



Ur_versitat 2012

Lecturas recíprocas y alternativas
de la modernidad

Chris Marker_Teresa Lanceta_María Fernanda

Cartagena_Hélio Oiticica_Max Jorge Hinderer

Cruz_Pedro G. Romero_Fernanda Carvajal

Edición a cargo de **Nuria Enguita Mayo**

EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Ur_versitat 2012

Lecturas recíprocas y alternativas
de la modernidad

Chris Marker_Teresa Lanceta_María Fernanda

Cartagena_Hélio Oiticica_Max Jorge Hinderer

Cruz_Pedro G. Romero_Fernanda Carvajal

Edición a cargo de **Nuria Enguita Mayo**

Primera edición, 2013

© De la presente edición:

Editorial Universitat Politècnica de València

www.lalibreria.upv.es

Tel. 96 387 70 12

© Todos los nombres comerciales, marcas o signos distintivos de cualquier clase contenidos en la obra están protegidos por la Ley

© De los textos e imágenes: sus autores

Coordinación: Rafa Barber Cortell y Vicerectorat d'Alumnat i Extensió Universitària

Maquetación: JJ Laudes

ISBN: 978-84-9048-036-6 (versión impresa)

Depósito Legal: V-887-2013 (versión impresa)

Ref. Editorial: 2131 (versión impresa)

Ref. Editorial: 6111 (versión electrónica)

Esta publicación y sus contenidos incluyendo los textos y las imágenes, se publica bajo la protección, los términos y las condiciones de la licencia Creative Commons "Attribution-NoDerive-NonComercial 2.0." por lo tanto se permite la copia en cualquier formato, mecánico o digital, siempre y cuando no esté destinada a usos comerciales, no se modifique el contenido de los textos, se respete su autoría y se mantenga esta nota. Cualquier uso que no sea descrito en la licencia antes mencionada requiere la aprobación expresa de los autores.

Índice

	Introducción	7
	Nuria Enguita Mayo	
I	Las estatuas mueren también	13
	Chris Marker	
	No compres las horas, compra el alma (II). ¿Son “arte” los tejidos del Medio-Atlas marroquí?	23
	Teresa Lanceta	
	Arte contemporáneo, pedagogía y liberación	31
	María Fernanda Cartagena	
II	MARIO MONTEZ TROPICAMP	63
	Hélio Oiticica	
	TROPICAMP: Pre- y Pos-Tropicália. Algunas notas sobre el contexto de producción de Hélio Oiticica en 1971	71
	Max Jorge Hinderer Cruz	
	Ocaña: “La historia boca arriba, la historia boca abajo”	95
	Pedro G. Romero	
	Mutación y contagio. Notas sobre cuerpo inmunitario y cuerpo vulnerable en las prácticas artísticas y performativas en Chile durante los años 80: Carlos Leppe y las Yeguas del Apocalipsis	127
	Fernanda Carvajal	
	Conversación	145
	Nuria Enguita Mayo, Fernanda Carvajal, Max Jorge Hinderer Cruz y Pedro G. Romero	
	Biografías	157

Ur_versitat 2012

Lecturas recíprocas y alternativas de la modernidad

Nuria Enguita Mayo

Esta publicación recoge una serie de prácticas artísticas y discursivas que pretenden socavar los fundamentos de una modernidad eurocéntrica, así como de una historia del arte que surge en el interior de esa modernidad y que propone el origen del *arte* en el Renacimiento europeo. Una historia del arte que privilegia la creación de objetos exclusivos, portadores de formas puras, pero que olvida su base social y los complejos procesos que rigen en la producción, circulación y consumo de esos objetos.

En la base de esa ruptura epistemológica se encuentra el concepto de *descolonialidad*, una noción procedente del discurso latinoamericano contemporáneo que, junto a la de *subalternidad*, ha resultado una de las más fecundas para confrontar esa cosmovisión. Bajo el signo exclusivo del progreso la modernidad/colonialidad naturalizó la existencia de unas sociedades “más desarrolladas” que otras, imponiendo con violencia el repliegue de sociedades complejas caracterizadas desde entonces como arcaicas, primitivas o premodernas.

Ese metarrelato fue posible gracias a un dispositivo de conocimiento *colonial e imperial*, al que Alonso Quijano, en los años ochenta del siglo pasado, dio el nombre de “matriz colonial de poder”, una red de creencias bajo la que se articula esa totalidad de pueblos, tiempo y espacio como parte de la organización colonial/imperial del mundo. Y esa colonialidad no es sólo del poder económico y político, sino que se extiende al conocimiento (arte, ciencia) y a todas las parcelas del ser (género, sexualidad y subjetividad).

La cuestión urgente sería entonces desvelar el mecanismo para dismantelarlo: *descolonizar* el conocimiento y el ser como requisito para hacer visibles otras cosmovisiones que pongan en valor nuevas subjetividades. La producción teórica y práctica en el seno del arte constituye uno de los terrenos más fértiles para esta tarea pues el arte, al independizarse de las formas dominantes o hegemónicas, abre campos a la posibilidad expresiva, disminuyendo la sujeción técnica mediante la incorporación de procedimientos nuevos, que tanto pueden ser propios como ajenos. Las culturas prehispánicas, por ejemplo, basan sus relaciones con la naturaleza, los otros seres vivos e incluso con los objetos en relaciones de empatía o antipatía, es decir que su universo o cosmos es un espacio o campo de fuerzas afectivas. La consecuencia más importante de esta forma de vida es entonces la centralidad de la noción de comunidad y de lo comunitario, del estrecho vínculo y comunidad entre los hombres y la naturaleza. Y el tiempo en estas culturas no es un tiempo lineal sino que es un tiempo que puede *volcarse*, literalmente darse la vuelta. Lo que en determinado momento se presenta como empático y afectuoso, puede transformarse en antipático y calamitoso. Poder sobrevivir a los vuelcos es parte central de la vida y, para ello, es preciso mantenerse unidos, tener memoria y desarrollar una visión más profunda.

Ur_ersitat 2012 intenta destacar también cómo el arte contemporáneo, tras su crítica a la autonomía estética, adopta características que tienen que ver más con el *arte popular* que con la idea kantiana del *arte puro*, en lo que se refiere a su relación con el contexto, la disolución de la autoría en lo colectivo y la importancia del proceso frente al objeto, pero también en lo referente a su valor de representación de una realidad y su posicionamiento crítico frente a la historia misma.

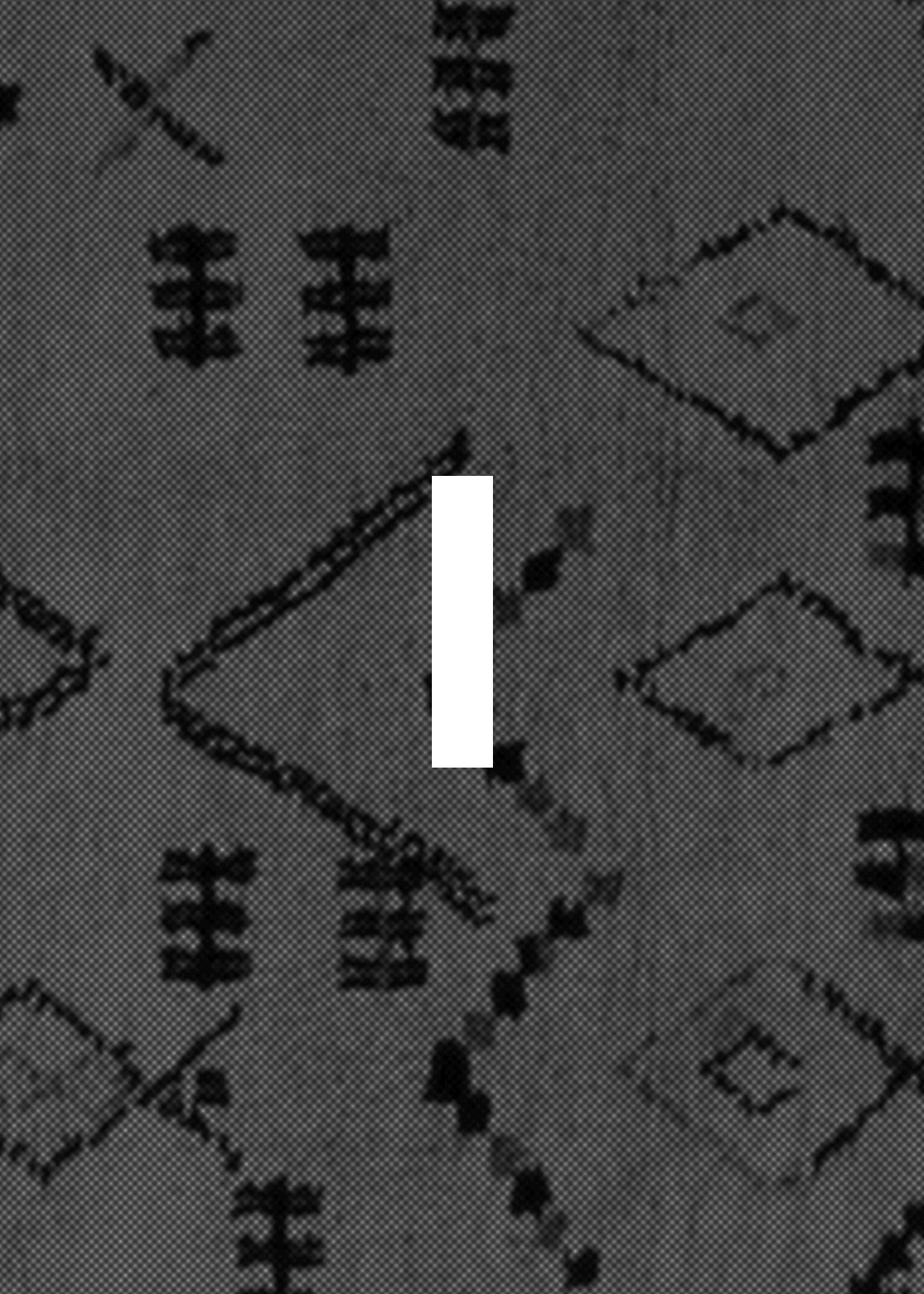
La primera parte del libro recoge tres propuestas que tienen que ver con una reformulación y una puesta en crisis de lo marcado por occidente como *indígena* y *primitivo*, relegado normalmente a la categoría de artesanía o artes aplicadas, negando su potencial transformador y emancipador. Lo que plantean estos tres textos, a partir del estudio del llamado arte negro, de los tejidos del Medio-Atlas

marroquí y de ciertas prácticas artísticas comunitarias en Ecuador, emparentadas con la pedagogía de la liberación es que lo que se entiende por *arte*, lejos de ser una cuestión natural es, como ya hemos apuntado, una construcción cultural. Esa articulación *colonial* surge en un momento y en un lugar precisos, pero se extiende con el imperio y se convierte en universal, negando otras formas de expresión artística que se han dado en llamar, en el mejor de los casos, *arte popular*.

La segunda parte del libro se concentra en una serie de propuestas artísticas que plantean una posibilidad de *descolonizar* el cuerpo y la subjetividad. El relato de lo moderno normativizó una subjetividad precisa y altamente excluyente; blanca, masculina y heterosexual. La obra de Hélio Oiticica en Brasil —del que presentamos un texto de 1971, inédito en español, fundamental para entender el alcance del *tropicalismo* como resistencia al movimiento *underground* americano desideologizado y convertido en mercadería; las delirantes acciones urbanas de un Ocaña travesti durante los años 1970 en Barcelona, bajo una dictadura agonizante; o las propuestas corporales y críticas de Carlos Leppe y Las Yeguas del Apocalipsis en los años 1980, que evidencian la tortura sobre los cuerpos, así como una estigmatización de lo diferente por la pandemia del sida cuando la dictadura de Pinochet está dando sus últimos coletazos, constituyen momentos fundamentales para la puesta en crisis de esa normatividad.

Este libro acompaña la segunda edición del seminario *Urversitat* que se celebró en la Universitat Politècnica de València en febrero de 2012, con el objetivo de dar a conocer discursos representativos que, desde el ámbito del pensamiento, están incidiendo en la producción artística y teórica de nuestros días; así como prácticas artísticas representativas de las últimas décadas que no han sido tan visibles en las historias del arte académicas. Todo ello con el fin de estimular la realización de proyectos teóricos y prácticos, que permitan pensar y situar más precisamente el arte contemporáneo en nuestro momento presente.





Las estatuas mueren también*

Chris Marker



Cuando los hombres están muertos, entran en la historia. Cuando las estatuas están muertas, entran en el arte. Esta botánica de la muerte es lo que llamamos cultura.

Esto es porque el pueblo de las estatuas es mortal. Un día, nuestros rostros de piedra, a su vez, se desmoronan. Una civilización deja tras de sí estos rastros mutilados como Pulgarcito deja sus guijarros.

Pero la historia lo ha devorado todo. Un objeto muere cuando la mirada viva que lo recorre desaparece. Y cuando nosotros desaparecamos, nuestros objetos quedarán en el lugar donde dejamos los objetos de los negros: en el museo.

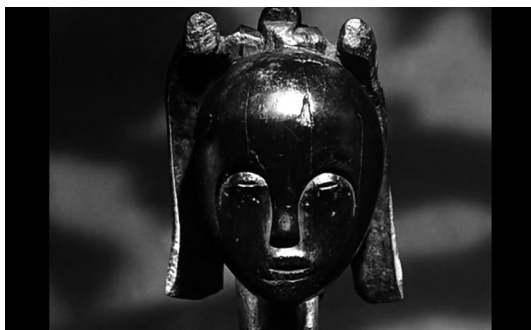
* Guión escrito por Chris Marker para la película *Les statues meurent aussi*, 1953, dirigida por Chris Marker y Alain Resnais. Traducción al castellano de Rafa Barber Cortell, Alicia Mas y Laurence Rassel.

El arte negro; lo miramos como si su razón de existir fuera el placer que nos da, las intenciones del negro que lo creó, las emociones del negro que lo mira, todo eso se nos escapa. Porque están escritos sobre madera, pensamos que sus pensamientos son estatuas y encontramos lo pintoresco ahí donde el miembro de la comunidad negra ve el rostro de una cultura.

Es "su sonrisa de Reims" la que ella mira. Es la señal de la unidad perdida donde el arte era garantía del acuerdo entre el hombre y el mundo. Es la señal de esa gravedad que llega, más allá del mestizaje y las galeras de esclavos, de esa antigua tierra de los ancestros, África.

Aquí está la primera división de la Tierra. Aquí está el feto del mundo. Aquí está África en el siglo XI. En el XII. El XV. El XVII.

Edad tras edad, mientras su forma se deshacía lentamente, África ya era la tierra de los enigmas. El negro ya era el color del pecado. Las anécdotas de viajeros hablaban de monstruos, de llamas, de apariciones diabólicas. Los blancos ya proyectaban sobre los negros sus propios demonios para purificarse. Y aún así, al superar desiertos y bosques, que él creía colindaban con el reino de Satán, el viajero descubría naciones, palacios.



¿Qué música arrulló a esta princesita? ¿Esta pequeña naranja que maduró en las cuevas de Benín? ¿Qué culto dominaba sobre esta

pequeña república nocturna? De esto no sabemos nada. Estos grandes imperios son los reinos más muertos de la historia. Contemporáneos de San Luis, de Juana de Arco, nos son más desconocidos que los de Sumeria y Babilonia. En el último siglo, las llamas de los conquistadores hicieron de todo este pasado un enigma absoluto. Negro contra negro, batallas negras en la noche de los tiempos, el naufragio nos ha dejado sólo estos hermosos rostros agrietados que ahora interrogamos.

Pero si su historia es un enigma, sus formas no nos son extrañas. Después de los Frijios, los monstruos, el Atrides con armadura de Benín, todas las vestimentas de Grecia sobre un pueblo de insectos. Aquí están sus Apolos de Aifé que nos hablan también en una lengua familiar. Y es justo decir que el negro puede sentirse orgulloso de una civilización tan antigua como la nuestra, nuestros ancestros pueden mirarse a la cara sin condescendencia.

Pero esta hermandad en la muerte no nos basta. Es mucho más cerca de nosotros donde encontraremos el verdadero arte negro, aquel que nos desconcierta.

El enigma comienza ahora mismo, aquí, con este arte pobre, el arte de la madera dura, con este plato de adivinación, por ejemplo. No nos es muy útil llamarlo objeto religioso en un mundo donde todo es religión, ni hablar de un objeto de arte en un mundo donde todo es arte. Aquí el arte comienza con la cuchara y termina en la estatua. Y es el mismo arte. Nosotros conocemos un arte donde el ornamento de un objeto útil como el apoya-cabezas y la belleza inútil de la estatua pertenecen a dos órdenes diferentes. Aquí, esa diferencia se pierde cuando miramos de cerca. El cáliz no es un objeto de arte, es un objeto de culto. Esta copa de madera es un cáliz. Todo aquí es culto. Culto del mundo. Cuando hace que la silla termine como pies de hombre, el negro crea una naturaleza a imagen suya. Por eso, todo objeto es sagrado, porque toda creación es sagrada. Recuerda la creación del mundo y la continúa. La actividad más simple concurre con el conjunto de un mundo donde todo está bien. Donde el hombre afirma su dominio sobre las cosas al imprimir su marca y a veces su rostro. Formas animales como la que hay sobre esta rueca para tejer, formas vegetales como en estas cajas de maquillaje, toda

la creación desfila sobre los dedos del artista negro. Dios le mostró el camino, él imita a Dios y así a su vez inventa al hombre.

Guardianes de tumbas, centinelas de los muertos, perros guardianes de lo invisible, estas estatuas de los ancestros no están hechas para un cementerio. Ponemos rocas sobre nuestros muertos para impedirles que se escapen, los negros los mantienen cerca para honrarlos y aprovechar su poder, en una cesta llena con sus huesos. Es de los muertos de donde proviene toda sabiduría y toda seguridad. Son las raíces de lo viviente. Y su rostro eterno toma, a veces, la forma de una raíz.

