la «Santa Madre»; esto se puede considerar como una perseverancia o persistencia simbiótica de la tradición material y simbólica de la *Virgen Cerro*, que, además, se torna un claro ejemplo de animismo.⁶ El cerro o montaña se personifica en una entidad espiritual dotada de alma⁷ e ideales morales y vitales, es decir, en una Virgen. Actualmente este fenómeno es denominado *advocación mariana*.

La pintura se divide en tres niveles: el nivel superior da cuenta del cielo en el que se encuentra la Santísima Trinidad, acompañada por los arcángeles Miguel y Gabriel, y bajo todos ellos, nubes. El Padre y el Hijo apuntan hacia abajo con el propósito de coronar a María, ubicada en el nivel intermedio y revestida por el Cerro Rico. La figura de la Virgen se mantiene inserta en la forma natural del cerro, y deja entrever su rostro y sus manos, que emiten resplandores como gesto de bendición. El cerro, por su elevación, es lo más cercano al cielo, lo que le permite mantener simbólicamente una relación de jerarquía ritual e histórica como generador de riqueza (económica y espiritual). La transfiguración, entendida como la experiencia de un cambio, es, en este caso, consecuencia de la superposición de estos dos modelos iconográficos. Los niveles evidencian la jerarquía religiosa y la conjunción o sincretismo entre dos culturas: la figura iconográfica de la Virgen con la forma del cerro convertida en los mantos de la mujer, bajo cuyas capas cautela y bendice las actividades y costumbres del pueblo y de sus fieles, quienes son los encargados de vestirla.

6 Es preciso señalar que estas manifestaciones religiosas aún se mantienen en el paisaje latinoamericano; en Chile, por ejemplo, se festeja a la Virgen de las Peñas y a la Virgen de la Piedra, solo por nombrar un par.

7 Del latín *anima* 'alma', del que deriva el concepto de animismo.

Capas sociales: continuidades y marginación

En la obra *Virgen Cerro*, la mujer es madre de un paisaje y madre de un cuerpo, y en analogía con el proceso histórico de América, es la alegoría al mestizaje: la conquistadora del territorio y, como tal, portadora de un carácter protector (del ejército y del pueblo). En la pintura, al cerro se le atribuye la imagen femenina a raíz del uso del manto o velo, propio de la Virgen en otras representaciones o variaciones iconográficas. El velo es una capa que cubre el cuerpo de la mujer desde la cabeza hasta los pies; varía en su tipología (color, forma o material) para indicar el grado jerárquico dentro de la estructura del claustro: el manto blanco, para las novicias, y el negro, para las profesas. También existen variaciones de diseños para las representaciones de cada Virgen local. En este caso, el traje de la Virgen (mantos o capas) está compuesto por elementos pertenecientes al paisaje. Aquí ocurre un doble desvelamiento: el primero se da en el cerro que devela su interior. Según algunos relatos locales, las escenas representadas en el traje (compuestas además como una procesión) evocan situaciones alegóricas: el emperador de los incas, Huayna Capac, ordenando a sus hombres explorar la tierra;⁸ animales locales, de carga y salvajes; un hombre orando de rodillas al lado de un caballo blanco; al otro costado, el indígena Diego Huallpa junto a una fogata, en el momento previo al descubrimiento de la plata.⁹ Al reconocer estos elementos, ocurre el segundo desvelamiento: el paisaje (vestido de la Virgen como soporte) dilucida las prácticas trasplantadas por parte de los españoles en la zona andina —la oración como signo irrefutable de la llegada de una nueva creencia religiosa; la persecución de animales y la sumisión de los

8 Según antiguos relatos, el emperador Huayna Capac habría llegado en 1462 al cerro Sumaj Orcko (que se traduce del quechua como 'cerro hermoso'); luego de observarlo, ordena la exploración de este, pero una vez concluida la tarea, la autoridad inca y sus vasallos escucharon el sonido «Potojsi», del cual deriva el nombre de la ciudad, Potosí. Según una de las versiones de la leyenda, el cerro (actualmente llamado Cerro Rico) habría tronado por su riqueza que era para otros. Sin embargo, no se sabe cual es el origen real del estruendo.

9 La historia cuenta que el indígena Diego Huallpa habría descubierto la mina de plata en 1544, cuando uno de sus animales se extravió en el cerro. Subió a buscarlo, pero cayó la noche y tuvo que encender una fogata con keñua y pajas bravas para cobijarse del frío. Al día siguiente, descubrió asombrado pequeños hilos de plata derretidos en los restos de la fogata.

indígenas como manifestación de las formas de dominio y sincretismo del cuerpo-territorio—, todo esto como un juego ritual de contención en el que un cuerpo, que contiene un paisaje, a su vez está rodeado de un paisaje que contiene otros cuerpos/seres, lo que convierte al velo¹⁰ en un símbolo de protección corporal. El sutil gesto de cubrir el cuerpo otorga la condición de seguridad de la imagen femenina. Una imagen siempre velada,¹¹ construida desde la superficie por la superposición de capas (vestimentas) —montadas por figuras o formas—, estas envuelven al cuerpo en un ambiente íntimo que acaba por transfigurar y exhibir lo corpóreo. En este ámbito, cabe destacar el notable trabajo del artista brasileño Hélio Oiticica (1937-1980), en cuyo desarrollo plástico es posible reconocer una obra que nos permite leer la montaña, iconográficamente, desde el gesto que de ella deriva.¹²