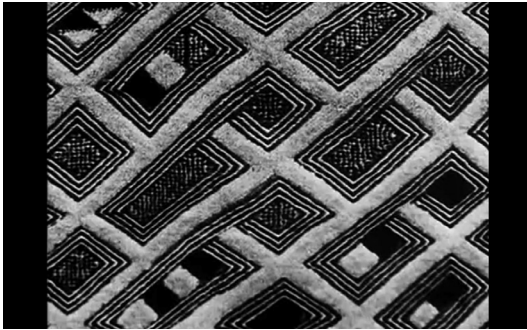
Sus raíces florecen. La belleza involuntaria de los animales y las plantas ilumina el rostro de una joven niña. Y podemos incluso interpretar esa luz como una sonrisa, e incluso su brillo como una lágrima. Y emocionarnos, con la condición de saber que estas imágenes nos ignoran, que son de otro mundo, y que nada tenemos que hacer en este conciliábulo de ancestros que no son los nuestros.

Queremos ver sufrimiento, serenidad, humor, cuando nada sabemos. Colonizadores del mundo, queremos que todo nos hable: las bestias, los muertos, las estatuas. Y estas estatuas son mudas. Tienen bocas y no hablan. Tienen ojos y no nos ven. Y no son ídolos, sino juguetes, juguetes serios que no valen sino lo que representan. Muestran menos idolatría que las estatuas de santos. Nadie adora a estas muñecas severas.

La estatua negra no es el Dios, es la oración.

Oración por la maternidad, por la fertilidad femenina, por la belleza de los niños. Y pueden cubrirse con ornamentos que tienen el valor de las iluminaciones. También pueden ser rudas, como esta bola de tierra que protege la cosecha, o, incluso, conectar la tierra a la muerte por la forma y por la materia. Este es el mundo del rigor, cada cosa tiene su lugar en él. Estas cabezas no sirven para causar miedo, sino para ser justas. Mira con cuidado sus cicatrices, este campo magnético donde se atrapa cada forma del cielo y de la tierra. El objeto no tiene necesidad de existir y servir. Este desbordamiento de creación, que deposita sus signos como las conchas en la pared lisa de la estatua, es un desbordamiento de imaginación, es libertad,

ciclo del sol, retoño de la flor, curva del agua, división de las ramas de los árboles, una tras otra, las técnicas se mezclan, la madera imita sutilmente al tejido, el tejido toma sus motivos de la tierra. Nos damos cuenta de que esta creación no tiene límites, que todo comunica, y que de sus planetas a sus átomos, este mundo de rigor encierra a su vez al mundo de la belleza.



Un dios ha hecho sus gestos. El dios que ha tejido esta carne, les enseñó a su vez a tejer el lienzo, y su gesto a cada segundo remite al tejer del mundo, y el mundo es lienzo de los dioses, donde atrapan al hombre.

Intentad distinguir aquí cual es la tierra y cuál es el lienzo, cuál es la piel negra y cuál la Tierra a vista de avión, cuál es la corteza del árbol y cuál la de la estatua. Aquí, el hombre nunca está separado del mundo, la misma fuerza nutre todas las fibras. Esas fibras, entre las que el primer hombre sacrilego, levantando la falda de la Tierra, descubrió la muerte.

Máscara de bestia, máscara de hombre. Máscara que participa de uno y del otro. Máscara casa. Máscara rostro. Pierrot de los ríos. Arlequín del bosque. Estas máscaras luchan contra la muerte. Desvelan lo que quiere esconder. Porque la familiaridad con los muertos conduce a domesticar la muerte, a gobernarla a través de los hechizos, a transmitirla, al encantarla con la magia de las conchas.

Y el hechicero captura en su espejo las imágenes de este país de la muerte, a donde uno va perdiendo su memoria.

Pero, victoriosa del cuerpo, la muerte nada puede hacer contra la fuerza vital repartida por todos los seres y que compone su doble. Durante la vida, este doble a veces toma la forma de la sombra o del reflejo en el agua y más de un hombre se ahoga habiendo sido estirado por ahí. Pero la muerte no es sólo algo que uno tolera, es algo que uno da. Aquí está la muerte de un animal. ¿A dónde se ha ido la fuerza que habitaba esta mano? Ahora está libre, vagabundea. Va a atormentar a los vivos hasta que la acojamos con su antigua apariencia. Es a ella a quien se dirige la sangre de los sacrificios. Y es ella a quien fijamos dentro de su metamorfosis legendaria para apaciguarla hasta hacer estos rostros victoriosos que reparan el tejido del mundo.

Y luego mueren a su vez, clasificadas, etiquetadas, conservadas en el hielo de vitrinas y colecciones, entran en la historia del arte, paraíso de formas donde se establecen los más misteriosos parentescos. Reconocemos a Grecia en una cabeza africana de 2000 años de antigüedad; a Japón en una máscara de Logoué; también India; ídolos sumerios; nuestro Cristo romano; o nuestro arte moderno.

Pero al mismo tiempo que recibe sus títulos gloriosos el arte negro se convierte en una lengua muerta y lo que nace tras su paso es la jerga de la decadencia. Sus exigencias religiosas suceden a sus exigencias comerciales. Y dado que el blanco es el comprador, y que hay mayor demanda que oferta, hay que ir rápido, y el arte negro se vuelve artesanía indígena. Se fabrican a millares réplicas cada vez más degradadas de hermosas figuras inventadas por la cultura africana, aquí las herramientas vulgarizan, la técnica empobrece. En el país donde cada forma tenía un significado, donde la gracia de una curva era una declaración de amor al mundo, se aclimata un arte del bazar.

Estas joyas falsas, que los exploradores ofrecían a los salvajes para ablandarlos, ahora el negro nos las devuelve, la belleza particular del arte negro es reemplazada por una fealdad general. Un arte donde los objetos se vuelven decorativos, un arte cosmopolita. Un arte de los floreros, de los pisapapeles y de los guarda-plumas

de recuerdo, en los cuales se ve por transparencia la Torre de Babel. También un arte del retrato, incapaz de expresar lo esencial, el escultor se basa en el parecido. Le enseñamos a no tallar más allá de la punta de su nariz.



Pero eso que hacemos desaparecer de África no cuenta nada para nosotros, comparado con lo que hacemos aparecer.

Porque somos los marcianos de África. Desembarcamos desde nuestro planeta con nuestra forma de ver, con nuestra magia blanca, y con nuestras máquinas. Curamos al negro de sus enfermedades, es verdad. Y ellos enferman con los nuestras, también es cierto.

Que él pierda o gane, su arte en cualquier caso no sobrevive. La magia creada para proteger a los que mueren por su cuenta, no tiene poder cuando mueren por la nuestra. Contra el paraíso cristiano y la inmortalidad laica, el culto de los ancestros se evapora, el monumento a los muertos sustituye a la estatua funeraria.

Todo esto dominado por los blancos, que ven las cosas desde su altura, y se elevan por encima de las contradicciones de la realidad. Desde estas alturas, África se ve ordenada, rica, ya cubierta de ciudades modelo, llena de iglús de hormigón como glóbulos blancos de la civilización. Desde estas alturas, África es un maravilloso laboratorio donde se prefabrica con paciencia, a pesar de algunas sangrías, el tipo de negro bueno que el blanco bueno sueña.

Entonces todo este aparato protector que daba su sentido y su forma al arte negro se disgrega y desaparece. Es el blanco quien pretende tomar el rol de los ancestros. La verdadera estatua de protección, del exorcismo y de la fecundidad de aquí en adelante es su silueta. Todo se une en contra del arte negro. Atrapado en una encrucijada entre el Islam, enemigo de las imágenes, y el cristianismo, quemador de ídolos, la cultura africana se desmorona. Para levantarla de nuevo, la iglesia intenta un mestizaje: el arte negro-cristiano. Pero cada una de las influencias destruye a la otra.

Y este matrimonio defectuoso hace que el catolicismo en África pierda su exuberancia, su brillo, todo su lado negro, justamente por el cual se le reconoce en Europa.

El poder temporal practica la misma austeridad. Todos los pretextos de las obras de arte son reemplazados ya sea en el vestir, el gesto simbólico, el amuleto, o la palabra. Uno dice "sí, sí, sí". A veces, decimos "¡no!" Esto es el artista negro quien lo dice. Así aparece una nueva forma de arte: el arte de combate. Arte de transición para una periodo de transición. Arte del presente, entre una grandeza perdida y otra por conquistar. Arte de lo provisional, cuya ambición no es perdurar, sino ser testigo. Aquí el problema sujeto no se plantea.

El sujeto es esta tierra, naturalmente ingrata; este clima, naturalmente agotador, y el trabajo en una escala desmesurada, el ritmo de la fábrica confrontado con el ritmo de la naturaleza: Ford en casa de Tarzán.

El sujeto es este hombre negro, mutilado de su cultura y sin contacto con la nuestra. Su trabajo ya no tiene continuidad espiritual ni social, no se abre a nada, su recompensa es nada más que un salario irrisorio. En este país del regalo y el intercambio, hemos introducido el dinero.

Compramos el trabajo de los negros y lo degradamos. Compramos su arte y degradamos su arte. La danza religiosa se convierte espectáculo. Pagamos al negro para que nos dé la comedia de su alegría y su fervor. Así, al lado del negro-esclavo, aparece otra figura: el negro-títere. Su fuerza nos sirve, su proeza nos divierte, accesoriamente, nos sirve también. Naciones con tradiciones racistas

consideran sumamente natural el confiar a sus hombres de color el sueño de su gloria olímpica. Pero un negro en movimiento sigue siendo arte negro.



Y en los deportes el negro puede encontrar, mientras espera algo mejor, un buen terreno para confundir el orgullo del blanco.

El blanco no siempre aprecia la ironía. Grita ¡falta! cuando las cosas le salen mal. Si un boxeador negro se permite corregir a uno blanco en un país marcado por el racismo hitleriano se le muestra a golpe de insultos, amenazas y proyectiles que haría bien en quedarse en su sitio.

Y cuando ya no se trata de jugar, cuando el negro, por ejemplo, se une a las luchas laborales es a golpe de pistolas y porras como se disuelve la manifestación.

Este ambiente de novatadas y amenazas conduce al artista negro a una nueva metamorfosis y sobre el ring, o en una orquesta, su papel consiste en devolver los golpes que su hermano recibe en la calle.

Esto es, lejos de las apariencias del arte negro: arte de la comunión, arte de la invención, ¿qué tiene en común con este mundo de la soledad y la máquina?

El hombre que imprimía su marca sobre las cosas ahora hace gestos vacíos, pero a pesar de eso, es desde el fondo de esta soledad desde donde va a crearse una nueva comunidad. El arte negro fue el

instrumento de una voluntad de comprender el mundo, es la misma voluntad que sobrevive aquí bajo otras formas. Mirad bien esta técnica, que libera al hombre de la magia. Presenta, a veces, un extraño parentesco con sus gestos. Es siempre contra la muerte contra lo que luchamos. La ciencia, como la magia, admite la necesidad del sacrificio animal, la virtud de la sangre. El control las fuerzas malvadas. El hechicero captura siempre las imágenes. Y la muerte es siempre un país a donde se va perdiendo la memoria.

No. No nos redime el encerrar a los negros con su propia celebridad. Nada nos impediría estar, juntos, herederos de dos pasados, si esta igualdad se encontrara en el presente. Al menos esta se prefigura en la única igualdad que nadie discute, la de la represión.

Porque no hay ruptura entre la civilización africana y la nuestra. Los rostros del arte negro han caído del mismo rostro humano, como la piel de una serpiente. Más allá de sus formas muertas, reconocemos esta promesa, común a todas las grandes culturas, de un hombre que es victorioso en todo el mundo y, blanco o negro, nuestro porvenir consiste en esta promesa.

No compres las horas, compra el alma (II) ¿Son “arte” los tejidos del Medio-Atlas marroquí?

Teresa Lanceta

Los siguientes textos fueron escritos en distintas ocasiones pero comparten la misma reflexión: ¿son “arte” los tejidos del Medio-Atlas marroquí?

1. De la exposición **Tejidos marroquíes**. **Teresa Lanceta**, MNCARS, 2000. Fragmentos extraídos de la entrevista realizada por Marta González a la autora. *“Si vivo, será mejor”*:

Los indios de la costa noroccidental de América del Norte, los Kwakiutl, los Thlinkit, los Haida son conocidos por sus impresionantes tótems y máscaras de animales monstruosos. Mucho antes de la llegada de los españoles a América, sus artistas eran profesionales, cuya valía estaba cotizada, disfrutando de importantísimos privilegios. Eran distinguidos por su nombre y reclamados por aquellos que tenían recursos suficientes para encargar una obra de arte, destinada a ser exhibida y destruida en los “potlatch”, esas ceremonias donde los más poderosos demostraban su poderío; el artista individual, tal y como lo entendemos nosotros, pero entre indios pescadores y cazadores que andaban semi-desnudos y descalzos.

Picasso y Braque no firmaron sus primeros cuadros cubistas: querían que sus personalidades quedaran confundidas, pero duró lo que sus marchantes tardaron en vender algún cuadro. Algo tenía de inmersión grupal la actitud de los surrealistas, pero con tanta figura, las purgas hicieron estragos. Jóvenes artistas rusos se entregaron apasionadamente a crear un arte que revirtiera sobre la sociedad: la

No compres las horas, compra el alma (II)



Beni Ourain blanco, Medio-Atlas marroquí.

muerte en forma de hambre, enfermedades y campos de concentración arrebató su sueño. El arte colectivo ha sido tan falaz como las revoluciones. Una contradictoria utopía puesta en entredicho, corrosivamente, por un Dalí firmando papeles en blanco.

¿Firma?, ¿anonimato? En el arte firmado actual late el desajuste entre las obras producidas y las que la sociedad necesita y acepta, lo que obligará a que una buena parte sea destinada a ser destruida. ¡Tan cercano a los “poltlachs”...!

El arte textil en las zonas rurales marroquíes, como en muchas otras partes del mundo, está en manos de mujeres. Los hombres manejan los telares de bajo lizo en las ciudades fabricando telas, pero el proceso del tejido y de las alfombras, hilado, tintes, anudado, etc. y lo que es mucho más importante, todas las decisiones creativas, que reviven la tradición transmitida, están en manos de mujeres. Mujeres con un entorno rural de influencia nómada, con una subsistencia muy condicionada a la naturaleza, con las tremendas dificultades que ésta encierra, y con un entorno familiar y tribal que marca todos sus actos. Bajo religión musulmana. Y, anónimamente, dentro de la colectividad, de ellas es el arte. En la periferia de las periferias, el arte útil, el arte para la vida.

Las alfombras, capas y cojines, algunos muy sencillos y humildes, son creados en zonas áridas de extremado calor o en altas montañas de rigurosísimos inviernos, mostrando que allí, en medio del imponente y duro paisaje, viven unas mujeres portadoras de un lenguaje autónomo, propio, peculiar y hermético, textil, que habla de una comunidad, una cultura y un arte.

2. Fragmento de *“No compres las horas, compra el alma”*, del catálogo de la exposición **Arts Textiles Populaires en Méditerranée**, Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse (Francia), 1994.

Muchos de los inventos surgidos bajo presión de los comerciantes son mediocres: se copian modelos antiguos, hay una simplificación exagerada de algunas técnicas y colores, tintes de baja calidad y, sobre todo, una multiplicación de motivos *naïf*.

Aunque los comerciantes hayan tomado la iniciativa, no se puede pensar en un relajo en los lugares de producción, al contrario,

cuando se viaja por la zona rural, donde en cada casa hay un telar, lo que más sorprende es la cantidad de mujeres que, alertas y sin descanso, tejen. Mujeres a las que la creatividad les viene dada por su propia tradición. Por ello es doloroso e injusto que el dinamismo y la expresividad que nutre su trabajo sean machacados por la cómoda demanda que les rompe ese tiempo unitario en el que viven, un tiempo que se transforma en "echar horas", en hacer encargos de tejidos llenos de dibujitos *naïf* que nunca irán a parar a sus casas, que nunca tendrán la tentación de usar y que, con ese desapego, los trabajarán, al contrario de las alfombras y tejidos tradicionales de calidad que llegan al mercado siempre después de ser usados.

El tiempo de trabajo que compartían con el cuidado de sus familias, se convierte entonces en horas de trabajo desgajadas de la propia vida.

El pasado octubre estuve en un zoco situado en las montañas del Medio-Atlas y allí, una mujer me ofreció un pequeño tejido lleno de dibujos *naïf* que, seguramente, acababa de hacer. Y pensé qué podría comprarse con el resultado de su venta. Cuántas horas le había dedicado y cuántas necesidades podría cubrir con la venta de su tapiz. Un tiempo vencido impuesto por comprador y comerciante bajo una indiferencia general que convierte en violencia las horas.

3. De artistas y artesanos. De Arco a Khenifra.

Por la fragilidad de su estructura y por sus finas patas, un apenas sofá y una apenas silla, pero sofá y silla al fin y obra de arte al cabo, me pillaron si no de nuevo sí por sorpresa en Arco 2012. Esta obra de Franz West estaba al fondo de un stand repleto de cuadros de los ochenta y noventa, aquellos que tanto dinero habían movido y que algunos galeristas sacaron en esta edición como valor seguro o, quizá, como conjuro de esos años de pintura inmediata y dinero ágil.

La tela de lino, que cubría el asiento, estaba un poco arrugada y el conjunto un tanto comprimido, pero la pieza aguantaba el tipo y seguía siendo una epifanía, expresión acuñada por el propio artista que esos mueblecillos apoyan. Es posible que una se sienta conmovida por la aparente debilidad de la pieza porque le recuerde a la suya propia y le adentra en la revelación que sustenta el arte. El

cómo West puede dotar a sus piezas de una fisicidad en la que nos reconocemos, es algo que pertenece al mundo de los misterios, pero en eso estamos.