Parangolé, creada en 1964, es una obra bisagra con la que se puede tender un puente desde la *Virgen Cerro* —origen iconográfico de la imagen de la montaña— para derivar al gesto. Oiticica construye capas maleables de distintos materiales que incitan a quien las viste a bailar o girar como ménade o derviche.¹³ La danza tiene significancia ritual, pues, al girar mientras se repite una frase sagrada (oración), se busca llegar a

10 Sobre la significancia del velo, Giulia Galeotti dice: «El velo femenino de las religiosas expresa, por tanto, muchos significados al mismo tiempo: indica sumisión (a la abadesa y a los superiores eclesiásticos), alejamiento del siglo, sigilo, pureza, virginidad, voluntad de sustraerse a la mirada del mundo para ponerse bajo la mirada de Dios, clausura en la clausura, misión en la misión, discreción, pudor, custodia, intimidad, humildad, amor de oblación y universal» (2017, p. 58).

11 Gabriela Siracusano menciona que «dentro de este juego de lo visto y lo no visto, la utilización del velo como elemento litúrgico que cubre y descubre imágenes contribuyó a la manifestación de lo sagrado, así como las pinturas corredizas que se instalaban en los altares» (2016, p. 42).

12 La montaña es una forma física, un relieve que se construye de capas que componen la tierra. Las capas apiladas van dando origen a este cuerpo que intercepta el espacio y que el hombre descubre por medio de su cuerpo, y lo experimenta corporal y sensorialmente.

13 Mendigo, miembro de una cofradía religiosa musulmana de carácter ascético o místico.

un estado de trance que puede asociarse a la idea de alcanzar el éxtasis religioso. El autor trabaja con las cofradías del carnaval y acude a la samba como un acto ritual que permite descubrir el propio cuerpo a través de la danza y del «yo» como un programa del develamiento del cuerpo por medio de la estructura de la capa.

Por otra parte, Oiticica describe:

En la arquitectura de la «favela», por ejemplo, está implícito un rasgo del Parangolé: existe una organicidad entre los elementos que la constituyen, la circulación interna y el desmembramiento externo de esas construcciones; no hay pasajes bruscos del «cuarto» hacia la sala o la «cocina»; antes bien, lo esencial que define a cada parte se vincula a otra en la continuidad. (2013, p. 146)

La arquitectura orgánica de las favelas cariocas emerge al apilar unidades que constituyen la continuidad de un cuerpo. Cada unidad se distingue por sus colores y crea un manto que, a su vez, alberga una capa social para configurar, finalmente, un organismo estructural que se relaciona con la montaña. He aquí el puente entre la obra *Virgen Cerro* y *Parangolé*: ambas obras emergen desde el rito y utilizan capas —estructuras contenedoras, semejantes a ropas o estandartes— como vestimenta. En el caso de *Parangolé*, las capas —construidas de algodón o nylon combinados con cuerdas, plásticos, materiales poco convencionales y hasta deshechos— sirven para bailar o exhibir el cuerpo; sobre las telas de colores el artista pinta poemas y mensajes¹⁴ a modo de protesta contra los condicionantes sociales que utilizan la violencia como medio de opresión (el autor toma una actitud anárquica en contra de la policía y el ejército de Brasil), y crea una relación poético-visual en tanto la tela se extiende en el paisaje al ritmo de la samba —lo que remite a las cofradías del carnaval—, mientras quienes la visten se desplazan libremente generando en el

14 Véase *Parangolé P15, Capa 11, Incorporo a Revolta* [Yo encarno la revuelta], obra de Hélio Oiticica en colaboración con Nildo da Mangueira (1967). Tinta acrílica, algodón y yute. Colección César y Cláudio Oiticica, Río de Janeiro.

espacio un «color en movimiento». La Virgen también extiende sus capas en el espacio y se convierte en paisaje. Lo *transespacial* toma lugar en ambas obras. El poeta Haroldo de Campos (1929-2003) atribuye a la obra de Oiticica el carácter de la metamorfosis, luego de vincular los Parangolé con otras piezas anteriores del artista y denominar su estética como una *asa delta para o êxtase* [Ala delta para el éxtasis] y *arte do corpo e do desenrolamento trans-espacial* (de Campos, 1992, pp. 217-218). Es posible plantear una relación con la figura del ave,¹⁵ presente en las alegorías que hacen referencia a América Latina y en las que un cuerpo femenino es travestido con plumas de colores intensos para simularla, lo que enfatiza el carácter exótico y carnavalesco de las representaciones de estilo barroco traído a las zonas andinas por los colonizadores (en Brasil, específicamente, de la mano de portugueses laicos y religiosos). Las plumas estuvieron presentes en las vestiduras imperiales indígenas, y hoy son un accesorio patente del estereotipo femenino; a su vez, es atribuible a travestis y «locas». Giuseppe Campuzano, artista peruano y creador del Museo Travesti del Perú, utiliza el concepto de *plumaria* como excusa para construir una lectura iconográfica que comienza con el gran vestido

15 «De alguna manera transponía, casi en una dimensión mitopoética, lo que él estaba realizando ya en una dimensión casi transpintura o transescultura, un espacio que desbordaba las categorías más rígidas de lo que se entendía por arte. Más recientemente, evolucionando desde esta idea de hagoromo, del manto de plumas, hacia una idea más cercana a la visualidad de Río de Janeiro, que tanto le gustaba a Hélio, intenté definir el Parangolé (en un reportaje de Marco Augusto Gonçalves publicado por el periódico *Folha de São Paulo* el 2 de febrero de 1986) como una ala delta para el éxtasis, recogiendo no tanto esta especie de transfiguración del espacio-tiempo que se produce en el Parangolé, sino este elemento cuerpo, este elemento júbilo, este elemento casi erótico que existe tanto en los nidos-capullos como en estas alas, como unos vuelos captados en su vórtice o en su vértice, que constituyen los Parangolés de Hélio. Recuerdo también que, en cierta ocasión, por casualidad había traducido el fragmento final de Hagoromo utilizando técnicas de poesía de vanguardia, con la idea de dar una disposición visual a los caracteres ideográficos del texto japonés. Publiqué luego este texto en mi libro, *A operação do texto*, y lo dediqué a Hélio Oiticica con el siguiente epígrafe: "Para Hélio Oiticica, inventor de Parangolé, derrotero de pérgolas aladas"» (de Campos, 1992, pp. 217-218).

imperial del inca Manco Cápac¹⁶ y que desemboca en la articulación de relaciones entre las pinturas barrocas de ángeles arcabuceros del siglo XVIII con los trajes de vedettes y *drag queens* (López, 2017, p. 187).

La cita al estereotipo femenino-impositivo de la Virgen (cuerpo-vestidura-mujer) es un motivo que se repite en la historia del arte —en especial entre el periodo colonial y poscolonial—. Un ejemplo de esto son las distintas versiones de *La alegoría de América*, visible en reproducciones de grabados y pinturas de la época colonial. Estas imágenes barrocas manifiestan el carácter mestizo, disímil al modelo colonizador, mediante la composición de cuerpos femeninos, en ocasiones semidesnudos o travestidos por plumajes, y acompañados de extrañas criaturas animalescas y paisajes andinos (lo exótico, grotesco, «vulgar»), construida por tensiones y contradicciones identitarias en el género binario,¹⁷ es decir, la existencia de dos partes o dos mundos opuestos —colonizador-colonizado, Europa-América, español-indígena, blanco-mestizo, masculino-femenino¹⁸, dentro-fuera, anverso-reverso— contenidos en un mismo cuerpo y paisaje. Bajo esta línea, es importante el cruce temporal entre lo colonial y lo poscolonial mediante el guiño a la iconografía barroca que realiza el artista chileno Pedro Lemebel, escritor, relator de crónicas y performer. En sus producciones literarias, bordea lo teatral desde el despliegue de acciones de teatralización travesti en el espacio público y privado, lo que trae a colación una propuesta neo-

16 Primer líder inca.

17 Término utilizado por Felipe Rivas San Martín (2012) para referirse a la imagen trans de América Latina y su construcción a partir de una serie de tensiones y contradicciones que se superponen a los paradigmas dicotómicos. Lo binario es el carácter dual dado por el género masculino/femenino, y toma una posición mucho más radical al pensar la tensión identitaria entre un dentro/fuera, la visión interna y externa de lo que es América Latina.

18 Nelly Richard hace mención a los géneros masculino/femenino en la línea de la confrontación de las operaciones que asumen el saber no como sistema de leyes garantizado por la cientificidad del método, sino como campo tensionado por el conflicto nunca resuelto entre lo general y lo particular, lo totalizante y lo fragmentario, lo imparcial y lo parcial, lo serial y lo discontinuo, lo centrado y lo excéntrico, etc.



Sin título [Pedro Lemebel] (1990).
Fotografía de Pedro Marinello.

barroca. Un claro ejemplo es la primera edición de su libro *La esquina es mi corazón*, publicado por la editorial Cuarto Propio en el año 1995, y en cuya portada figura un retrato de Pedro Lemebel (realizado por Pedro Marinello) que posa recostado semidesnudo sobre una superficie cubierta de tela color rojo colonial, y travestido por medio del maquillaje: rubor en sus pómulos, pintura que destaca sus labios y el color negro que contornea sus ojos hasta llegar al límite de su cara. Su vestuario consiste en una panty calada y un tocado de plumas blancas que adornan su cabeza simulando ser un ave; la contorsión de su cuerpo respeta el retorcimiento del reptil. Lemebel toma pasivamente con sus manos al cocodrilo que cubre la parte más íntima de su cuerpo, su órgano genital. Esto es una forma de dar cuenta de la domesticación y subordinación de la otredad. La puesta en escena gesticula el acercamiento simbiótico entre el hombre y el mundo salvaje, exótico y animalesco, y determina una asociación simbólica que remite al estereotipo femenino desde *La alegoría de América*. Sobre esta misma lectura se determina la pasividad corporal ante la amenaza del peligro por parte del organismo autoritario y opresor de los sistemas de poder heteronormativos (militar/religioso) y de las enfermedades por contagio que tienen origen en la transmigración desde la llegada del español; más recientemente, es el contagio del VIH el que evidencia la inacción, la inmovilidad, la despreocupación y frialdad sobre lo que sucede ante nuestros ojos.