Por otro lado, Damien Hirst cree en Egipto y en su poderosa tradición. De hecho la sigue de cerca y no es para menos, el arte egipcio sigue estando muy apreciado. Las eternamente admiradas pirámides son las únicas de las siete maravillas del mundo antiguo que están en pie y el sistema piramidal no sólo se ha implantando con éxito a través de los siglos sino que, incluso, actualmente está en pleno apogeo. No es que el sistema piramidal sea ventajoso para todos, eso no, pero es extraordinariamente beneficioso para el que se mueve alrededor de su cúspide; en resumen: es eficaz para según qué y quién. Como el arte faraónico, Hirst también habla con magnificencia de la muerte: con diamantes y oro construye cráneos humanos o momifica con formaldehído a animales y personas en trozos (¿habrá algún coleccionista de esos que encargan robar códices y esculturas veneradas que tenga en secreto un ser humano completo en formaldehído firmado en oro por el artista?). Lo egipcio-faraónico se traduce también en su comportamiento social como jefe supremo al rodearse de los más eficaces trabajadores tanto en temas económicos-sociales como en sus talleres-fábricas donde numerosos especialistas y buenos pintores hacen las obras que él firma. El tiempo no pasa para él, faraónico con maneras renacentistas.

Como en la producción artesanal, sus trabajadores reproducen una y otra vez, hasta la saciedad del último de los compradores, lo que Sophie Taueber-Arp, John Amlerder o tantos otros han hecho más comedidamente, *spots paintings* o similares. En muchos casos, arabescos abstractos, extensamente conocidos, que logran una aceptación directa e inmediata del mercado.

Los artistas occidentales reafirman su individualidad pero el estilo y el pensamiento los ancla a su época y a su origen mientras que, en cambio, de ninguna alfombra marroquí puedo nombrar a la autora ni hablar de su compromiso creativo. Es una tradición en la que el yo se pluraliza y encuentra en la colectividad una expresión propia y un diálogo, una tradición en manos de mujeres porque de ellas son las técnicas, el proceso y lo que es más importante: las decisiones

creativas que dan vida a la tradición heredada. Como en el arte occidental, hay tejedoras que son buenas artesanas pero también las hay que tienen algo que decir, las que van más allá de sus límites, más allá de lo conocido, que arriesgan e innovan en su medio. Esos riesgos tomados en la composición, los dibujos y el color, el acierto y los hallazgos son lo que les da la posibilidad de hacer arte.

Y arte, ¿para quién? En Marruecos, los receptores de los tejidos, el principal cliente, son las propias tejedoras y su entorno, especialmente las piezas de alta calidad estética hechas para ocasiones especiales. Éstas solamente llegan al mercado en momentos de precariedad familiar porque forman parte del mobiliario más imprescindible y son mostradas en fiestas y celebraciones donde, a modo de exposición, cualquiera puede verlas y apreciarlas. A través de ellas se obtiene prestigio y valor y no se puede entender la variedad de los motivos geométricos, la profundidad de su abstracción y el alcance de las indagaciones compositivas sin la existencia de un diálogo comprometido más allá de las técnicas y de la satisfacción estética.

Los tejidos transmiten cultura y arte al tiempo que cubren necesidades de primer orden: *las jaimas* (tiendas nómadas) han cobijado a pastores y a sus familias, las alfombras les han servido de cama, suelo y les han protegido de los fríos inviernos, y las *handiras* y los *haïks* les han servido de capa, de emblema tribal y social. En occidente, la utilidad y el arte están en contradicción, nadie en Arco pensaría en términos de utilidad ante la obra de West, aunque pueda sentarse en el sofá, pero... poner límites, aunque sea el de la incompatibilidad con un uso práctico, es contradecir la universalidad del arte y su propia historia que nos muestra cómo los medios y la función han cambiado a lo largo de los siglos. Sería una arbitrariedad negar la creatividad a unas poblaciones de origen nómada con un entorno medioambiental en el cual lo excedente es escaso y se destina a proteger la subsistencia. Un arte útil, un arte para la vida.

El tiburón, las personas o el cordero que Hirst usa en sus trabajos no son votivos ni totémicos, son animales o personas que han tenido vida y que están ahí, en acuarios sellados en oro, suspendidos en formaldehído, rememorando el misterio de la muerte, pero, tam-

bién, invocando el potente silencio del poder que somete y empequeñece. Como el cordero o el trozo de ser humano, el espectador, reflejado en el cristal, suspendido en la sala, se somete (salvo que sea el comprador, supongo).

Que el arte occidental evite la reflexión ecológica y el compromiso de su propio medio es una soberbia que no va a durar eternamente, y que deja en entredicho a la alabada autonomía del arte que no cuestiona su propia dependencia, muchas veces, servil respecto a los poderes políticos y económicos. No tienen mucho en común el cordero suspendido en formaldehído con una alfombra, salvo el animal utilizado, que en un caso está muerto (¿se mató para que lo contempláramos?) y en el otro ese mismo animal se esquilmó respetando las estaciones del año y siguió viviendo. En el siglo XX quizá ésta no fuera una cuestión crucial pero en 2012, ¿no es una de ellas?

Artesanía y/o arte. Yo sé con cuál de ambas palabras definiría a las sillas y a los sofás de West, ¿con cuál definirías tú a los *spot paintings*? y ¿a las alfombras de las imágenes que estás viendo?

Arte contemporáneo, pedagogía y liberación¹

María Fernanda Cartagena

En la actual inclinación del arte contemporáneo por activar pedagogías experimentales, podemos constatar la importancia dada al aprendizaje colectivo, comunitario, procesual, participativo, horizontal, dialógico o crítico en el que toman parte diferentes grupos, en su mayoría subalternos. Las metodologías y herramientas varían notablemente, sin embargo en las prácticas más comprometidas podemos nombrar entre las simetrías subyacentes: el arte concebido como herramienta para la lectura crítica de la realidad con vista a su cuestionamiento y/o transformación; el arte como medio para desencadenar procesos de empoderamiento subjetivo y colectivo que apuntan al protagonismo social; y la convicción de que todos los sujetos poseen un potencial artístico-creativo.

Este sentido del arte comparte muchas de las premisas fundamentales desarrolladas de manera ejemplar por la trayectoria de la educación liberadora en América Latina. En el escenario actual, al considerar el cruce arte, pedagogía y cambio social resulta indispensable retomar y referirnos al potencial de la educación emancipadora latinoamericana para trazar una genealogía donde prácticas

¹Texto base de la ponencia presentada en el Seminario "Arte, pedagogía y liberación: Educación liberadora en América Latinoamérica" que coordiné para el "Encuentro Internacional de Medellín. Enseñar y Aprender. Lugares del conocimiento en el arte (MDE11)", Medellín, Colombia, viernes 18 de noviembre de 2011. El Seminario incluyó la participación como ponentes del sacerdote y educador popular Federico Carrasquilla (Medellín) y del artista contemporáneo Jaime Barragán (Bogotá). Una versión de este texto está facilitada en la revista online *Latin art*. En línea: www.latinart.com (consultado el 12 de diciembre de 2012).

artísticas y prácticas pedagógicas confluyen, se informan y complementan en su compromiso por desmontar y cuestionar perspectivas eurocéntricas, universalistas y moderno-coloniales.

Hace más de 40 años, justamente en Medellín, se organizaron dos paradigmáticos encuentros internacionales tanto para el arte como para la educación de avanzada. En 1968 se lleva a cabo la I Bienal Iberoamericana de Coltejer que abrió una ventana hacia las revoluciones estéticas y conceptuales y redefinió la experiencia de los públicos con el arte; por otro lado, se lleva a cabo la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, histórico encuentro de obispos que se enfocó en la misión de la Iglesia dentro del proceso de transformación de América Latina y el Caribe. Esta asamblea colocó a la educación liberadora como uno de los ejes centrales de su programa.

Si bien arte y educación nunca se han desentendido, tampoco es menos cierto que en cada campo tanto la educación como el arte han sido abordados de manera accesoria. Hoy, tras caminatas paralelas o entrecruzamientos secundarios, el Encuentro de Medellín 2011 propone un diálogo epistemológico cuando plantea que “Su eje de trabajo serán los diferentes modos de construcción y recreación de conocimiento en y desde el arte, así como el potencial pedagógico de las prácticas colaborativas y comunitarias”. También, al citar en su título a Paulo Freire, el más grande educador popular, el encuentro afirma su compromiso pedagógico.

Este texto presentará las condiciones de emergencia de la educación liberadora en América Latina, para comprender la magnitud de su aporte en términos políticos y epistemológicos dentro de la geopolítica del conocimiento. También se presentará cómo la iglesia de avanzada en la región, se apropió y desplegó el potencial emancipador de la educación. Pasaremos después a señalar cuáles fueron algunas de las respuestas de la vanguardia artística a problemáticas compartidas por la educación en el período. Este marco servirá para presentar la activación y resonancias de la educación liberadora en prácticas artísticas contemporáneas. Con esto trataremos de trabajar alrededor de lo que denominaremos *estética liberadora*, donde determinadas prácticas artísticas estarían retomando y/o resignifi-

cando el sentido pedagógico-político de la educación liberadora. La estética liberadora restituirá y elaborará nociones o principios de la educación emancipadora latinoamericana al servicio de la liberación cultural, política y social, atendiendo opresiones implantadas desde la colonia que se actualizan de modos diversos y complejos en el presente. Esta perspectiva contribuirá a trazar una correspondencia entre el arte y procesos comunitarios y emancipadores desarrollados en América Latina. En este análisis recurriré a casos ecuatorianos.



Pablo Sanaguano: *Yo soy del cielo, tú de la tierra*. Caricatura, Ecuador, 2007.

Educación y poder

La educación occidental, como institución moderna, al igual que el Estado o la Iglesia, se instauró como una herramienta en función del poder con dimensiones predominantemente conservadoras. Históricamente en manos de élites o grupos dominantes, la educación ha sido crucial para preservar el orden hegemónico, imponer jerarquías

sociales o silenciar la voz de minorías, en suma implantar valores y formas de vida que han favorecido a unos pocos en detrimento de la mayoría. Así, la educación, concebida como pieza clave para el proyecto de la sociedad liberal moderna, ha formado trabajadores competentes y obedientes en el avance del mercado, ha negado o asimilado diversas identidades del proyecto homogenizador del Estado-nación, o ha entronizado determinadas disciplinas o campos del saber como los autorizados. La educación nunca ha sido un terreno neutral.

La educación tradicional ha sido una pieza clave para definir los contornos de la colonialidad, entendida como matriz de poder que atraviesa la vida social desde la imposición de un orden político, económico y cultural a partir de la conquista. Para el filósofo Josef Estermann "La «colonialidad» (...) abarca toda una serie de fenómenos, desde lo psicológico y existencial hasta lo económico y militar, y tiene una característica común: la determinación y dominación de uno por otro, de una cultura, cosmovisión, filosofía, religiosidad y modo de vivir, por otros del mismo tipo."²

Hace una década se publicaron las investigaciones que integran el libro más conocido del grupo modernidad/colonialidad. Los ensayos, inscritos dentro de la genealogía del pensamiento social crítico latinoamericano, renovaron la comprensión de las implicaciones del eurocentrismo y colonialismo en los saberes y disciplinas sociales. Este libro compilado por el sociólogo Edgardo Lander se tituló *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* y reunió voces críticas dedicadas a desmitificar a la modernidad, revelando que se trata de un sistema mundial de poder administrado por Europa que se basó en el control de todas las formas de subjetivación, en especial las relacionadas con el conocimiento.

El ensayo de Lander en el libro titulado "Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos", puso sobre la mesa lo que realmen-

2 Estermann, Josef, "Colonialidad, descolonización e interculturalidad. Apuntes desde la filosofía intercultural", *Interculturalidad crítica y descolonización. Fundamentos para el debate*, Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, La Paz, 2009, p. 55.

te está en juego en el campo del conocimiento y su articulación con el poder. Me permito a continuación presentar de manera general algunos de sus aportes.

Para Lander el requisito básico para pensar en alternativas a las exclusiones y desigualdades del mundo moderno, consiste en desnaturalizar la noción profundamente arraigada del sistema capitalista liberal como superior, único, normal o deseable. En el centro de este desmontaje sitúa a las formas de conocimiento que hemos heredado: "Esto requiere el cuestionamiento de las pretensiones de objetividad y neutralidad de los principales instrumentos de naturalización y legitimación de este orden social: el conjunto de saberes que conocemos globalmente como ciencias sociales."³

El sociólogo señala dos dimensiones constitutivas de los saberes modernos en los que radica su eficacia naturalizadora. Por un lado, la escisión del mundo y la consiguiente construcción de conocimientos para estas separaciones y, por otro, lado la interrelación de los saberes modernos con la organización del poder colonial/imperial.

La disociación del mundo se profundizó con el advenimiento de la Ilustración y el desarrollo de las ciencias sociales. La ruptura cultura/naturaleza y mente/cuerpo, llevada a cabo únicamente por occidente, colocó a la mente como centro de los procesos de subjetivación. "El mundo se convirtió en lo que es para los ciudadanos el mundo moderno, un mecanismo desespiritualizado que puede ser captado por los conceptos y representaciones construidos por la razón."⁴ Esta escisión se manifestó en la modernidad cultural donde se establecieron voces autorizadas o de expertos en contraposición con el resto de la población. Lander recurre a Habermas para recalcar esta fractura: "Aparecen las estructuras de la racionalidad cognitiva-instrumental, de la moral-práctica y de la estético expresiva, cada una de ellas sometida al control de los especialistas, que parecen ser más proclives a estas lógicas particulares que el resto

3 Lander, Edgardo, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. "Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos", Buenos Aires: Clasco, 2000, p. 12.

4 *Ibíd.*, p. 15.

de los hombres. (...) El proyecto de modernidad formulado por los filósofos del iluminismo en el siglo XVIII se basa en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moral universal, y una ley y un arte autónomos regulados por lógicas propias.”⁵

La conquista de América implicó la consolidación de la modernidad y la organización colonial del mundo. En este proceso se apuntala un modelo de conocimiento radicalmente excluyente. “Con el inicio del colonialismo en América comienza no sólo la organización colonial del mundo sino –simultáneamente– la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario. Se da inicio al largo proceso que culminará en los siglos XVIII y XIX en el cual, por primera vez, se organiza la totalidad del espacio y del tiempo –todas las culturas, pueblos y territorios del planeta, presentes y pasados– en una gran narrativa universal”.⁶ Para Lander al imponerse la experiencia europea como la única autorizada, se erige una “universalidad radicalmente excluyente” que relegó a las comunidades y formas de vida que estaban por fuera del derecho liberal, sustentado en la propiedad privada individual, y por lo tanto se las estigmatizó como rezagadas dentro de lo que se consideró como el camino hacia el progreso y la civilización.⁷ Las ciencias sociales contribuirán al arraigo de la modernidad civilizatoria europea. En este sentido, el establecimiento del andamiaje de los saberes sociales modernos captura cuatro dimensiones básicas: “1) la visión universal de la historia asociada a la idea del progreso (a partir de la cual se construye la clasificación y jerarquización de todos los pueblos, continentes y experiencias históricas); 2) la «naturalización» tanto de las relaciones sociales como de la «naturaleza humana» de la sociedad liberal-capitalista; 3) la naturalización u ontologización de las múltiples separaciones propias de esa sociedad; y 4) la necesaria superioridad de los saberes que produce esa sociedad («ciencia») sobre todo otro saber.”⁸

5 *Ibíd.*

6 *Ibíd.*, p. 16.

7 *Ibíd.*, pp.17-20.

8 *Ibíd.*, p. 22.

Lander sostiene que el metarrelato de la modernidad, sustentado en las disciplinas científicas y la academia occidental, constituye un dispositivo de conocimiento *colonial e imperial* donde “Las otras formas de ser, las otras formas de organización de la sociedad, las otras formas del saber, son transformadas no sólo en diferentes, sino en carentes, arcaicas, primitivas, tradicionales, premodernas. Son ubicadas en un momento anterior del desarrollo histórico de la humanidad, lo cual dentro del imaginario del progreso enfatiza su inferioridad.”⁹ De esta manera las ciencias sociales servirán para afirmar el carácter universal de los saberes científicos eurocéntricos donde todo lo que desborda al canon representará un obstáculo, algo a ser negado, subordinado o extirpado. Las ciencias sociales y las elites latinoamericanas naturalizaron y universalizaron este punto de vista colocando como modelo a la cosmovisión liberal como ideal a alcanzar.

Lander recalca que el cuestionamiento al carácter colonial/eurocéntrico de los saberes sociales ha sido recurrente en la agenda crítica de América Latina, que vio la necesidad de gestar alternativas a la epistemología dominante. Cita a Martiza Montero quien ha identificado las ideas centrales de esta *episteme latinoamericana* con contribuciones notables desde la teología de la liberación y la filosofía de la liberación, la obra de Paulo Freire, Orlando Fals Borda y Alejandro Moreno. Para Montero articularán este paradigma las siguientes directrices:

“Una concepción de comunidad y de participación así como del saber popular, como formas de constitución y a la vez como producto de una *episteme de relación*.”

La idea de *liberación* a través de la praxis, que supone la movilización de conciencia, y un sentido crítico que lleva a la desnaturalización de las formas canónicas de aprehender-construir-se en el mundo.

⁹ *Ibid.*, p. 24.

La redefinición del rol de investigador social, el reconocimiento del Otro como Sí Mismo y por lo tanto la *del sujeto-objeto* de la *investigación como actor social* y constructor de conocimiento.

El *carácter histórico*, indeterminado, indefinido, no acabado y *relativo del conocimiento*. La multiplicidad de voces, de mundos de vida, la *pluralidad epistémica*.

La *perspectiva de la dependencia* y luego, la de la *resistencia*. La tensión entre minorías y mayorías y los modos alternativos de hacer-conocer.

La revisión de *métodos*, los aportes y las transformaciones provocados por ellos".¹⁰

A continuación revisaremos el trabajo de Paulo Freire para desplegar algunas de estas ideas en su teoría, práctica y método, como propuesta alternativa a las geopolíticas del conocimiento¹¹ o al lugar privilegiado y autorizado del conocimiento y de la educación de carácter universal, eurocéntrico, colonial o desarrollista.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 27.