Nuestra identidad mestiza no solo se conforma de géneros binarios: al hacernos cargo de lo transcultural, las disidencias sexuales marginadas resultan un factor clave para entender la identidad trans de Latinoamérica.

II. Surgimiento histórico del travestismo como estrategia de subversión

Agentes disidentes: insubordinación (pos)colonial

La estrategia de travestir el cuerpo no solo fue utilizada en el periodo de la Colonia como imposición de una nueva imagen. En una reinversión de la historia, la misma estrategia fue empleada por agentes disidentes en el periodo poscolonial con el fin de denunciar y hacer visible los múltiples actos de violencia ejecutados por modelos autoritarios. Tal es el caso de la performance *La conquista de América* (1989),¹⁹ del colectivo Las Yeguas del Apocalipsis, que se realiza en momentos de la dictadura cívico-militar de Chile (1973-1990). La intervención tuvo lugar en la Comisión de los Derechos Humanos, un 12 de octubre, fecha en la que se conmemora el llamado Día de la Raza en los países hispanoamericanos. La performance se plantea como un dispositivo que denuncia, a través de citas, las violaciones a los derechos humanos perpetrados por el régimen dictatorial en Chile. Como acción inversa, se descubre o desviste para revelar el cuerpo herido dentro de un territorio determinado (espacio performático), vislumbra el proceso colonial y el imperialismo norteamericano, y genera una lectura sobre los elementos que vulneran la condición humana, agentes externos, intrusos, que hieren e invaden el cuerpo.

La obra *Virgen Cerro* y *La conquista de América* surgen en tiempos muy diferentes la una de la otra, pero ambas citan un territorio y un cuerpo sometido a la invasión, subordinación y represión, accionando ciertas estrategias que configuran la identidad transdinámica de América Latina.

De vuelta a la figura iconográfica de la Virgen en la historia del arte latinoamericano, es posible señalar que reaparece en los años ochenta. La imagen católica se utiliza para concebir la delación de la figura de la Virgen como instrumento criminal que somete al individuo a normas moralizantes bajo la heteronormativa de los cuerpos, en el que las disidencias sexuales quedan marginadas patológicamente como «cuerpos enfermos». Aquí, la violencia toma lugar a modo de persecución por

¹⁹ Acción de arte registrada por la fotógrafa chilena Paz Errázuriz.

parte de los organismos político-religiosos; simultáneamente, el VIH y el desarrollo del SIDA es una condena a muerte, lo que impulsa una nueva forma de control (legal, médico e institucional) sobre los cuerpos (López, 2017, p. 167). En los límites de este cerco se levantan las acciones de performance del Grupo Chaclacayo (1982-1994), compuesto por el artista Helmut Psotta (alemán), Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos (peruanos). Las operaciones del colectivo bordean lo teatral, y las representaciones neobarrocas se desplazan en una mímica hacia la religión, simulaciones originadas a partir del empleo de un vestuario y diversos objetos que esbozan el entusiasmo e idolatría de motivos religiosos y políticos a partir del estereotipo femenino de la Virgen. Tal es el caso de *La agonía de un mito maligno* (1982), performance dirigida por Helmut Psotta y que tiene lugar a orillas de una playa del Océano Pacífico. En la obra, aparece la figura travestida de santa Rosa, la primera santa de América y patrona de la ciudad de Lima —beatificada por el Papa Clemente X en el año 1668—, mientras ocurre un rito fúnebre en el que emergen cuerpos semidesnudos, cubiertos y travestidos por largas capas de tela (sotanas) e imponentes capirotos, figuras oscuras y fatales que se posicionan rígidas adelante de los cuerpos semienterrados a orillas de la playa, rodeados de velas, en un acto de sacrificio ritual en el cual toma partida el duelo. La puesta en escena y coreográfica del misterioso rito fúnebre emula un velorio de cuerpos anónimos en el cual se esboza una instancia de contemplación de los agentes malignos y corrosivos de la sociedad que simbolizan las políticas de exterminio encubiertas bajo la devoción religiosa (la complicidad entre la Iglesia y los poderes políticos de gobiernos represivos), escenario bajo el cual la figura de la Virgen desata su rol de soldado, garante de crímenes y torturas perpetrados desde la Colonia —entendida como organismo opresor— y que aún en la década de los ochenta seguía reproduciendo, con gran similitud, la maniobra violenta del modelo colonizador.

En la serie fotográfica registrada por Piero Pereira, la imagen travesti de santa Rosa, símbolo del fanatismo religioso, aparece caminando por la arena —demarcada con la ayuda de banderas negras y cruces— para luego agonizar mientras su cuerpo, en un gesto de contorsión, se derrumba en los brazos del hombre (López, 2017, p. 167). En esta acción de travestismo, los cuerpos se apropian estratégicamente de elementos litúrgicos y la

La agonía de un mito maligno (1982). Helmut J. Psotta. Improvisaciones al aire libre de Raúl Avellaneda, Frido Martín y Sergio Zevallos. Obra inicial del Grupo Chaclacayo. Fotografías de Piero Pereira.



figura católica, ejecutando un uso de forma sarcástica cuyo objetivo es revelar la impunidad criminal de la guerra violenta iniciada en 1980 entre Sendero Luminoso²⁰ y el Estado Peruano (Fuerzas Armadas), histórico suceso bélico —que también se le conoce como «guerra sucia»— en el que se cometieron múltiples y despiadados asesinatos, una situación de extrema violencia de la cual la iglesia no se hizo cargo.