¹¹ El grupo modernidad/colonialidad denomina como *geopolíticas del conocimiento* a la manera en que las epistemologías se plasman en cartografías desde el poder. Para Catherine Walsh quizá la mayor consecuencia de la geopolítica del conocimiento es "poder comprender que el conocimiento funciona como la economía: está organizado mediante centros de poder y regiones subordinadas -los centros del capital económico también son los centros del capital intelectual." Walsh enfatiza que hablar de las geopolíticas del conocimiento, entonces, es reconocer "la naturaleza hegemónica de la (re)producción, la difusión y el uso del conocimiento, no simplemente como ejercicio académico, sino como parte fundamental del sistema-mundo capitalista y moderno, que a la vez y todavía, es colonial." Véase Catherine, Walsh, "Geopolíticas del conocimiento, interculturalidad y descolonización", *Boletín ICCI-ARY Rimay*, Año 6, N°. 60, Marzo del 2004. En <http://icci.nativeweb.org/boletin/60/walsh.html> (consultado noviembre de 2011).

Educación y liberación:

A lo largo de la modernidad han surgido alternativas a la educación hegemónica. Tomando en cuenta la naturaleza universalista del conocimiento occidental, la que más nos interesa destacar aquí por haber cuestionado el carácter colonial/eurocéntrico es la propuesta de Paulo Freire, el más relevante educador del siglo XX en América Latina. Su perspectiva político-educativa es radical en la medida en que parte del reconocimiento de la estructura de dominación del Tercer Mundo que determinaba el sometimiento, domesticación y silencio de los pueblos. Freire propone superar esta situación naturalizada que se manifiesta en una aceptación pasiva y acrítica de la situación de miseria en el Brasil. En el centro de su método, teoría y práctica está la emergencia de una conciencia crítica; concientización indispensable para la constitución de sujetos/actores conscientes, participantes y organizados en la vida social y política. Cabe enfatizar que el método de Freire "nace como un instrumento para alfabetizar-educar a adultos campesinos o de los barrios periurbanos con el propósito de prepararlos para participar en la vida social y política en el marco de los cambios sociopolíticos impulsados por los gobiernos de Brasil y de Chile en los años sesenta."¹²

Su propuesta participa en el cuestionamiento a todas las instancias de reproducción ideológica y social del sistema imperante que sacudió al mundo en los años sesenta, como se manifestó a través del triunfo de la revolución cubana, las movilizaciones estudiantiles, obreras, de mujeres y minorías étnicas; la crítica a la dependencia y al colonialismo, los movimientos africanos de liberación, el antiimperialismo y la defensa de la soberanía de las naciones.

José Antonio Fernández Fernández, en su análisis de Freire identifica cómo sus principales ideas están estructuradas por las dicotomías y polaridades propias del pensamiento antagonista europeo, relación con el pensamiento occidental que para Freire fue ambigua. "Lo usa porque no tiene otras herramientas cognitivas, pero

12 Fernández Fernández, José Antonio, "Paulo Freire y la educación liberadora", *El legado pedagógico del siglo XX para la escuela del siglo XXI*, Barcelona: Serie Historia de la educación, 2002, p. 327.

le gustaría no usarlo. De ahí que haya estado inventando sin cesar nuevas expresiones y juegos de palabras, sin conseguir despegarse del todo de las formas polarizadas del pensamiento europeo del siglo pasado.”¹³

A continuación presentaremos de manera condensada las dicotomías identificadas y analizadas por Fernández Fernández. En algunas podemos notar el camino hacia su superación, mientras que otras fueron afirmadas.

Educación y política:

Freire desmonta la idea de la educación como neutra y recalca su rol en la liberación de las conciencias, o concientización de la situación o realidad como camino para la transformación de la sociedad.

Teoría y práctica:

Establece una relación dinámica y dialéctica entre estos dos ámbitos. Las prácticas sociales no pueden entenderse sin una teoría, y a su vez las prácticas no pueden transformarse verdaderamente si no se cambia la teoría que las sustenta.

Por otro lado, tal como Juan Eduardo García-Huidobro ha señalado, uno de los mayores aportes de la práctica educativa de Freire fue haber fusionado la reflexión, palabra-diálogo-comunicación, con la acción (praxis=conocimiento+acción).¹⁴

Opresores-oprimidos:

Fernández Fernández sostiene que ésta fue la dicotomía más persistente en su pensamiento y la que más críticas ha merecido, sobre todo tras la decadencia del marxismo teórico y práctico; sin embargo, considera que esta dicotomía no ha perdido fuerza para capturar la realidad social de América Latina tomando en cuenta las categorizaciones ambiguas y eufemísticas de la posmodernidad.

¹³ *Ibíd.*, p. 329.

¹⁴ García-Huidobro, Juan Eduardo, "Pensamiento crítico latinoamericano. Conceptos fundamentales", *Educación Liberadora*, Chile: Ediciones Universidad Católica Silvia Henríquez, 2005, p. 230.

Transformación-adaptación:

Esta fue otra dicotomía presente en su trabajo donde se establecerían dos caminos diferenciados, una práctica transformadora o una práctica reaccionaria de acomodo al sistema, tanto en el plano político como educativo. Fernández Fernández sostiene que este discurso polarizado debe ser matizado a la luz de la propia práctica de Freire quien tuvo la capacidad de adaptarse de manera realista dentro de cada contexto y circunstancia sin perder de vista la perspectiva de cambio.

Educación bancaria-educación dialógica y teoría del aprendizaje:

Aquí se ubica una de sus mayores críticas al sistema educativo. Para Freire no se trataba de alcanzar más conocimientos sino de tornar educandos conscientes de la necesidad de transformar el mundo. La educación "bancaria" supone la transmisión vertical de conocimientos donde el educador los deposita y el educando los recibe de forma pasiva. A esta concepción de la educación convencional Freire contrapone el diálogo como herramienta esencial en el acto de enseñar y de aprender. Para Fernández Fernández "Lo que demostraron fehacientemente las experiencias iniciales del método es que el aprendizaje personalizado y creativo de cada analfabeto se producía a partir del diálogo sobre una realidad o situación que, problematizada por el educador y por los educandos, era desentrañada en el diálogo entre los educandos y entre estos y el educador." La dicotomía educadores-educandos será superada desde la práctica.

Como veremos a continuación la propuesta de Freire tuvo gran recepción en los medios cristianos progresistas de América Latina. No serán los actores clásicos de la institución eclesiástica sino sus cuadros más críticos y comprometidos con los medios populares los que encontraron en la educación liberadora una herramienta para su proyecto de una nueva iglesia. La teología de la liberación llevará adelante una crítica al universalismo, al cientificismo y al academicismo de las prácticas eurocéntricas y tradicionales de la Iglesia Católica.

Teología y liberación:

Al igual que la educación liberadora, la teología de la liberación se manifiesta en contra de la pobreza del continente con la complicidad de la política desarrollista promovida desde los centros. Esta teología también reconoce la dimensión política de su campo. Para el teólogo Juan José Tamayo Acosta "Esta hermenéutica teológica tiene muy en cuenta la dimensión política de (la) vida y sus condicionamientos sociales y las posibilidades de cambio de la realidad. Y desde ahí intenta comprender e interpretar el evangelio, descubriendo en él su necesaria e ineludible dimensión política."¹⁵

Tamayo Acosta sostiene que el lado político ya había sido discutido por las teologías políticas europeas, pero en el caso de los teólogos latinoamericanos no se trata de una versión más dentro de esta tradición. "Su punto de partida no es la realidad política en abstracto sino la situación en la América Latina dependiente y dominada", donde "los elementos de análisis de la infraestructura latinoamericana no son simples datos externos que interesen lateralmente y de pasada a la teología; constituyen un momento interno del quehacer teológico..."¹⁶ Esta nueva forma de hacer teología empieza con una lectura crítica de la realidad repensada a la luz de la fe. La reflexión teológica se elaborará desde la realidad y no desde un metarrelato o principio universal. Es por esto que la vida y teología de Jesús, situada a nivel humano y en un tiempo y espacio determinado, es fundamental para el análisis.

La *liberación* de la teología fue un proceso paradigmático llevado a cabo en América Latina que significó expropiar a esta ciencia como patrimonio exclusivo de los sacerdotes. La teología concebida como especialización, carrera o dogma, y la designación de los teólogos como la única voz autorizada para hablar de Dios, habían conducido al profundo divorcio fe-vida, teoría-realidad. La teología europea, estudiada por sacerdotes y seminaristas, encontraba dificultades para ser llevada a la práctica en contextos latinoamericanos.

15 Tamayo Acosta, Juan José, *Para comprender la teología de la liberación*, España: Editorial Verbo Divino, 2000, p. 57.

16 *Ibíd.*, pp. 58-59.

La teología de la liberación se construye reconociendo que todos, especialmente los pobres y oprimidos, son sujetos históricos capaces de reflexionar y transformar su propia realidad de injusticia e inequidad a partir de la experiencia de Dios. La salvación cristiana constituiría el proceso vivencial de liberación individual y colectiva de las dominaciones políticas, económicas, educativas, psicológicas, entre otras. Esto supuso la ruptura con el paradigma de una tradición teológica colonial y dependiente, al rechazar la idea de que existe un lugar privilegiado de enunciación o elaboración teológica.

La perspectiva de los pobres fue la favorecida por los cristianos comprometidos en el proceso de liberación. Para Tamayo Acosta la razón era doble. La primera se encuentra en la Biblia y la imagen de Jesús como su liberador y salvador. La segunda razón era política y estaba relacionada con la persistencia de la colonización económica y política que soportaba América Latina. La teoría de la dependencia elaborada durante esos años demostró cómo en el subdesarrollo de los países periféricos se basaba en el desarrollo capitalista de los centros. La teología de la liberación se manifestará crítica “con la sociedad moderna nacida de la Ilustración y, también, con la teología europea progresista por su complicidad con la lógica de Occidente, que está en la base y es la causante del subdesarrollo de América Latina.”¹⁷

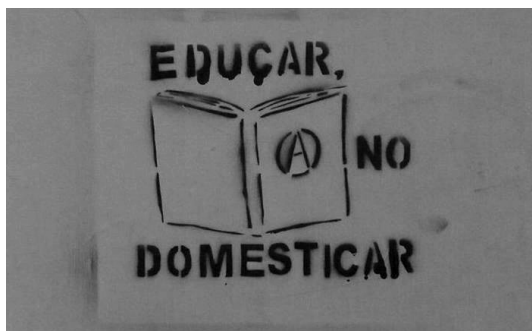
En 1968 y en un clima de expectativas y deseos de renovación de la iglesia se lleva a cabo en Medellín la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano. La Asamblea declaró una clara “opción preferencial por los pobres” y discriminados, colocando a la liberación de toda servidumbre y a la salvación como el anhelo más grande. Esto significó repensar procesos sociales y evangelizadores en su integridad.

El Documento Final de la Comisión nº 3 dedicada a la Educación, basado en las concepciones de Freire, realiza una dura crítica a la educación oficial como reproductora de desigualdades y respalda una educación que promueva al hombre en todas sus dimensiones y lo convierta en agente de su desarrollo integral: “La tarea de educación, de estos hermanos nuestros, no consiste propiamente en in-

17 *Ibíd.*, p. 66.

corporarlos a las estructuras culturales que existen en torno a ellos, y que pueden ser también opresoras, sí en algo mucho más profundo. Consiste en capacitarlos para que ellos mismos, como autores de su propio progreso, desarrollen de una manera creativa y original un mundo cultural, acorde con su propia riqueza y que sea fruto de sus propios esfuerzos, especialmente en el caso de los indígenas se han de respetar los valores propios de su cultura.”¹⁸

En esta Asamblea, para elaborar su reflexión pastoral, se consagra con énfasis inusitado el método de aprendizaje teórico-práctico de la Juventud Obrera Cristiana VER, JUZGAR, ACTUAR desarrollado por el sacerdote belga José Cardijn a inicios del siglo XX para formar militantes activos con conciencia de la preponderancia de lo espiritual sobre lo material. El movimiento de la JOC tuvo gran impacto en Latinoamérica y la apropiación de su metodología posibilitó la lectura crítica de la realidad social, política y cultural. Era la hora de *ver*, educar la mirada para percibir la vida cotidiana en profundidad, abriendo los ojos a la realidad socio-económica y política del pueblo latinoamericano; se debía *juzgar*, tomar postura, discernir a la luz de la fe; y *actuar* como una respuesta al llamado, al compromiso, a protagonizar acciones para el cambio.



Stencil, Cuenca, Ecuador 2011.

18 Segunda Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, Documento Final de la Comisión nº 3 Educación, Medellín, 6 de septiembre de 1968.

Monseñor Leonidas Proaño (San Antonio de Ibarra, 1910 – Quito, 1988) tuvo una participación destacada en la Conferencia de Medellín. “Profeta de la iglesia de los pobres”, “obispo de los pobres”, “obispo de los indios” u “obispo rebelde”, fue pionero de la teología de la liberación en Ecuador y luchó con los pueblos y comunidades indígenas por sus derechos colectivos y ciudadanos. Maestro emancipador, a lo largo de toda su vida concibió y promovió espacios y dispositivos que giraron alrededor del fortalecimiento de la comunidad, organización popular, concientización y autoeducación.¹⁹ Uno de sus proyectos más trascendentales fueron las Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador concebidas para alfabetizar, concientizar y liberar a las poblaciones rurales.

Para Proaño, la educación como proceso dinámico de transformación intersubjetiva supuso el cuestionamiento radical de la “instrucción” basada en el autoritarismo paternalista y en el individualismo. Para construir una pastoral comunitaria, una Iglesia viva en Riobamba, el desafío radicaba en desarrollar un método para la comunicación: “Uno de los puntos oscuros era el método que debíamos seguir en este tipo de reuniones. Pensábamos, y ahora vemos que teníamos razón, que debíamos abandonar el clásico método de conferencias magistrales. Pensábamos, asimismo, que debíamos rechazar el método de empezar sentando principios para luego tratar de aplicarlos a la realidad de la vida. Pensábamos también que ya no debíamos seguir usando el método llamado autoridad, o sea el de imponer una doctrina a base de citas o autores famosos. En

19 El Centro de Estudios y Acción Social (1960), CEAS, promovió la investigación y cooperativismo; la Granja-Escuela de Tepeyac (1963) se dedicó a la formación de dirigentes indígenas; las Comunidades Eclesiales de Base (1967), CEB, fomentaron la cohesión comunitaria y el conocimiento de la realidad; las Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador (1968), ERPE, fueron pioneras en la alfabetización indígena; la Casa Hogar de Santa Cruz (1968) promovió el estilo de vida comunitaria y la espiritualidad propia del compromiso cristiano ante la injusticia y la pobreza; el Frente de Solidaridad de Chimborazo (1978), FSCH, se creó para promover la justicia y defensa de los Derechos Humanos en el país; la Organización de Mujeres de Chimborazo (1983), OMCH, incentivó la inclusión de las mujeres en diferentes ámbitos de la vida social e impulsó su organización.

esa época, habíamos conocido libros y artículos de Paulo Freire y algunos sacerdotes, inclusive habían seguido cursos en Chile, con la participación del mismo Paulo Freire. Resolvimos, pues, ensayar un método de trabajo que conjugara el método de la JOC: VER JUZGAR, ACTUAR; el de Paulo Freire: psicosocial y dialógico; el del Evangelio; "escuchar la palabra de Dios y ponerla en práctica."²⁰

La educación liberadora caminó de la mano con la teología de la liberación en su crítica a la reproducción de los valores dominantes y en su cuestionamiento a la colonialidad del saber. Constituyeron nuevas maneras de concebir y practicar la educación y la teología en función de la liberación de los estratos populares desde su realidad, como camino para la modificación de las estructuras sociales vigentes.

Arte y liberación:

En el terreno cultural en el Ecuador, la avanzada política y cultural ecuatoriana en la década de 1960 instaló también al colonialismo como una de las problemáticas fundamentales. El colonialismo atravesó los debates políticos, económicos, sociales y culturales deviniendo en un significante con diversos sentidos al cual se acudía para enjuiciar el pasado, analizar el presente y luchar para el futuro.

Los *tzántzicos*²¹ gestan la primera vanguardia en el medio cultural que realizará una ruptura y crítica radical a la institución cultural. Su posición en este medio es inédita ya que no se restringe a una crítica inmanente al sistema buscando instaurar una tendencia, estilo o concepción de la literatura. Los *tzántzicos* desarrollarán una serie de prácticas estético-políticas motivadas por la negación de la hegemonía cultural en su totalidad. Arremetieron contra los aparatos de producción y distribución, contra las ideas que dominaban sobre

20 Leonidas Proaño, *Creo en el hombre y en la comunidad. Autobiografía*, Quito: Corporación Editora Nacional, 2001, p. 135.

21 El grupo *tzántzico* en sus inicios estuvo conformado por Ulises Estrella, Fernando Tinajero, Bolívar Echeverría y Luis Corral. A lo largo de la década se fueron integrando varios escritores e intelectuales, ente ellos Álvaro San Félix, Luis Corral, Alfonso Murriagui, Euler Granda, José Ron, Rafael Larrea, Raúl Arias, Teodoro Murillo, Humberto Vinuesa, Simón Corral y Antonio Ordóñez, Alejandro Moreano, Francisco Proaño Arandi y Abdón Ubidia.

la cultura y contra el *status* que había adquirido la literatura en la sociedad burguesa ecuatoriana. Se apropian y actualizan la práctica de la *tzantza* o reducción de cabezas de los enemigos que practicaban algunos pueblos de la Amazonia ecuatoriana. El *tzantzismo* se entiende alegóricamente como la voluntad de decapitar y reducir el tamaño de la cabeza de los representantes y conceptos vigentes de la cultura oficial de ese momento.