La estética del Grupo Chaclacayo puede ser comprendida desde la Movida Subterránea, escena contracultural en Lima que comenzó en

20 Sendero Luminoso (SL), también conocido como Partido Comunista del Perú, es una organización y un partido político subversivo, revolucionario y armado fundado en 1970.

1983 y se extendió hasta el fin de los años ochenta. Su sistema de producción aficionada y autónoma les permitió generar una estética ligada a la gráfica callejera en la que primó la mezcla de elementos e imágenes de estampas, recortes de prensa, revistas pornográficas, fanzines, fotocopias, etc. —obtenidas por medio del reciclaje y la reutilización— materiales que fueron incorporados a sus diversas expresiones artísticas, especialmente a las escenografías de sus performances que circundaron el lenguaje teatral. Las imágenes de la muerte y la violencia siempre se mantuvieron presente en la producción artística del grupo. En la misma línea se encuentran las obras *Rosa Cordis* (1986) y *Algunas tentativas sobre la Inmaculada Concepción* (1986).²¹ La primera de ellas se origina como respuesta a la ceremonia de condecoración a santa Rosa,²² lo cual puede comprenderse como un escenario propicio en el aprovechamiento por parte del gobierno y la iglesia para encubrir y disimular la violencia generada por los estamentos y fuerzas de poder gubernamentales y diplomáticas (López, 2017, p. 170). La obra *Rosa Cordis* cuenta con la participación del poeta Frido Martín, quien se traviste cubriendo partes de su cuerpo con una túnica negra, ropa interior y velo blanco, y su cabeza adornada por una corona de rosas. Algunas fotografías de la serie muestran a la Virgen travesti maquillándose y en otras, en pleno acto de masturbación frente a un cadáver que yace sobre pintura roja que ha sido desparramada sobre las imágenes pornográficas expuestas en los muros. A esta última fotografía le prosigue un retrato de la Virgen penetrando el cuerpo del difunto, un acto de necrofilia y violación sexual.

El colectivo artístico acusa a santa Rosa de una obscena inmoralidad, es una denuncia a la Iglesia y a sus autoridades, culpadas de haber aplicado políticas de exterminio y terrorismo que han sido encubiertas bajo la devoción o fervor religioso. Este discurso también es enunciado —de manera ominosa— en la obra *Algunas tentativas sobre la Inmaculada Concepción* mediante la construcción de una momia confeccionada a partir de desechos, vendas y un cráneo humano que retrata a la Virgen

De la serie *Rosa Cordis* (1986). Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo), en colaboración con Frido Martín.

²¹ Ver Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo), *Algunas tentativas sobre la Inmaculada Concepción*, Lima, 1986.

²² En 1821 se condecora públicamente a santa Rosa de Lima con la Orden del Sol del Perú, otorgándole los títulos de ciudadana ilustre y Patrona de la Orden del Sol.



que yace al lado de un cuerpo desnudo. En este caso se realiza un simulacro del cuerpo femenino, aludiendo al erotismo como una búsqueda de una iconografía sexual profana que da cuenta del legado colonial y la vertiente religiosa (católica) que ha sido aliada y garante del Estado en cuanto a represión, violencia y tortura. Estas acciones, encubiertas por el fanatismo religioso —y que han decantado hasta hoy, especialmente durante ciertos momentos de la dictadura y posdictadura—, generaron una crisis nacional que abarcó las problemáticas de lo sexual, los géneros y cuerpos disidentes y marginados, y desestabilizó el carácter hegemónico y unitario de lo que se tiende a llamar «identidad». Sobre estas prácticas se despliega y se vincula el discurso del travesti que articula una decolonización y una resistencia poscolonial, recurriendo a signos y lenguajes subversivos como recursos sesgados, transversales, repletos de códigos cifrados, mientras que las sexualidades disidentes a la norma heterosexual alcanzan mayor despliegue disruptivo en el marco contextual en medio de la crisis que germina desde un gobierno autoritario y represivo, tal como sucedió en Chile en los años ochenta.

La teórica, crítica y ensayista francesa residente en Chile Nelly Richard pone de manifiesto la actividad del arte crítico que conforma la Escena de Avanzada en tiempos de la dictadura cívico-militar en Chile, intermedia por personajes del arte que promulgan la insubordinación de signos establecidos por las normas políticamente convencionales (el Estado y la Iglesia) que condicionan el cuerpo-territorio bajo códigos heteronormativos conformados bajo la tensión de los géneros discursivos binarios (femenino/masculino); lo femenino se presenta como un género en desventaja y marginado, desde la Colonia, producto del legado patriarcal, pero bajo el alero del carácter femenino y no tan solo reproductivo se puede desencadenar una serie de proliferaciones discursivas que tienen cauce en el activismo travesti y transexual, y que permite pensar en la marginalidad a la que se ven expuestos: la privación social, la precariedad económica y de salud, la vulnerabilidad y exclusión de una identidad de género (como, por ejemplo, la promulgación de una ley que los identifique como cuerpos despatologizados), entre otras causas.