Para los *tzántzicos* la poesía deja de ser vehículo de procesos subjetivos e íntimos abocados a las emociones o sentimientos para transmutar en lenguaje de comunicación y acción. El protagonismo de la acción en su propuesta se explica desde varias instancias relacionadas, por la llamada a la acción directa propia del clima revolucionario. En palabras de Fernando Tinajero, filósofo y miembro de los *tzántzicos* en sus inicios, "trasladaron a la cultura la estrategia de la guerrilla, renunciaron a la investigación y elaboración estética y adoptaron la oralidad y el montaje casi teatral como vehículos de una comunicación directa con un público de obreros y estudiantes..."²² El filósofo subraya que durante esos años "el acto cultural por excelencia venía a ser el acto revolucionario." El cruce entre filosofía y poética también determinó la opción por la acción. La crítica a la razón occidental permitió otras formas de conocimiento y sensibilización como el hacer, el experimentar, la intuición y el relacionamiento con la vida cotidiana: "Tempranamente atraídos por el quehacer poético, pero también por la reflexión filosófica, nos habíamos iniciado en ella bajo la sombra de Heidegger y Sartre, y asumimos la función del poetizar como una «superación de la metafísica» (Heidegger), lo cual implicaba un cuestionamiento de la razón ontológica y una revaloración de la experiencia vital (Sartre). Proclamándonos «hacedores de tzantzas», lo primero que queríamos significar era la denuncia de la macrocefalia de Occidente, la hipertrofia de la *ratio occidental* y la reivindicación de las vivencias y la intuición como vía de acceso directo a la realidad."²³

22 Tinajero Villamar, Fernando, "Los años de la fiebre", *Los años de la fiebre*, ed.

Ulises Estrella, Quito, Libresa, 2005, p. 19.

23 *Ibíd.*, p. 17.

La impugnación al esteticismo, elitismo, feudalismo o aburguesamiento cultural localizó al colonialismo como causa o variable prioritaria en el análisis. Esto supuso el reconocimiento de la persistencia del colonialismo y su incidencia en el terreno cultural.

Las jerarquías en las concepciones e imaginarios de clase y raza en la obra de escritores conservadores articulados desde su lugar de poder, con el fin de preservar intereses económicos y privilegios latifundistas fueron enjuiciadas por los *tzántzicos*. Teóricos de la talla del sociólogo Agustín Cueva y del filósofo Fernando Tinajero delimitan y sitúan al colonialismo como problemática de la cultura ecuatoriana. El libro *Entre la ira y la esperanza* (1967) de Cueva es una lectura ambiciosa y polémica de la cultura ecuatoriana en la que el sociólogo identifica una ideología de la dominación o colonización (donde operan diferentes niveles de transculturación), asentada en la producción literaria, artística y musical de diferentes períodos históricos, que resulta en su falta de espesor y personalidad, ausencia de autenticidad, y sentido alienante y evasivo. De manera similar el libro *Más allá de los Dogmas* (1967) de Tinajero, propone importantes tesis sobre la colonización para introducir la "Teoría y Práctica del Parricidio", eje programático de la vanguardia tzántzica que parte de la afirmación de que cualquier interpretación de la cultura ecuatoriana debe partir del reconocimiento de la colonización que arrastra el mestizaje. El autor traza una analogía entre mestizaje étnico y cultural. El mestizaje étnico ha privilegiado el blanqueamiento y ha estigmatizando la raíz indígena; de manera similar, la cultura ecuatoriana no ha adquirido una personalidad propia al optar por la cultura blanca y extranjera. «El renunciamiento de lo propio se ha convertido en el valor primario de nuestra inauténtica cultura».²⁴

La responsabilidad del intelectual y las características de la producción cultural ecuatoriana en el horizonte de la revolución política y cultural se debatían considerando "los problemas candentes en política, sociología y economía de los países neo-colo-

24 Tinajero, Fernando, *Más allá de los dogmas*, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, 1967, p. 142.

nizados y en vías de liberación que componen el Tercer Mundo”²⁵ a partir de autores y libros que inauguraron esta perspectiva de análisis como Egbert Espinoza, C. Wright Mills, Josué de Castro Paul Barán, entre otros. El Sartre que se aproxima al marxismo en lo teórico y a las luchas anticolonialistas en lo político, específicamente en la lucha de Argelia frente al colonialismo francés, marcará a la intelectualidad de manera profunda. Específicamente el prólogo de Sartre a *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon (1961), teórico de la revolución anticolonial, se convirtió en un texto paradigmático.

Excede el objetivo de este texto profundizar en la propuesta de la vanguardia poética ecuatoriana, sin embargo de manera general podemos anotar que compartió la radicalidad y revisionismo respecto a las ideas, instituciones y prácticas de su campo, de manera similar en la educación y teología de la liberación. Propuso varios aspectos interrelacionados: involucrarse críticamente en el tiempo y espacio vivido para traducirlo sensiblemente, identificar y oponerse a la situación colonial de la cultura, emprender el relacionamiento del arte con la praxis vital de los estratos populares, promover la popularización de la cultura y gestar una genuina cultura nacional. Si bien la crítica al colonialismo cultural se llevó a cabo dentro de los márgenes de occidente, fue la impugnación a esta condición la que marcó las grandes pautas para la denominada “revolución cultural” liderada por los *tzántzicos*. Si la vanguardia europea efectuó una crítica al divorcio arte/vida a partir del esteticismo, la vanguardia periférica realizó su crítica a partir del colonialismo.

Estética liberadora:

Varios artistas ecuatorianos contemporáneos han desarrollado una aguda sensibilidad para desmontar patrones de poder relacionados con la imposición de la matriz colonial en el arte o educación. A continuación presentamos el trabajo de dos hacedores donde estética y pedagogía despliegan su potencial político e intercultural.

25 La revista *Mañana* en sus números 201-207 reseñó los “Coloquios sobre el Tercer Mundo” que se organizaron en el Café 77, Quito, 1967.



Pablo Sanaguano: Niños de la comunidad de La Moya, provincia de Chimborazo, Ecuador, 2011.

Pablo Sanaguano ha dedicado gran parte de su práctica artística al trabajo con comunidades indígenas de la provincia del Chimborazo, donde desde muy temprano y cercanamente fue testigo de su explotación. Su destreza en el dibujo fue la manera en cómo inició el diálogo con indígenas ofreciendo dictar clases en barrios y comunidades. A través de este primer acercamiento constató el peso colonial en la actitud de derrota e impotencia de este sector social por su condición étnica y de clase. Notó que el dibujo, relacionado con la escritura, era visto por los indígenas mayores como un símbolo de poder, también atestiguó la profunda desvalorización de la cultura indígena, y su “arrimarse” a la cultura dominante que se resumía en la frase “es mejor ser un imitador que un despreciado”. Con estas tempranas experiencias Sanaguano concebirá al arte como oportunidad para el encuentro y aprendizaje colectivo, y sobre todo como posibilidad para el crecimiento en humanidad. Recalca de sus talleres la apertura y valor dado a la palabra donde todos se convierten en protagonistas de un proceso, el diálogo visto en una dimensión de igualdad, y el partir del hecho de que todas las personas tienen una actitud de artista, cualidad y valor comprendido como inconformi-

dad, riesgo, deseo de transformar realidades, de construir otro tipo de mirada, de fortalecer sensibilidades y aprovechar las diferencias de los otros.²⁶

Sanaguano se forma en comunidades de base en Chimborazo acompañando el proceso de Monseñor Proaño, y posteriormente viaja a Francia a estudiar artes en una academia que favorecía la actitud reflexiva sobre la destreza técnica. En sus talleres aplica la metodología del ver, juzgar y actuar y considera que el arte contribuye y fortalece este proceso con el “sentir” abriendo canales para las emociones y afectos.²⁷

El encuentro con el mundo indígena le permitirá ver y escuchar los contornos de los artefactos indígenas que la mirada occidental tiende a cosificar o a realzar únicamente su costado estético. Conjuntamente con indígenas van descubriendo el proceso a través del cual se llega a confeccionar un poncho donde la familia y la comunidad están implicadas en todas las etapas, desde quien cuida al borrego, quien lava y tiñe la lana, quien lo teje y quien lo viste. El poncho se convierte en un dispositivo de aprendizaje sensible dentro de las comunidades y para públicos más amplios a través de su exhibición donde lo que interesa es resaltar todas sus dimensiones.²⁸

La caminata es una práctica artística a la que Sanaguano recurre con frecuencia porque permite reunir gente, fraguar y compartir ideas. Su más reciente proyecto consistió en la recreación de la caminata de los hieleros del Chimborazo con la comunidad de La Moya en las cercanías del volcán. La extracción de hielo de las minas es una práctica muy antigua donde indígenas ascienden a 5200 metros

26 Entrevista a Pablo Sanaguano, 19 de octubre 2011, inédita.

27 *Ibíd.*

28 La exhibición de ponchos integró la muestra *Abya yala Awayskuna* [Tejidos de América] organizada por la Unidad Educativa Intercultural Bilingüe Pachayachachik y presentada en el Centro Cultural de la Universidad Católica PUCE, Quito, en ocasión del CAM3 (Tercer Congreso Americano Misionero), 2010. La muestra buscó demostrar los saberes y conocimientos propios de los pueblos indígenas, valorar las identidades y propiciar la interculturalidad. También constituyó un homenaje a Monseñor Leonidas Proaño por su entrega y trabajo a favor de los Pueblos Indígenas de América y sobre todo de Chimborazo.

de altura para extraer bloques de hielo a pico y pala, bajarlos envueltos en paja a lomo de burro y comercializarlos a precios ínfimos en los mercados de Guaranda y Chimborazo. El hielo era utilizado para preparar helados y refrescos de frutas en las festividades locales.



Pablo Sanaguano: Extrayendo hielo de las minas en el volcán Chimborazo, 2011.



Pablo Sanaguano: Hielo para helados de las minas del Chimborazo, 2011.

Sanaguano impulsa esta caminata como ejercicio para recrear la memoria y la identidad de la comunidad. La caminata duró seis horas y participaron adultos, jóvenes y niños. La caminata permitió reflexionar sobre la relación con la naturaleza, el calentamiento glo-

bal, los orígenes de esta tradición y su relación con la comunidad, y también hizo posible admirar los saberes populares alrededor de la preparación de los burros con la paja para bajar los bloques de hielo. De regreso a la localidad se elaboraron los clásicos helados y se compartieron con el resto de la comunidad. Para Sanaguano no se trata de contraponer dos cosmovisiones, la indígena y la occidental, sino de re-ver, re-crear y re-inventar desde la cultura mestiza, a la cual él considera se debe, aprovechando la riqueza de las dos perspectivas desde un diálogo equitativo.



Pablo Sanaguano: Subiendo al volcán Chimborazo, Ecuador, 2011.

Esta recreación de la caminata nació como respuesta crítica la visión del documental *Los Hieleros del Chimborazo* realizado por Gustavo e Igor Guayasamín en 1980, calificado como el documental más celebrado del cine ecuatoriano,²⁹ donde sin embargo la comunidad de La Moya por diferentes motivos no se sintió representada. La caminata también buscó dimensionar esta tradición frente a su abordaje sesgado en la serie de televisión *Héroes Verdaderos*, programa de formato “docu-reality” donde un artista de la farándula local convive con una persona de escasos recursos. Uno de los episodios presentó al “último hielero del Chimborazo” despojando a su práctica de la relación intrínseca con la comunidad.³⁰



Pablo Sanaguano: Rito para la Pacha Mama previo a la extracción de hielo, Ecuador, 2011.

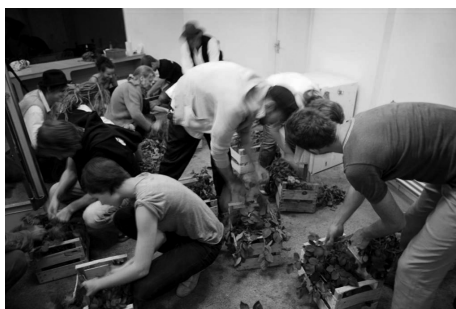
Amaru Cholango es otro artista que se relaciona directamente con el mundo andino; en su caso el arte contemporáneo constituye un medio para transmitir la cosmovisión *kichwa*. Si bien su práctica

29 Para una lectura crítica del documental véase: *León Christian, Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*, Quito: Consejo Nacional de Cinematografía, 2010.

30 Entrevista a Pablo Sanaguano, *ibíd.*

no tiene como referente directo la educación popular, resulta relevante porque promueve los principios espirituales del mundo indígena restituyendo su potencial ético, político y epistemológico a través de lenguajes y estrategias contemporáneas. Su trabajo constituye una reelaboración y resignificación de los saberes ancestrales que desde niño le rodearon en su familia y comunidad, especialmente su contacto con las prácticas de sanación indígena.

Conjuntamente con el teórico Christian León, hemos considerado necesario enfatizar la apuesta radical de Cholango siguiendo la definición que Eduardo Viveiros de Castro elabora sobre la "cosmopolítica" en su libro *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología posestructural* (2010) donde "Para el antropólogo brasilero, los pueblos amerindios son portadores de un complejo sistema de pensamiento que establece relaciones entre diferentes tipos de naturalezas y espíritus, sean estos humanos, divinos, animales, plantas, fenómenos meteorológicos, objetos y artefactos. Esta concepción desmonta los dualismos del pensamiento occidental y plantea una concepción ampliada de la política y el cosmos."³¹



Amaru Cholango: Papa Chaucha, Glanzkinder Gallery, Colonia, Alemania, septiembre, 2009.

31 Cartagena, María Fernanda y León, Christian, "Arte contemporáneo, interculturalidad y cosmopolítica", texto para el catálogo de la muestra antológica *Amaneció en medio de la noche* del artista Amaru Cholango, Museo de la Ciudad, Quito, 2011.

La obra de Cholango no tematiza el mundo andino sino que despliega sus principios religiosos y mágicos buscando superar, entre otras, la dicotomía sujeto/objeto en la que occidente ha estructurado la relación del espectador frente al arte, proponiendo un entendimiento holístico e intersubjetivo de nuestro lugar en el universo. Este nuevo sentido del arte queda explicitado en las propuestas relacionales del artista. "En *Papa Chaucha*, 2009, *¿A dónde vas?*, 2011 y en sus talleres de arte-terapia elabora una estética relacional andina que a través de una pedagogía intercultural instaaura la experiencia de la purificación espiritual e invita a una nueva relación del hombre con la naturaleza."³²

*Papa Chaucha*³³ invita al espectador a acercarse a los ciclos de crecimiento del tubérculo desde el lugar que la Pacha Mama ocupa en la cosmovisión andina, efectuando a su vez una crítica a la instrumentalización y destrucción de la naturaleza por parte de occidente. El rito *¿A dónde vas?*³⁴ utiliza el fuego como elemento sanador para desencadenar interrogantes sobre los malestares y destinos de occidente.



Amaru Cholango: Ritual, Quo Vadis, exposición *Futuro sin futuro*, Fluxus Museum, Potsdam, Alemania, 2011.

³² Ibid.

³³ *Papa Chaucha* fue realizada en la Galería Glanzkinder, Colonia, Alemania, septiembre 2009.

³⁴ *¿A dónde vas?* integró la exhibición *Futuro sin futuro*, Museo Fluxus, Potsdam, Alemania, 2011.

La obra de Cholango recupera la dimensión política y espiritual de la cultura indígena: "Los pueblos indígenas de los Andes establecieron una visión y una práctica sobre la vida y el cosmos en las cuales se integran el espacio físico con lo intangible, lo material con lo espiritual, la persona con la naturaleza bajo los principios de relacionalidad, correspondencia, complementariedad, reciprocidad. El arte comprendido desde estos principios holísticos y cosmopolíticos deja de ser una actividad especializada de producción de objetos fetichizados para erigirse como un principio de con-vivencia entre diferentes seres, espíritus y culturas que habitan el cosmos. De ahí que Amaru Cholango evoque el poder regenerador y sanador de la práctica artística como medio para alcanzar el bienestar espiritual y el *sumak kawsay*."³⁵

En estos dos artistas y en el trabajo de muchos otros trabajando críticamente desde los márgenes del sistema del arte global, la estética liberadora se manifestaría en la afirmación de la dimensión política del arte frente a problemáticas relacionadas con el occidentalismo, universalismo, eurocentrismo, etnocentrismo, desarrollismo y colonialismo que determinan injusticias, inequidades y exclusiones culturales, económicas, políticas y sociales. En la estética liberadora confluyen y se complementan diversas prácticas, metodologías y recursos estéticos y pedagógicos para, desde los planos simbólicos, subjetivos, creativos, sensibles y afectivos, apuntar a la concientización y liberación de las múltiples opresiones interrelacionadas de clase, raza, etnicidad, género, sexualidad, etc. Este diálogo político y epistemológico entre estética y pedagogía también propende al reconocimiento y afianzamiento de las diversas alteridades, subjetividades y sabidurías que el sistema colonialista estigmatizó, así como al fortalecimiento de valores que el capitalismo y desarrollismo tienden a descartar como son la comunidad, solidaridad, equidad, reciprocidad o espiritualidad. Por otro lado, el cuestionamiento al carácter predominantemente colonial y eurocéntrico de la estética permite que el arte se *libere* de las manos de los especialistas y surja "desde abajo", a partir de metodologías que incentivan la ex-

35 Cartagena, María Fernanda y León, Christian, op. cit.

perimentación estética, la participación, el diálogo y el protagonismo colectivo de sectores subalternizados. De esta manera, la estética liberadora constituye una alternativa a la colonialidad de la estética que tendería a la reproducción de un sistema del arte y de valores relacionados con la imposición de un modelo cultural, político, económico y social excluyente y elitista. La estética de la liberación, al igual que la educación y teología liberadora, busca desnaturalizar las concepciones e imaginarios heredados que promueven la conformidad, la pasividad o la impotencia ante los sentimientos de dependencia o inferioridad encarnados en los sujetos. La estética cumpliría su función emancipadora a partir del reconocimiento y el cuestionamiento de la colonialidad y sus múltiples caras, presentes también en el sistema del arte; de esta manera la estética contribuiría notablemente a la corriente de prácticas emancipadoras que emergen desde fuera cuestionando el control de todas las formas de subjetivación promovidas desde los centros de poder.





MARIO MONTEZ TROPICAMP*

ho nyk oct. 12/15, 1971

para Torquato Neto

Hélio Oiticica

MARILYN MONROE cruza un pasillo–montaje, de espaldas, el take se repite, hasta que las plumas empiezan a caer como nieve: el andar se vuelve más leve, como para evocar la perfección: querer evocar–reproducir la famosa escena de NIÁGARA en la que MARILYN escucha las campanas tocando la música–contraseña para el encuentro secreto con el amante, y salta del coche como hipnotizada y realiza la más perfecta caminata de las caminatas, cruzando un puente, sujetando una cartera–monedero, 7, saltos, blusa blanca–sexy, camiseta negra: pero aquí, en el take repetido, que con cada repetición se transforma, quien la evoca–parodia es MM: MARIO MONTEZ en la película de BILL VEHER, que originalmente debería llamarse MM FOR MM, pero que pasó a ser WAIT FOR SUGAR: recuerda SOME LIKE IT HOT en que MARILYN es SUGAR, y al final va en bicicleta al yate donde están los otros, gritando “wait for sugar!”— la primera vez que vi a MARIO MONTEZ y nos presentaron, fue ese año en una fiesta en la casa del cineasta IRA COHEN, especie de califa del underground, que hace películas neo–expresionistas usando siempre plástico mylar: MARIO en esa fiesta estaba al natural, es decir, de hombre: en todas sus películas (excepto en una, según SHELDON RENAN, llamada MOVIE, de ROBERT BLOSSOM, pero que en realidad se llamaba REHEARSAL, en que él “se metamorfosea en algo joven, fútil y vaporoso”, esto es del libro An introduction to the american underground film; MARIO me cuenta:

* Texto original publicado por Hélio Oiticica en *Presença*, nº 2, Rio de Janeiro, diciembre 1971.

260
NEW YORK OCT. 12, 1971

MARIO
MONTEZ

para TRUQUADO NETO

Mario Montez atravessa um corredor-montagem,
de costas, o facho se repete, até que os pontos começam
a cair como neve: o andar se torna mais leve, como
que a evoca a ~~paródia~~: quem locos-reprouzais
a famosa cena de NIT-IT-IT em que Marilyn ouve
os sinos tocando a música-samba para o encontro
secreto com o amante, e salta do carro como que
motorizada e dá a mais perfeta carnidade
~~dele~~ das carnificadas, atravessando
uma ponte, segurando uma bolsa-baixa, saltos 7,
blusa branca-sexy, saria preta: mas aqui,
no take-repétido, que a cada repetição se transfor-
ma, quem evoca-paródia é MM ~~MM~~: MARIO
MONTEZ, no filme de BILL VETTER, que original-
mente dixerse-ia chamar MM FOR MM, mas que
depois passou a ser WAIT FOR SUGAR: ~~paródia~~
memória SOME LIKE IT HOT em que MARYLYN é
SUGAR, e no filme novo de bicicleta rumo ao
yacht onde estão ~~MM~~ NA os outros, gritando
"wait for sugar!"
a primeira vez que vi MARIO MONTEZ ^{é mais de aproximado} _{mas, nunca}
1981 ano

él es JOSE y persigue desnudo a BEVERLY GRANT (famosa actriz de teatro underground): sólo dice una cosa en la película: "I am JOSÉ") él es mujer — cuando estrenó la película antológica más discutida de la época, FLAMING CREATURES de JACK SMITH, su nombre era DOLORES FLORES — MARIO MONTEZ fue presentado en CHUMLUM del cineasta RON RICE en 1964: Ron fallecería aquel mismo año: de CHUMLUM dice PARKER TYLER (Underground film : a critical history, pág 162): "... un home-movie travestido de harem del oriente medio (como en las viejas películas de MARIA MONTEZ)..." — viene entonces la pregunta: por qué la elección de MARIO MONTEZ: por lo que fue dicho, deduzco que JACK SMITH, con su obsesión por MARIA MONTEZ fue la influencia decisiva en eso, llevándolo a la adoración de la estrella tropi-hollywood — dice MARIO: "tú sabes, JACK me hablaba mucho de ella, y entonces en ese proceso de elección del nombre fui absorbiendo e interesándome en leer todo y ver todo sobre MISS MONTEZ — cuando llegó el momento de hacer CHUMLUM, yo dije: quiero ser llamado MARIO MONTEZ —.

Desde mi punto de vista, más que cualquier otra especulación que pueda ser hecha sobre eso, esa elección fue algo tan simple y lúcido como cualquier descubrimiento verdadero: como la encarnación de una imagen-contexto MARIA MONTEZ: la condición MARIO MONTEZ – MARIA MONTEZ, coincide en que tanto uno como otro se encuentran en situaciones de semejanza: el origen latino adentro del contexto americano: la evocación de ese clichê tropi-pop: el uso de ese mismo clichê por Hollywood, en el caso de MARIA, por el cine underground, en el caso de MARIO — reconózcase que MARIO MONTEZ es producto directo de JACK SMITH: JACK, en su obra y en la influencia general que ejerció en el cine y teatro underground, es una especie de pop-tropicalia: más que simple nostalgia de foxes y música latino-americana, su obra es, al contrario del pop puramente americano de WARHOL, la búsqueda del cliché latino-américa, en su incidencia en el contexto de la super-américa: MARIO MONTEZ es el actor-personaje concreción de eso, producto directo de ese estado de espíritu-posición: refiriéndose a CHUMLUM, PARKER TYLER (op. cit.) habla de que ése es también un "JACK SMITH film", identificando el modo de ver de JACK, con ciertos descubrimientos constantes en

el cine underground americano; de ahí se puede imaginar cuánto habría actuado sobre ANDY WARHOL, toda esa actividad primera en el cine de SMITH: no sorprende que una de las primeras tentativas de WARHOL en el cine, haya sido una película en que JACK SMITH participara, DRÁCULA, en la cual MARIO MONTEZ hizo su primera aparición por la mano de WARHOL: es la lady in white: en la cabeza, haciendo efecto de una peluca, un bolero de pelo blanco perteneciente a JACK: esa misma peluca-bolero es usada en la caracterización de HARLOT, la película-clave del inicio de la fase hablada de WARHOL, con MARIO MONTEZ, y una situación genial de RONALD TAVEL, en que la charla entre tres "rapaces" gira alrededor de bananas y hasta CARMEN MIRANDA es mencionada como "that tutti-frutti hat girl": HARLOT se resume en esa conversación en off, yuxtapuesta a la parte original filmada: transcribo aquí lo que PAKER TYLER dice (op. cit., pags. 149/150): "la época de las películas de WARHOL con un tiempo sólido, con una posición fija estirada en el tiempo, se realiza como una anamorfosis temporal; a la disposición de lo que parece a una situación vertical, en HARLOT, p. ex., es abstractamente horizontal. según la sinopsis de RONALD TAVEL, la situación de los cuatro personajes principales de la película, es potencialmente el esquema para una acción dramática real, de naturaleza cómico-camp. el dúo femenino en el sillón son "JEAN HARLOW" (un travesti-MARIO MONTEZ) y una lesbiana (CAROL KOCHINSKY); el dúo masculino que se apoya en la parte de atrás del sillón, son un "amante tipo-mafia" de JEAN HARLOW (PHIL FAGEN) y un "admirador" de la lesbiana (GERARD MALANGA). la atmosfera de charada es creada por el elenco no-plausible. La supuesta lesbiana (mujer de un encanto hinchado) sostiene en el regazo un gato blanco blando (WHITE PUSSY, gato-star de MARIO MONTEZ); HARLOW y su amante, están en trajes de gala. En resumen, la acción de los setenta minutos pasa así: HARLOW, reclinada sobre su amiga lesbiana, se esfuerza en un auto-banquete continuo de comer una banana tras otra, parando sólo para dar un beso prodigioso y prolongado a su amante. los ojos del tipo-mafia se concentran en ella, mientras la lesbiana y su admirador miran fijamente a la cámara. El tipo-mafia gentilmente ofrece un cigarrillo al admirador de la lesbiana, y entonces, ya hacia

el final, la lesbiana y el admirador vuelcan cerveza uno sobre el otro en un juego malicioso. La única otra acción durante toda la película es la del gato, en un continuo esfuerzo por saltar del regazo de la lesbiana – un procedimiento que no fue probablemente anticipado, por lo que resulta grato. Con todo eso se podrían imaginar “enredos”, “desdoblamiento de situaciones”, leves o fuertes, que llenaran el tiempo que transcurre. Pero, claramente, eso no interesa: la situación vaga es insinuante (interpretada continuamente por el mal diálogo transcrito por 3 observadores-off) es dejada, por así decirlo, pendiendo verticalmente sobre nosotros, en una especie de forma drogada, anamórfica, mientras el tiempo se prolonga en un cuadro vagamente delineado, en una grotesca horizontalidad frente a la mirada confusa del espectador”. Para mí, cuando vi HARLOT, me impresionó el modo como en el que WARHOL logró sintetizar elementos de su propia experiencia plástica (el tiempo-situación de la película, como está descrito arriba) con elementos inaugurados por JACK SMITH, como MARIO MONTEZ–banana–CARMEN–HARLOW, etc., de modo tan eficaz como para sugerirnos, si se conoce la obra de SMITH, el uso que hace de la música, imágenes tropicales– clichê, en general en una especie de PRÉ–TROPICALÍA —, alias, de todo lo que vi y se, considero a JACK SMITH al mismo tiempo PRÉ Y POST-TROPICALÍA haciendo alguna amalgama de clichês–trophollywood–camp, impresionantes — WARHOL desarrollándose más, como lo que es: POP y PÓS–POP, amalgama de POP y clichê–HOLLYWOOD–AMERICA — la importancia y el interés para nosotros, de la encarnación–personaje MARIO MONTEZ, es justamente esa de la que él es la concreción del clichê–LATINOAMERICA como un todo, que me hace pensar en lo que SOY LOCO POR TI AMERICA de GIL–CAPINAM fue para la música –TROPICALÍA en brasil, y, aun más, porque esa imagen–encarnación –personaje fue creada en los States — sin duda todo nació bajo la tutela de JACK SMITH: MARIA MONTEZ y CARMEN MIRANDA dos de las precursoras de lo que llamaré aquí de TROPICAMP, y por eso son super–ídolos en el underground americano — HARLOT es por eso la concreción de todas esas sugerencias, y por lo tanto “vagamente presentada”: en realidad esa cosa imprecisa es la más concreta: HARLOT quiere

decir prostituta pero es harlow a la vez: el propio título conlleva el juego de palabras — instrucción única dada por WARHOL a MARIO, en el rodaje: “eat the bananas slowly” (coma las bananas despacio), y eso es fundamental en la acción erótico-oral: el pelar y comer cada una de las bananas (grandes!) despacio: las bananas surgen una tras otra como milagro: la bolsa harlowiana cada vez que es abierta, produce una banana; MARIO me cuenta que escondió algunas bajo los almohadones del sillón antes de la filmación, para poder efectuar las sorprendentes apariciones bananíferas — RONALD TAVEL describe como fue hecho el sound-track y la sugerencia de WARHOL de que hablara por detrás de una tela, de modo que la conversación quedara un poco dislocada — “nos sentamos del otro lado de la sala, de modo que pudiéramos ver la escena que estaban filmando, referirnos a ella y poder cambiar el rumbo de la conversación a otras cosas, de forma libre” — MARIE MENCKEN que hizo una película sobre (y titulada) ANDY WARHOL dijo (village voice, 6 de mayo de 1965): “es extraño cuando se piensa en eso, pero su (de WARHOL) estrella más impresionante es un hombre – MARIO MONTEZ. él/ella hizo HARLOT con una peluca rubia, y hay momento en aquella película que debe garantizar a ANDY la fama de un gran artista, aunque no la de cineasta. creo que la parte en que MARIO come bananas está entre lo más sensual que haya filmado!”

TROPICAMP es parte de lo que llamo TROPICÁLIA-SUBTERRÂNIA: en mi PROYECTO 1 CENTRALPARK, incluyo en un área de performance, MARIO MONTEZ haciendo CARMEN MIRANDA + otras cosas: una amalgama también: esquemas, migajas de síntesis — por eso, saltando hasta el 71, quiero hablar en esa personificación antológica: vean las fotos que acompañan ese texto: son hechas a propósito por CARLOS VEGARA de la obra VAIN VICTORY de JAKIE CURTIS (también superstar-impersonator deWARHOL), en la cual MARIO hace de MALAFEMINA, y en uno de los sketches (llamado URUGUAY) él hace CARMEN: sin imitar, lo que lleva a mucha gente buena a decir que está mal hecho: pero CARMEN-imagen es allí en verdad mucho más que eso: no es la representación naturalista-imitativa de CARMEN MIRANDA, sino la referencia-clave al TROPICAMP-clichê; y es de clichês de lo que está construida toda la obra: clichês-CAMP:

“she, met her guy, uy, uy – in, uruguay, ay, ay ...”: el traje rojo y verde escuela de samba — en mi PROYECTO 1, MARIO-CARMEN sería también un bloque–imagen, amalgamado con otros elementos que lo contrapasieran —

“i’d rather eat the cottage cheese of a deadman’s jockstrap, than marry you” (prefiero comer cuajada de queso de los calzones de un muerto, que casarme contigo”: esa frase del dialogo de una obra, fue rehusada por MARIO: “yo, decir eso: nunca: no soy un sex-freak”.— MORE MILK, IVETTE: de WARHOL (1966) donde MARIO MONTEZ hace de LANA TURNER, y CHERYL, hija de LANA, es hombre en la película (el cambio de sexos fue hecho a propósito por WARHOL): MARIO-LANA está todo el tiempo comiendo hamburguesas con leche: cuando se acaba la leche, él/ella dice: “more milk, IVETTE” — IVETTE era la sirvienta de LANA TURNER.—

BUFFERIN COMMERCIAL, de WARHOL: pago por la empresa de aspirinas con ese nombre, para hacer un anuncio de tv: todos empezaron a “fumar” las aspirinas, y terminó que sólo fue exhibido en el DOM (que funcionaba como laboratorio de experiencias en la época, para WARHOL y el VELVETUNDERGROUND, grupo de música pop patrocinado por él; el lugar está en la st. mark’s place en el east villaje).—

THE CHELSEA GIRLS: clásico, obra–maestra de WARHOL: MARIO hizo una aparición de 15 mins., cuando entra en una habitación donde un dúo masculino se divierte en la cama, y canta IT’S WONDERFUL— “qué les parece mi vestido?” — “it’s lovely”—

Otras películas: NORMAL LOVE y IN THE GRIP OF THE LOBSTER (JACK SMITH); THE MISTERY OF THE SPANISH LADY y BROTHEL (BILL VEHER), CANDY, THE QUEEN, THE WHORES OF BABYLON (donde faz DELILAH N° 1), y en el SCREEN TEST N° 2 de WARHOL – TAVEL, para muchos su película más perfecta.

MARIO trabajó durante años con THE RIDICULOUS THEATRICAL COMPANY DE CHARLES LUDLAM, estrenando en mayo del 66 THE LIFE OF LADY GODIVA, luego enseguida en la segunda producción de BIG HOTEL, hasta su desvinculación en 1970 —

MARIO es una persona muy inteligente, encantadora, que adora ser preciso en las cosas que hace, en los detalles que cuenta de su

fantástica experiencia: no le gusta lo “drag queenery” (mentalidad de travesti): considera su trabajo algo más grande (¡y lo es!), con una razón de ser: es su obra, y de ella quiere estar permanentemente consciente; es ordenadísimo: tiene archivo de todo, cintas grabadas de todo que ya hizo, y de cosas que se puedan relacionar con ellas: puso para que yo escuchara, una de las películas de CARMEN MIRANDA con JANE POWELL y WALLACE BEERY, donde se puede escuchar CARMEN en dialogo y cantando: “grabé de la televisión”; al natural, de hombre, que es cómo anda, él se parece a tantos otros puertorriqueños de new york: tiene un buen cuerpo masculino bien hecho, y de vez en cuando posa de modelo para cursos de diseño; su simpatía congénita nos pone siempre “at ease” cuando se está con él — “doy dos noticias de última hora a sus lectores en brasil: 1- va a ser editado aquí, un calendario MARIO MONTEZ para 1972; 2 - debe salir aún ese año un libro de CHARLES HERSCHBERG llamado MARILYN & THE OTHERS GIRLS, sobre todas las personas, hombres y mujeres que personificaron a MARILYN MONROE, y en el cual, claramente, figuro”.

MARIO está en cartel aquí, en la 3ª producción de VAIN VICTORY, en el FORTUNE THEATRE en la east 4th st (entre el bowery y la 2ª. avenida); en breve va a hacer su reentrée con ANDY WARHOL, en la próxima película de este, que debería ser rodada en Hollywood, en un motel, pero que ahora va a ser aquí mismo: se debería llamar TROPICANA (que es el nombre de una cadena de moteles en california), pero fue elegido HEAT, y nadie puede imaginar lo que será cuando la película sea editada y distribuida —

TROPICAMP: Pre- y Pos-Tropicália.

Algunas notas sobre el contexto de producción de Hélio Oiticica en 1971*

Max Jorge Hinderer Cruz

En su texto programático “Bloco-Experiências en Cosmococa—*programa in progress*”, (1974), Hélio Oiticica, quizá el artista brasileño del siglo XX más reconocido en el medio internacional, describe la obra del cineasta y artista de *performance* norteamericano Jack Smith como “precursora” de sus famosas instalaciones quasi-cinematográficas, las llamadas *Cosmococas*.¹ Ya tres años antes, en 1971, destacando la importancia de Jack Smith y Mario Montez —actor travesti puertorriqueño e ícono de la escena de cine y teatro *queer* y del *underground* neoyorquino de los sesenta y setenta— Oiticica desa-

* Una versión de este texto ha sido publicada en inglés junto con una traducción del texto “MARIO MONTEZ, TROPICAMP” de Hélio Oiticica realizada por el autor. Hinderer Cruz, Max Jorge: “TROPICAMP: PRE- and POST-TROPICÁLIA at Once: Some Contextual Notes on Hélio Oiticica’s 1971 Text”: *Revista Afterall Journal*, no. 28, Londres, septiembre de 2011.