Inversión de roles - inversión de signos

«Del Carmen Bella Flor (o "el radiante fulgor de la santidad")» es el nombre de una de las crónicas incluida en *De perlas y cicatrices* (1998), tercer libro publicado por Pedro Lemebel. Este relato originalmente formó parte de los textos (crónicas radiales) transmitidos en su programa semanal de la Radio Tierra, en Santiago de Chile, en el que expresa la superficialidad en torno a la procesión de la Virgen del Carmen (también llamada patrona de Chile y reina del Ejército).²³ Su escritura sarcástica denota una sátira a la devoción y a la segregación jerárquica de los modelos religiosos en relación con otras vírgenes locales, a las cuales se refiere de forma peyorativa; además, pone énfasis en los órdenes sociales de los fieles que acuden cada año a la peregrinación y también a su herencia occidental europea.²⁴ La imagen de la Virgen del Carmen representa la realeza eclesiástica. Su vestidura presenta elementos que aluden al poder de la aristocracia: una corona real que en su centro lleva el Escudo de Chile, perlas, finas telas y

23 También se le denomina Chinita, Madre, Augusta Patrona de Chile, Reina del Tamarugal o Carmelita.

24 Sobre la historia de la Virgen del Carmen, revisar *Historia y devoción a la Virgen del Carmen*, de Claudio Verdugo Caviares.

bordados —que varían en capas de negros y blancos—, en el que resaltan los hilos de oro. Esta representación la hace resaltar entre las Vírgenes locales y ser una de las figuras más veneradas del imaginario religioso de la patria, y que por efecto de las múltiples apariciones en tiempos de guerra ha sido coronada como la protectora por excelencia.

Lemebel no solo relata el paso glamoroso de la Virgen por las calles de Chile, en medio de sus fieles y camareras que le rinden honor mientras peregrinan hasta su altar, sino que también se traviste de ella, esta vez sin maquillaje facial, solo con los elementos que componen su vestidura y eliminando la figura del niño que habitualmente la Virgen carga en sus brazos. Con la mirada frontal y su mano izquierda que esboza un gesto de saludo, es captado por la fotógrafa chilena Paz Errázuriz. El simulacro producido por Pedro Lemebel al travestirse de Virgen no consiste en exacerbar el imaginario popular de la Virgen; solo al incorporar la prenda al cuerpo, en un gesto sutil, logra aparentar la verosimilitud del estereotipo femenino. Lo aterrador ya no es lo cosmético, el maquillaje o la máscara. La consternación de este acto travesti recae en la desnudez del rostro: muestra la cara de un hombre que puede tomar el papel de la Virgen, transfigura su aspecto en la apariencia de una mujer, juega con los roles que cumple la figura del modelo femenino (como Virgen/soldado/militar), y trastoca e insubordina los signos de poder, develando la verdadera imagen de la Virgen como agente corrosivo.

Contrariamente a la obra antes mencionada, Juan Dávila hace uso del maquillaje para exacerbar el estereotipo femenino-religioso. *La Biblia (de María Dávila). Liberación del deseo = Liberación social* (1982)²⁵ es una serie compuesta por tres láminas a modo de una fotonovela y parte de la performance *La Biblia* que tuvo lugar el mismo año.²⁶ Una imagen

25 Ver la obra Juan Dávila. *La Biblia (de María Dávila). Liberación del deseo = Liberación social* (1982). Fotografía Cibachrome sobre papel brillante, 120 × 80 cm. Colección del Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile. N.º de inventario 77 y 78.

26 Intervención realizada en el Instituto Chileno Francés en Santiago de Chile junto con Nelly Richard, escenificando la clásica pose de la *Pietá* pero invirtiendo los roles: Dávila toma el lugar de la Virgen-madre y Richard, el del hijo.



que desacraliza la heteronorma de los poderes dominantes que tiende a segregar lo diferente a la norma —en términos de género, etnia y de relaciones sexo-afectivas— y que históricamente se ha pensado como el único modelo válido.

En la primera imagen, el título «La Biblia» y el enunciado «REINA DE CHILE Pan Nuestro» funcionan como un primer indicio de que Dávila se traviste de la Virgen del Carmen: gracias al maquillaje, pinta su rostro de blanco, exagera la forma de sus labios. La capa que cubre su cuerpo corresponde a la bandera de Chile —que funciona como velo— desde la cual extiende su brazo con el puño cerrado como un gesto de la cultura de izquierda; la condensación de esta anunciación de símbolos y gestos corporales evocan el imaginario prostibulario (que representa la liberación del deseo sexual masculino) y patriota de la imagen protectora de la Virgen-madre (Virgen del Carmen, Patrona de Chile), y del gesto de la fuerza política de izquierda al momento de empuñar su mano, apuntando al patriotismo católico, como normativa oficial del cuerpo-territorio. La segunda imagen muestra la frase «Liberación del deseo = Liberación social», lo que desmantela los signos evocativos y la articulación de la imagen anterior por medio del enunciado que puede ser explicado como la liberación corporal: no existe velo, no hay rostro maquillado ni cubierto, esto es el develamiento, el descubrimiento de la imagen y del cuerpo liberado que, mediante un gesto femenino (torcedura del brazo con la mano empuñada, cita al *fist-fucking*), anuncia y hace público el abandono del órgano sexual reproductivo del hombre, cuyo homosexual puede ser igualmente penetrado (Carvajal, 2017, p. 201). En este papel del abandono del género y el cambio de rol femenino/masculino se localiza lo teatral, cuya estética neobarroca es la continuidad de las estructuras metafóricas del barroco de Indias que pueden ser encontradas en los términos y gestos de las escritoras del Siglo de Oro español. En la obra de sor Juana de la Cruz (México, 1651-1695), una de las figuras más destacadas del siglo XVII en la literatura hispanoamericana, es posible abordar el travestismo como prototipo de lo latinoamericano. La escritora se aparta del mundo carnal con el fin de dedicar su vida fielmente a la escritura y, para llevarlo a cabo, decide convertirse en una religiosa, al igual que la controversial figura de la Monja Alférez (España, 1592-1650), monja militar que, al llegar a América, luchó en la Guerra de Arauco contra los