¹ El texto de Hélio Oiticica, *Block-Experiments in Cosmococa — programa in progress* ha sido publicado póstumamente en al menos tres ocasiones: *Hélio Oiticica* (cat. exp.), Projeto Hélio Oiticica et al. (ed.); Jeu de Paume París, Witte de With Rotterdam, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Walker Art Center, Minneapolis, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992; Basualdo, Carlos (ed.): *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas* (cat. exp.): Wexner Center for the Arts, Columbus y Kölnischer Kunstverein Köln, Colonia, 2001; Oiticica, Hélio y D’Almeida, Neville: *COSMOCOCA PROGRAM IN PROGRESS*, Fundación E. Constantini Buenos Aires y Fundación de Arte Contemporáneo Inhotim Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2007. El texto original se encuentra en el archivo digital del Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (a continuación PHO), fichado allí como documento número (a continuación Doc #) 0301.74. Véase archivo PHO Doc#0301.74, p. 1-16.

rolla la noción de lo “tropicamp”, para caracterizar un elemento de resistencia a la gradual comercialización de las estéticas *queer* de la época. Su texto “MARIO MONTEZ, TROPICAMP”², publicado ese mismo año en la revista *Presença*, es una descripción ejemplar de una actitud perceptible en la obra del propio Oiticica desde comienzos de 1960, que deviene aparente de manera cada vez más expresiva en sus obras posteriores. Dada la ocasión, quisiéramos sostener que la noción de lo ‘tropicamp’ es una importante crítica a la expansión del consumismo en el campo de las vanguardias a la que Oiticica se veía enfrentado cuando llega a Nueva York en 1970.³ De hecho, en las últimas dos décadas la recepción de las vanguardias políticas en el arte de los sesenta y setenta por parte de la historia del arte, ha destacado la oposición de Oiticica, en contra de tendencias culturalistas e imperialistas, como un verdadero paradigma. Sin embargo, el último período de su actividad artística, en los últimos años antes de su inesperada muerte en 1980, continúa siendo poco apreciado por la crítica y la teoría del arte. Por ejemplo, en su reciente libro *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, el artista y escritor Luis Camnitzer sorprendentemente concluye un capítulo de elaboraciones celebratorias sobre la obra de Oiticica con unas frases inesperadamente negativas: “Después de sacar la beca Guggenheim, Oiticica se mudó a Nueva York (1970-1978). Allí continuó trabajando en su serie de *Parangolé* y en otros proyectos. Inspirado por la cultura de las discotecas y de la droga, también trabajó en una serie, menos exitosa, de ambientes con muestras de diapositivas, los *Quasi-Cinemas* y los *Cosmococa* (1973).”⁴

2 Oiticica, Hélio: “MARIO MONTEZ, TROPICAMP”,.: Revista *Presença*, no. 2, Rio de Janeiro, diciembre de 1971, archivo PHO Doc #0275.71, pp.1-6. Reedición y traducción al inglés por Max Jorge Hinderer Cruz en Revista *Afterall Journal*, no.28, septiembre, Londres 2011. Editado en castellano en esta publicación.

3 Oiticica, Hélio: “anotações para serem traduzidas para ingles: para uma próxima publicação”, 1 de septiembre de 1971, publicado en: Braga, Paula [ed.]: *Fios Soltos. A Arte de Hélio Oiticica*, Perspectiva, São Paulo, 2008. Documento original véase archivo PHO Doc #0271.71.

4 Camnitzer, Luis: *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Cendeac, Murcia, 2008. p. 291.

Sin entrar en cuales hayan sido las razones (excepto la sospecha en contra de las discotecas y las drogas erróneamente atribuidas sólo a la metrópolis norteamericana) para categorizar la obra de Oiticica en una fase pre- y una fase pos- Nueva York, Camnitzer parece seguir una corriente dominante en el mundo del arte contemporáneo. Incluso Mari Carmen Ramírez, curadora de la extensa retrospectiva *The Body of Color* en el Museum of Fine Arts Houston, Texas, y en la Tate Modern en Londres en 2007, en su introducción al catálogo de exposición diferencia entre el ascenso (durante la época en el Brasil) y la decadencia (después de dejar el Brasil) del artista: "Si Oiticica como "artista marginal" pertenece al periodo de exilio voluntario en Londres y Nueva York (1969, 77) entonces el Oiticica revelado en esta exposición pertenece al periodo optimista, utópico de los cincuenta, con sus impulsos de desarrollo, y también a la dinámica de las neo-vanguardias brasileñas. Este ascenso y fracaso representan las dos caras de aquel esfuerzo de modernización sin precedentes, que culminó en el Brasil."⁵

Por otro lado, como escribe Carlos Basualdo, curador de la exposición *Quasi-Cinemas* y editor de la publicación homónima "consultar sus escritos inéditos significa comprender que esta última década de su vida fue sin duda igual de prolífera que las anteriores, y que los avances intelectuales de este periodo incluso nos obligan a reconsiderar la totalidad de su obra anterior (...) y a considerar sistemáticamente las relaciones entre los distintos regímenes de trabajo y las emergentes formaciones subjetivas que constituyen".⁶

Lo que es más, la enajenación de las normas de comportamiento, como práctica basada en el principio de placer, que Oiticica propone como fundamento de su programa ético-estético y que desarrolla desde el año 1960 hasta el año de su muerte en 1980, es virtualmente imposible de ser comprendida desde la perspectiva de la *especificidad*

5 Ramírez, Mari Carmen (ed.): *Hélio Oiticica: The Body of Color* (cat. exp.), Tate Publishing, Londres, 2007, p.18. Traducción del inglés por el autor.

6 Basualdo, C. : "Waiting for the Internal Sun: Notes on Hélio Oiticica's Quasi-Cinemas", in Basualdo C. (ed.), *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas*, op. cit., pp.39, 40. Traducción del inglés por el autor.

del medio o desde un discurso que esencializa la pureza formal de las expresiones de abstracción geométrica modernistas. De hecho, no es para nada fácil categorizar la obra de un artista como Hélio Oiticica. Nos hace abordar el desafío de justamente *no*-distinguir entre (no-) objetos interactivos, numerosos escritos de fascinante capacidad analítica, al igual que textos panfletarios y polémicos, obras multimedia, instalaciones y ambientes 'supra-sensoriales' y series incompletas de autoría difusa. En este sentido, para el desarrollo de nuestro argumento, optaremos por dar preferencia al análisis de los contextos y las coaliciones en las que Oiticica producía y no tanto a la meticulosa descripción de sus obras. En el caso ideal las presentes notas nos ayudarán a cuestionar las tendencias descritas encima, de diferenciar entre la obra antes y después de 1970, y nos llevará a preguntarnos ¿cual es el sujeto que esta división temporal y geográfica en realidad está ocultando? — Así, finalmente, podremos figurar un mapa de la continuidad crítica que refleja el proceso de transición de una condición moderna a una condición pos-moderna, y que sirve de trasfondo para reorganizar nuestra comprensión de la obra de Hélio Oiticica.

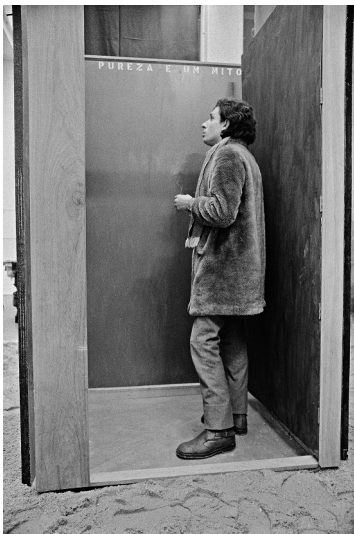
TROPICamp (Pre-Tropicália)

Viva a banda-da-da / Carmen Miranda-da-da-da-da
Caetano Veloso, *Tropicália* (1968)

En 1959 el poeta y crítico de arte Ferreira Gullar publica su famosa *Teoria do não objeto* (Teoría del No-Objeto)⁷ y el joven Oiticica de sólo 22 años ingresa en el recién fundado Grupo de Arte Neoconcreto en Rio de Janeiro. También es el año de la Revolución Cubana y la integración de Cuba en la comunidad de estados socialistas en la Guerra Fría. En consecuencia, las tensiones geopolíticas y la presión ejercida por el gobierno de los EEUU cambian drásticamente la

⁷ Gullar, Ferreira: "Teoria do não objeto" en: Suplemento dominical del *Journal do Brasil*, 19 y 20 de diciembre de 1959

situación política en la mayoría de las naciones latinoamericanas, incluyendo Brasil. Cinco años más tarde distintos acontecimientos convergen de manera crítica para Oiticica. Para el joven artista el año 1964 es a la vez crucial y trágico. Ferreira Gullar, al que Oiticica admira, se integra activamente en el Partido Comunista y publica su libro *Cultura posta em questão* (*Cultura Puesta en Cuestión*) con el que finalmente deshace su vinculación con la escena de arte de vanguardia, condenándola como elitista y funcional al sistema, y propone el retorno a las raíces populares de la producción cultural; estableciendo así una relación dialéctica entre el arte y las necesidades de las clases populares brasileñas. En el mes de julio José Oiticica Filho, el padre de Hélio, muere pocos meses después del golpe de estado que establece el régimen militar que se mantiene en el poder hasta 1985, cinco años después de la muerte del propio Hélio Oiticica. Y todavía en el mismo año 1964, el joven artista que declaradamente está en contra de las teorías de Gullar comienza a escapar del medio aburguesado de la Zona Sul en Río de Janeiro, y nace su famosa fascinación por la favela del Morro da Mangueira.



Torquato Neto dentro de la instalación *Tropicália, PN2 a pureza é um mito*, Whitechapel Gallery, 1969. Cortesía Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

Es en este contexto que desarrolla sus capas *Parangolé*, obra-concepto que lo acompañará hasta el final de su vida, y establece la música popular como elemento fundamental de su obra. Tres años más tarde, en 1967, Oiticica presenta por primera vez su instalación *Tropicália*, ambiente participativo que incluye sus *Penetráveis PN2* y *PN3* (estructuras geométricas ‘penetrables’ —en el sentido de transitables—imágenes compuestas por planos de madera y textiles), una televisión encendida, poemas, plantas y pájaros tropicales, arena, guijarro, y muchos más objetos en un arreglo laberíntico y bajo el encabezado *A Pureza é um Mito* (La pureza es un mito). Sólo pocos meses después el régimen militar pasa el llamado *Ato Institucional Número Cinco* (AI-5), ley que concede al presidente la absoluta autonomía en tomar decisiones, sin tener que ser aprobadas por ningún gremio oficial, instancia jurídica o asamblea parlamentaria. En función de “proteger” al pueblo ante cualquier forma de “corrupción ideológica” los ciudadanos son privados de la mayoría de sus derechos civiles, mientras que a la policía militar se le otorga el derecho de perseguir y detener individuos y grupos sin tener que justificar sus sospechas o acciones.

Desde los inicios del régimen militar es perceptible un aire de solidaridad oposicional entre los círculos sociales progresivos en el Brasil — a pesar de algunas perpetuas diferencias de opinión. Sin embargo no hay alianza cultural que consiga abarcar los diferentes grupos políticamente activos para colectivizar y canalizar las fuerzas. Al mismo tiempo, nuevas producciones y formatos de entretenimiento popular aparecen en la televisión nacional, una cantidad de *shows* que siguen modelos de programas “occidentales”, entre ellos el famoso concurso de talentos musicales *Festival de Música Popular Brasileira*. En 1966 el joven Chico Buarque de Hollanda gana la segunda edición del Festival con su composición *A Banda* y desata un fenómeno socio-político que culminará sólo dos años más tarde bajo el nombre de “tropicalismo musical”. Buarque, un chico guapo, encantador y declarado socialista, con *A Banda* dedica una oda a la magia del carnaval, celebrando la banda musical que desfila por las calles tocando canciones de amor. Buarque canta: “Mi gente sufrida / se despidió del dolor /

para ver la banda pasar / cantando cosas de amor.” El hombre serio, el hombre viejo, el obrero, los enamorados que contaban las estrellas: todos se detienen para “ver la banda pasar, cantando cosas de amor.” En la canción de Buarque la rosa triste que vivía cerrada se abre, la luna llena que vivía escondida sale, los feos que viven escondiéndose se aproximan a la ventana sonriendo, halagados por la serenata que la banda les trae, es decir, todo el mundo se une a la banda cantando canciones de amor. Sin duda alguna, las canciones de amor de la banda tienen la energía de un movimiento social, que al igual que el carnaval, puede invertir el orden, suspender las jerarquías e incitar el ejercicio de libertad colectivo. No hace falta mencionar que en portugués, como en castellano el significado de “banda” puede extenderse a “grupo”, “reunión” o incluso “partido”.

La actuación de Buarque sintetiza de manera anticipada dos cualidades importantes que determinarán la intensidad inigualada de la experiencia “tropicalista” en la música popular: primero, la apropiación del concepto de superestrellas, celebradas por extensas partes de la población, y segundo, la circulación de contenidos de carácter ambiguo o incluso abiertamente subversivo por medios de distribución nacional como la radio y la televisión. En el Festival de 1967 dos jóvenes músicos bahianos y sus bandas tocaron el nervio: Gilberto Gil y *Os Mutantes* y Caetano Veloso con los *Beat Boys* introducen guitarras eléctricas y con sus éxitos *Alegria*, *Alegria* y *Domingo no Parque* alinean los ritmos del carnaval brasileño con el sonido amplificado de los movimientos juveniles internacionales, los Rolling Stones y Jimi Hendrix. Un año más tarde sale el álbum colectivo *Tropicália: Ou Panis et Circences* y el disco individual de Caetano-Veloso *Tropicália*. Estos no sólo hacen referencia a los movimientos de la juventud y la música pop, sino también a los agentes marginalizados de las culturas indígenas y afro-brasileñas, al igual que a un vasto catálogo de cineastas, poetas y artistas de vanguardia. Como nos comenta Veloso en su libro *Verdade Tropical* la sugerencia de llamar *Tropicália* a su famosa canción vino de un amigo, el fotógrafo Luis Carlos Barreto, quien le señaló que el tema mantenía una afinidad evidente con el espíritu de la instalación de Hélio Oiticica de ese

mismo nombre.⁸ Aparentemente para Caetano Veloso ningún otro título podía ser más oportuno para nombrar una canción que rima “A Banda” con “Carmen Miranda” y así dio el impulso decisivo para lo que Oiticica luego denomina “tropicália síntesis”, un agenciamiento insurgente que pone en movimiento una masa crítica.

Es en el vibrante ambiente de protestas en 1968, y con la creciente dinámica de movimientos de solidaridad internacional, que Caetano Veloso sabe aprovechar el momento preciso y canta: ‘Eu organizo o movimento / Eu oriento o carnaval / Eu inauguro o monumento / No planalto central do país / Viva a Bossa-sassa!’⁹ Respectivamente, no parece nada extraño que en el mismo momento que *Tropicália* se consolida como movimiento popular nacional de proporciones políticas, las autoridades del estado comienzan a tomar medidas en su contra. La famosa bandera de Oiticica que reza ‘seja marginal, seja herói’ (‘sé marginal, sé héroe’) es presentada en un legendario concierto del grupo tropicalista en el *Bar Sucata* en Rio de Janeiro, un evento suprimido violentamente por la policía. A comienzos de 1969 Veloso y Gil son detenidos durante varios meses, primero en la cárcel y luego bajo arresto domiciliario. Inmediatamente después de su detención los dos músicos huyen a Londres, ciudad a la que Oiticica se había trasladado poco antes. En la instalación-ambiente *Eden* (1969), que es presentada en ese mismo momento conjuntamente con *Tropicália* en su exposición individual *The Whitechapel Experience* en la Whitechapel Art Gallery, Oiticica incluye *PN5 – Gil and Caetano’s Tent* (La Carpa de Gil y Caetano, 1969). Con este *Penetrable*, Oiticica ofrece un espacio de refugio, instalando literalmente una carpa en la sala de exposición londinense, en la que es posible oír cintas de audio y acostarse para leer revistas. De esta forma convierte la experiencia del exilio político en parte de su programa de enajenación experimental de la disposición estética del público.

8 Véase Veloso, Caetano: *Verdade Tropical, São Paulo*: Companhia das Letras, 1997, p.188.

9 Veloso, C.: *Tropicália*, letra de la canción homónima, 1968.



Hélio Oiticica: *HO eden 69*, London, con la carpa de Ceatano y Gil, Whitechapel Art Gallery. Cortesía Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

Al otro lado del Océano Atlántico, al cabo de pocos meses el gobierno brasileño “limpia” la escena musical de sus elementos subversivos, “tropicalizando” simultáneamente la imagen mediática nacional con una abundancia excesiva de plantas y aves tropicales. Una pléthora de jóvenes estrellas es instalada en los escenarios y programas de TV, transformando el impulso eléctrico que fue *Tropicália* en un promedio tropicalista de confecciones extrovertidas, que confunde lo *pop* con libertad y se conforma con vestir pantalones campana. En uno de sus textos más extraordinarios sobre el tema, Oiticica describe este proceso como *Brasil diarreia* (1970) — la dilución de elementos críticos con un montón de excremento culturalista.

Muchos de los disidentes y opositores al gobierno, y que cuentan con la posibilidad, se ven obligados a huir al exilio para escapar a la intensificación de medidas de represión por parte del estado. Hasta mediados de los años setenta varios amigos cercanos de Oiticica y compañeros artistas viajan continuamente, circulando por distintos países y metrópolis. Artistas como Caetano Veloso y Gilberto Gil, Waly Salomão, Torquato Neto, Glauber Rocha, Júlio Bressane, Jorge Mautner y Lygia Clark —por nombrar sólo algunos— pasaban tem-

poradas en Londres, Nueva York o París. Algunos vuelven a Brasil por cortos o menos cortos periodos de tiempo. En estos años nuevas revistas y publicaciones contraculturales o clandestinas asumen la importante tarea de ofrecer una plataforma de enunciación local a las voces de aquellos dispersados en el exterior. La revista *Presença*, en la que Oiticica, ahora viviendo en Nueva York, publica su texto "MARIO MONTEZ, TROPICAMP" es una de ellas. De hecho una de la que sólo perduran dos ediciones. Ya los nombres de estas publicaciones reflejan la programática de conectarse en redes extraterritoriales, y al mismo tiempo sus condiciones precarias: *Pólem* (Polen), *Flor do Mal* (como el volumen de poesía censurado de Baudelaire), *O Pasquim* (Panfleto), *Navilouca* (como el cuadro de El Bosco, La nave de los locos) y, claro, *Presença* (Presencia). Finalmente estas revistas revelan una suerte de mapa para ayudarnos a comprender los movimientos, los intercambios y la emergencia de nuevas constelaciones situacionales entre los que se quedaron en casa y los que están afuera. Estos mapas estelares de la contracultura generan un sentido de continuidad oposicional que se ha perdido en los órganos oficialistas. Sin embargo, el movimiento, el impulso mismo que dio inicio a *Tropicália*, ahora es subterráneo.