Del Carmen Bella Flor (o «el radiante fulgor de la santidad») [Pedro Lemebel] (2011). Fotografía de Paz Errázuriz.

indígenas; en este caso, el travestismo se genera cuando la mujer decide simular el estereotipo masculino y dejar patente el papel de monja/soldado/militar, lo que puede compararse con la función que cumple la Virgen como cuerpo colonizador y represor.

Las prácticas artísticas que aquí se han analizado dan cuenta de que el artista también ejecuta una ecuación simultánea de papeles, y que la estrategia travesti es la clave para dar con esa fórmula precisa de conversión múltiple de roles.

La construcción y desarticulación de las apariencias que se desmantelan por medio del develamiento —el uso y posterior descubrimiento del velo-capa como vestidura— tienen cabida desde la época colonial hasta la actualidad, ya sea de forma gestual-sensorial (háptica, acústica u óptica) o simbólica (gesto que nos remite al develamiento de la imagen-figura-cuerpo), y constituyen una forma estratégica en la que el cuerpo colonizador intenta salvaguardar la identidad de un modelo opresor a lo largo de la historia subyugando a otros cuerpos ante sus variantes dictatoriales, en cuya lucha y tensión identitaria los cuerpos violentados y marginados se levantan como agentes y entidades subversivas que se reapropian de códigos, gestos y símbolos ejecutados por la otredad, con el fin de insubordinar los estereotipos y modelos heteronormativos moralizantes; en consecuencia, el artista cumple un rol (más de uno o todos a la vez) como agente político y social: es Virgen, militar, soldado, mujer, hombre, travesti, activista y artista. El artista puede mimetizarse, rebelarse, exponer, desobedecer y encarnar, bajo su propio cuerpo, como un camaleón, las diversas identidades que se encuentran en constante tensión en América Latina.

Esta lectura iconográfica busca repensar la figura de la Virgen como estereotipo femenino por excelencia y la figura del artista como el cuerpo travesti por excelencia, en una vinculación histórica de configuraciones disímiles y dicotómicas que permiten abrir el debate sobre la identidad latinoamericana, transexual, travesti y transmigratoria, que se transforma continuamente, a la manera de un simulacro, a través de la estética de travestismo como estrategia de conquista e insubordinación poscolonial.

BIBLIOGRAFÍA

van den Berg, H. (agosto 2005).

Glosario. *Ciencia y cultura*, (15-16), 293-298. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S207733232005000100010&lng=es&nrm=iso

de Campos, H. (1992).

«Asa-delta para o êxtase». Haroldo de Campos entrevistado por Lenora de Barros. En *Hélio Oiticica* (pp. 217-218). Río de Janeiro: RioArte.

Carvajal, F. (2017).

Juan Dávila. *La Biblia (de María Dávila). Liberación del deseo = Liberación social*. En *Catálogo razonado* (pp. 199-201). Colección MAC. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo.

Casas, F. y Lemebel, P. (mayo 1989).

«Las Yeguas del Apocalipsis». Entrevista de Favio Salas. *Cauce*, 26-29. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:82066>

Cirlot, J. (1992).

Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Labor.

Cruz, I. (2001).

Arte. Historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX. Santiago: Antártica S.A.

Galeotti, G. (2017).

El velo. Historia singular de una prenda entre las religiones. Madrid: Ediciones Dehonianas.

Gisbert, T. (1980).

Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz: Gisbert y Cía.

Gisbert, T. y de Mesa, J. (2003).

La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María. En *Memoria del I Encuentro Internacional de Barroco Andino* (pp. 19-36). La Paz, Bolivia.

Gruzinski, S. (1994).

La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Guarda, C. (1987).

Nuestra Señora del Carmen en el reino de Chile. En *Catálogo del Museo del Carmen de Maipú* (pp. 17-27). Santiago: Museo del Carmen.

Hall, J. (1974).

Dictionary of Subjects and Symbols in Art. Nueva York: Harper & Row.

Hernández, F. (2002).

El patrimonio cultural: la memoria recuperada. Gijón: Ediciones Trea.

Lemebel, P. (1998).

De perlas y cicatrices. Santiago: Lom.

López, M. (2017).

Robar la historia. Santiago: Metales Pesados.

Maravall, J. A. (2002).

La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica. Barcelona: Ariel.

Sebastián, S. (1981).

Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas. Madrid: Alianza.

Marchant, P. (2000).

Sobre el uso de ciertas palabras. En P. Oyarzún y W. Thayer (Eds.), *Escritura y temblor* (pp. 65-79). Santiago: Cuarto Propio.

Oiticica, H. (2009).

Hélio Oiticica. Londres: Alias.

Oiticica, H. (2013).

Materialismos. Buenos Aires: Manantial.

Paz, O. (1982).

Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe. Barcelona: Seix Barral.

Molina Otárola, R. (2016).

El sol y la luna: iconografía y representación en la cosmovisión y en el arte barroco andino. En R. Abella, A. Brandão y F. Guzmán (Eds.), *La historia del arte en diálogo con otras disciplinas* (pp. 120-129). IX Jornadas de Historia del Arte, Museo Histórico Nacional.

Siracusano, G. (2016).

¿Ver para creer? Algunas reflexiones sobre arte, materia y sacralidad. En R. Abella, A. Brandão y F. Guzmán (Eds.), *La historia del arte en diálogo con otras disciplinas* (pp. 40-46). IX Jornadas de Historia del Arte, Museo Histórico Nacional.

Richard, N. (1985).

La cita amorosa. Santiago: Francisco Zegers Editor.

Richard, N. (1993).

Masculino/Femenino, prácticas de la diferencia y cultura democrática. Santiago: Francisco Zegers Editor.

Richard, N. (2000).

La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis). Santiago: Cuarto Propio.

Richard, N. (2001).

La problemática del feminismo en los años de transición. En D. Mato (Comp.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Buenos Aires: CLACSO.

Richard, N. (2007).

Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973. Santiago: Metales Pesados.

Rishel, J. y Stratton-Pruitt, S. (2007).

Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: Fondo de Cultura Económica.

Rivas, F. (2013).

¿Repeticiones subversivas? Performatividad y disidencia sexual en el arte chileno de los ochenta. *DeSignis*, (19), 133-143.
https://www.academia.edu/36876351/_Repeticiones_subversivas_performatividad_y_disidencia_sexual_en_el_arte_chileno_de_los_ochenta

Rivas, F. (2012). Travestismos.

En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 247-253). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Sarduy, S. (1982).

La simulación. Caracas: Monte Ávila Editores.

Memoria Chilena (s.f.).

Las Yeguas del Apocalipsis. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96708.html>

Quense, V. (Dir.). (2009).

Pedro Lemebel. Corazón en fuga [Cortometraje documental]. Producciones La Perra. <http://www.youtube.com/watch?v=waYBGJzI8us>

Silva, V. (2016).

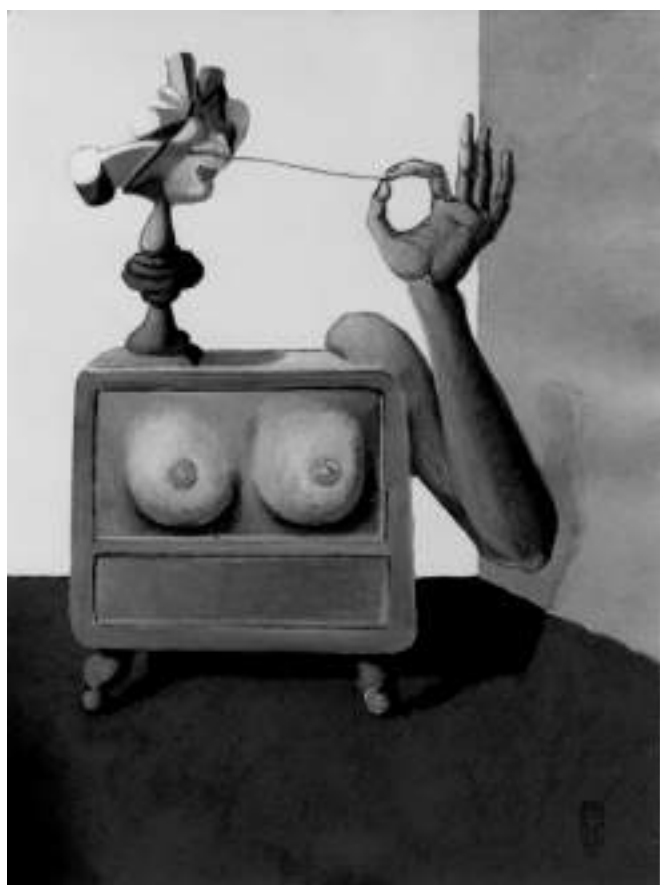
Poscolonialismo, crítica y subalternidad. *laFuga*, (18). <https://lafuga.cl/poscolonialismo-critica-y-subalternidad/792>

Waly, S. (2016).

Hélio Oiticica. ¿Qué es el parangolé? y otros escritos. Ecuador: Gráficas Hernández.

















COLOFÓN

La colección editorial

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

fue compuesta con la

familia tipográfica *Autor*,

diseñada por Luis Bandovas

y comercializada por **legine** ~~type~~.

Los interiores, en papel

Bond ahuesado de 80 g,

fueron impresos con negro

y un Pantone Neón doble

pasada, tiro y retiro.

Cubierta de papel Curious

Matter Goya White de

270 g impresa a un color

más Pantone Neón y laca

UV con reserva por tiro.

Encuadernación rústica.

—



**CENTRO NACIONAL
DE ARTE CONTEMPORÁNEO**
CERRILLOS