TropiCAMP (Pos-Tropicália)

Diarrhea, Diarrhea, Di-a-rrhea, 'Diarrhea' — Diarrhea, Di...

Mario Montez, alias "Miss Montez", en la película *Screen Test #2* de Andy Warhol (1965)¹⁰

Visto desde la perspectiva de estas redes de comunicación contraculturales, es interesante sostener que el uso de texto, película

10 Para una información más detallada sobre la actuación de Mario Montez en *Screen Test #2* véanse los prolíficos ensayos de Crimp, Douglas: 'Mario Montez, For Shame', en Barber, Stephen M. y Clark, David L. (ed.): *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*, Routledge, Nueva York y Londres, 2002. y. Suárez, Juan A.: "The Puerto Rican Lower East Side and the Queer Underground", Revista *Grey Room*, nº 32, 2008, MIT Press, Boston p. 6-37.

Super-8 y fotografía como medios de producción artística para Oiticica facilita de manera considerable poder mandar su obra al Brasil y hacerla circular allí, cosa que hace durante todo el tiempo que pasa viviendo en el exterior. En este periodo Oiticica además escribe cartas incesablemente, describiendo la vida y el trabajo en el exilio en Londres y Nueva York, y manda fotos, hasta series completas de diapositivas que acompañan sus escritos. Por ejemplo los aún inéditos *Héliotapes* (cintas de audio con entrevistas, conversaciones y música, 1971-75) y material Super-8 suelto (1971-76)¹¹, el cortometraje *Agripina é Roma Manhattan* (con Mario Montez, 1972) y los ya mencionados *Quasi-Cinemas* incluyendo las *Bloco-Êxperiencias en Cosmococa* (1973-74).



Mario Montez y Antonio Dias tirando dados en la esquina 5th Ave. y Broadway, en frente del Flatiron Building, *Agripina é Roma Manhattan*, 1972. Cortesía Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

11 El autor agradece a Cesar Oiticica Filho, Vinicius Nascimento y el Projeto Hélio Oiticica por ofrecer acceso a los materiales audiovisuales originales. En la 63 edición del festival internacional de cine de Berlín, *Berlinale*, en febrero de 2013, Max Jorge Hinderer Cruz y Cesar Oiticica Filho presentaron un ciclo de fragmentos Super-8 de Hélio Oiticica (con la participación de Neville D'Almeida, Andreas Valentin y otros) que actualmente es asequible a través de la distribución de la cinemateca *Arsenal* de Berlín.

Estos materiales además son impresionantes ejemplos de cómo Oiticica, a pesar de las condiciones adversas, desarrolla su obra en continua colaboración con varios artistas brasileños; por ejemplo con Neville D'Almeida, Antonio Dias y los poetas hermanos Haroldo y Augusto de Campos. Llena cientos de páginas de cuadernos y escribe numerosos textos para ser publicados en Brasil. Algunos de estos textos publicados son a su vez escritos en forma de carta y mezclan descripciones de su producción artística con expresiones de crítica social, sexualidad gay explícita, relatos sobre el uso de drogas (e imágenes de ello), fragmentos filosóficos, música rock y su precaria situación económica, todo presentado de manera inextricable.¹² Estos collages de texto e imágenes demuestran lo consistente que era Oiticica al derrumbar la división entre arte y vida, un proyecto que comenzó ya antes en Río de Janeiro y que ahora predomina en toda su producción. Pero sobre todo nos enseña la profunda interrelación entre las condiciones de vida que debe asumir Oiticica en Nueva York y las condiciones de represión en Brasil. Sin duda alguna, lo uno está intrínsecamente conectado con lo otro. Al publicarse "MARIO MONTEZ, TROPICAMP" Oiticica no sólo había salido del armario para el público brasileño, sino también era un disidente sudamericano en los EEUU, con el estatus de "exiliado voluntario 2" y con un permiso de estadía a punto de expiración. Se le han agotado los recursos económicos, sin embargo considera tan sólo la idea de volver al Brasil un pensamiento "desastroso".¹³ Con su particular ímpetu afirma que Manhattan es "el único lugar en el mundo que me interesa", pero por igual lo llama de manera ambivalente "Babilonia". En una carta a Lygia Clark escribe "hoy estoy pésimo, con miles de problemas por resolver sin saber cómo: me siento como en una prisión, en esta isla infernal, sin estatus, teniendo que aceptar cualquier empleo explotativo que me quieran ofrecer, etc; todo va a pasar, pero es irritante: la ciudad vive

12 Acerca de los escritos de Hélio Oiticica durante su época neoyorquina véase Coelho, Frederico: *Livro ou Livro-Me. Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (1971— 1978), Editora da UERJ, Rio de Janeiro, 2010.

13 Carta a Luis Fernando Guimaraes, 11 de abril de 1971, archivo PHO Doc #1107.71, p. 1.

del empleo de esclavos: puertorriqueños ilegales, brasileños, portugueses, irlandeses, y Dios sabe qué más.”¹⁴

A pesar de todas las dificultades a las que Oiticica tiene que enfrentar después de acabar su beca en 1971, asume las consecuencias de su posición disidente y decide quedarse en Manhattan, viviendo en condiciones precarias. Para Oiticica esto significa nada menos que continuar lo que había comenzado con *Tropicália* ahora en el *underground* babilónico de Nueva York. Dando un paso al frente, Oiticica reinstala sus estructuras *Ninhos* —una especie de batería de cabinas habitables de extensión horizontal, *Penetrables-camas*, que había presentado en la muestra *Information* en MoMA en 1970— en su loft en la entonces infame Lower East Side, y los rebautiza *Babylonests* (Nidos en Babilonia).¹⁵ Estos espacios que siguen la lógica de *PN5 — Gil and Caetano’s Tent* funcionan como pupas protectoras, en las cuales la experiencia de vulnerabilidad y de ser desarraigado puede transformarse en la aspiración de lo que el crítico de arte Mario Pedrosa había llamado “un ejercicio experimental de libertad” — o ponerlo de otra manera, una práctica de *alienación de la alienación*.¹⁶

14 Carta a Lygia Clark, 24 de enero de 1972 (original en portugués). Publicada en Figueiredo L. (ed.): *Lygia Clark, Hélio Oiticica: Cartas 1964–1974*, Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1996, p. 215.

15 Para una contextualización completa de los *Babylonests* de Oiticica véase la investigación precursora sobre aspectos *queer* en la obra de Hélio Oiticica del autor colombiano Víctor Manuel Rodríguez, *Cold War Legacies Otherwise: Latin American Art and Art History in Colonial Times*, tesis de doctorado inédita, Rochester, NY: School of Art and Sciences, University of Rochester, 2009. Para un extracto sobre el tema publicado en castellano véase ‘Eroítica o Los muchachos de Oro de Babylonests’, *Ramona*, Revista de artes visuales, n.º .99, Abril 2010, p. 59-63.

16 La noción de ‘alienación de la alienación’ es el resultado de un largo proceso de intercambio del autor con la historiadora de arte alemana Sabeth Buchmann. Buchmann Sabeth y Hinderer Cruz, Max Jorge: *One Work: Hélio Oiticica and Neville D’Almeida, Blockexperiments in Cosmococa*: Afterall Books y MIT Press, Londres y Cambridge, 2013. Para consultar el trabajo de Buchmann sobre Oiticica véase Buchmann, S: *Denken gegen das Denken. Produktion — Technologie — Subjektivität bei Sol LeWitt, Hélio Oiticica und Yvonne Rainer*, b_books, Berlin, 2007, y ‘Leisure 73’ en Leighton, Tanya (ed.), *Art and the Moving Image*, Tate Publishing en asociación con Afterall Books, London, 2008.



Hélio Oiticica: *Babylonests* instalados en el loft de Hélio Oiticica en la segunda avenida de NYC en 1971. Cortesía Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

Este enfoque nos ayuda a comprender que para Oiticica las oposiciones sociales o políticas no se constituyen en divisiones estrictas o separaciones estériles de *queer* contra *heteronormativo* o de *sur* contra *norte*. Más bien asume una posición decididamente minoritaria en ambos sistemas, en la democracia de los EEUU y en la dictadura militar del Brasil. Desde esta posición a lo que aspira es a una coalición subterránea que rechaza la “normalidad” del liberalismo estadounidense y el fascismo brasileño por iguales, siendo ambos agentes ideológicos de sistemas represivos e inaceptables. La noción de “tropicamp” puede ser considerada un importante esfuerzo de dar una forma concreta a semejante alianza de oposición internacionalista.

Sin embargo, la llegada de Oiticica a Nueva York en 1970 no es la primera estadía posibilitada por una beca Guggenheim. Gracias a la Fundación Guggenheim su padre José Oiticica Filho, un entomólogo y fotógrafo, pudo llevar la familia entera a Washington D.C. por dos años en 1971.¹⁷ Durante la conversación que Hélio Oiticica graba con el actor travesti Mario Montez en 1971, y que le sirve de base para su artículo “MARIO MONTEZ, TROPICAMP”, Oiticica recuerda su primer

¹⁷ Véase Figueiredo, Ariane: ‘Hélio Oiticica: Cronologia (1937–1980)’, en Braga, P. (ed.): *Fios Soltos. A Arte de Hélio Oiticica*, op. cit., p. 291–303.

visita a Times Square en la ciudad de Nueva York en 1948, cuando tenía sólo diez años, y le comenta a Montez lo profunda que fue la impresión que un específico cartel en Broadway dejó en él. Un cartel de la pieza musical *Annie Get Your Gun* (Annie, coge tu fusil, 1946) de Irving Berlin, que pocos años más tarde fue producida como película de cine y se convierte en un éxito internacional. El cartel muestra a la protagonista Annie armada con un fusil, cuyo cañón sobresale del plano de la pancarta, suspendido en el espacio, erigiéndose como elemento plástico por encima de las luces de Broadway. “Quedé muy impresionado”, recuerda Oiticica.¹⁸

Esta memoria temprana puede ser considerada de gran importancia para la recepción de la obra de Oiticica por varias razones: tanto por la información biográfica que revela, como desde un punto de vista estético-formal: Un elemento fundamental de la obra de Oiticica desde los años cincuenta es el deseo de trascender el espacio pictórico ilusionista, y sin duda alguna la memoria de Broadway es la expresión más temprana de la extraordinaria sensibilidad plástica del joven artista de la que tenemos conocimiento. Pero para nosotros aquí la imagen del pequeño Hélio pelando los ojos ante el cañón de Annie en Times Square nos permite añadir otro aspecto a la perspectiva de Oiticica en 1971, ayudándonos a imaginar la perspectiva de alguien que no acaba de llegar. O para ponerlo en las palabras del guionista y director de teatro Charles Ludlam, el jefe del legendario *Theater of the Ridiculous* a quien Oiticica apreciaba, “la mirada de un extranjero sobre lo que otras personas dan por hecho.”¹⁹ La adoración anacronista que Hélio,

18 La conversación entre Hélio Oiticica y Mario Montez de aproximadamente una hora de duración fue grabada en la casa del actor en Brooklyn, NY, el 1 de septiembre de 1971, y debe ser considerada una de las cintas experimentales bautizadas *Héliotapes* por el poeta Haroldo de Campos. Una transcripción completa de la conversación originalmente llevada en inglés, está publicada e introducida por Max Jorge Hinderer Cruz en *Jack Smith Today*, una edición especial de la revista *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts*, editada por Marc Siegel, Wayne State University, Detroit, 2013.

19 Véase la implacable crítica de Charles Ludlam al famoso artículo de Susan Sontag ‘Notes on Camp’. Ch. Ludlam, Camp, publicado póstumamente en Samuels, Steven (ed.): *Ridiculous Theater: Scourge of Human Folly: The Essays and Opinions of Charles Ludlam*, Theatre Communications Group, New York, 1992, pp. 225,27.

aún en el año 1971 siente por los espectáculos de Broadway y la cultura popular norteamericana de los cuarenta y cincuenta es algo que comparte con Mario Montez y algo que caracteriza un aspecto importante de su complicidad. Estrellas como Carmen Miranda y Marilyn Monroe —ambas representadas por el propio Montez²⁰— son figuras casi mitológicas dentro del universo *Tropicália* y también lo son en el medio *queer underground* de Nueva York: Son superestrellas que en términos de intensidades y muertes trágicas anticipan a las grandes estrellas del rock, y que hasta hoy en día comprueban que representaciones de “amor eterno” y “verdadera cultura nacional” sólo son posibles con la mezcla precisa de anfetaminas y barbitúricos — e incluso así sólo dentro de determinadas franjas de tiempo. En la conversación ya mencionada Oiticica afirma, ‘sabes, hay mucho en común entre el movimiento de *Tropicália* en Brasil y el trabajo tuyo y de Jack Smith.’²¹



Mario Montez disfrazado de Carmen Miranda en *Vain Victory*, Jackie Curtis 1971. Foto Carlos Vergara. Cortesía Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

20 Sin olvidarse de la actriz dominicana María Montez (1912—51) que era adorada por Jack Smith, y a la que Mario Montez debe su nombre artístico. En su artículo “MARIO MONTEZ, TROPICAMP” op. cit., Hélio Oiticica relata la creación de la figura Mario Montez y da crédito a Jack Smith.

21 Véase *Héliotape*, 1 de septiembre de 1971, conversación entre H. Oiticica y M. Montez, op. cit.

Cuando Oiticica llega a Nueva York en 1970 queda decepcionado por la escena del arte local, y no deja duda sobre esto en sus juicios. En una carta a Guy Brett escribe 'No sé qué es lo que está pasando aquí, pero la escena artística es tan aburguesada, conformista y reaccionaria, es increíble.'²² En Jack Smith y en el contexto del teatro *queer* y del *underground* neoyorquino Oiticica cree encontrar una excepción. Queda profundamente impresionado por el *Theater of the Ridiculous* de Charles Ludlam ("un grupo importante"), y obviamente por los proyectos de Mario Montez ("es un genio"), por las piezas del guionista y director Ronald Tavel, por el artista Ira Cohen, a quien le gusta vestirse de califa, e incluso por Stefan Brecht, el hijo de Berthold Brecht, que en una obra de los *Ridiculous* representa a un hermafrodita en una boda, vestido mitad de novia y mitad de novio, y a quien conoce en una fiesta. "Son de las mejores cosas en el teatro de aquí, me da la impresión que siempre piensan juntos, como un grupo, algo que parece muy raro por estos rumbos."²³ La admiración que Oiticica siente por el grupo y la escena de la que forma parte el *Theater of the Ridiculous*, es contrastada por su gran desconfianza ante la *Factory* de Warhol, un medio que considera envenenado por el ambiente de competencia que rige en la comunidad y crea relaciones jerárquicas y de explotación notoria. En otra carta escribe sobre las situaciones abismales de algunas de las estrellas de Warhol, que prácticamente viven "en la calle". Ofrece quedarse en su apartamento (en los *Babylonests*) a Holly Woodlawn, también una famosa actriz travesti puertorriqueña, que según Oiticica no tenía donde parar.²⁴ Durante la conversación con Mario Montez, Oiticica

22 Carta a Guy Brett, 16 de marzo de 1971, archivo PHO Doc #1102.71 (original en inglés).

23 Carta a L.F. Guimaraes, 11 de abril de 1971, archivo PHO Doc #1107.71 (original en portugués).

24 Otra descripción de las condiciones precarias del caso particular de Holly Woodlawn nos ofrece Douglas Crimp en una entrevista: 'Holly Woodlawn lived with me briefly during the time she was making *Trash* (1970), so I knew the experience from the other side, the side of a drag queen who was being exploited by the Factory.' Véase Mathias Danbolt, 'Front Room— Back Room: Interview with Douglas Crimp', (en línea) <http://trikster.net/2/crimp/1.html> (último acceso 31 de mayo de 2011).

le pregunta directamente sobre las condiciones de pago en las producciones de la *Factory* y sus propias experiencias. Oiticica no puede creer cuando Montez le confirma que es verdad, que solía recibir alrededor de 'diez dolares' por película, e insiste '¡Pero si [los productores] deben ser millonarios!' Sin embargo Montez defiende a Paul Morrissey, el director de las películas de Warhol de esa época, porque este le había pasado recientemente 100 dólares para que se comprara alguna cosa linda para vestir. Montez añade de manera diplomática 'normalmente me da lo que le pido' y Oiticica da por zanjado el tema.²⁵

En una carta al cineasta brasileño Iván Cardoso Oiticica escribe: "*Trash* es la película de Paul Morrissey, prod. Warhol, comercial: pero linda: la comercialización del gay-underground: (...) actualmente toda Park Avenue pregunta: ¿ya viste la película *Trash*?, pensado que están en boga: y sintiéndose cómplices de la marginalidad: llevando una actividad marginal a un nivel burgués: ese lado reaccionario es asumido en *Trash*, pero no impide la fantástica sensibilidad de Morrissey y de los actores."²⁶

Oiticica es consciente de que la comercialización del *underground* y la estética *queer* en Nueva York había comenzado ya años atrás. Pero Smith, en la opinión de Oiticica, permanece inmune a estas tendencias "reaccionarias": "La cosa de Jack es diferente."²⁷ A comienzos de 1971 Oiticica visita por primera vez el loft de Smith y asiste a una de sus "living performances": *Claptailism of Palmola Economic Spectacle: Saturdays at Midnight at the Plaster Foundation, 36 Greene Street*.²⁸ Continuará

25 Véase *Héliotape* del 1 de septiembre de 1971, conversación entre H. Oiticica y M. Montez, op. cit.

26 Véase carta a Iván Cardoso del 23 de febrero de 1971, archivo PHO Doc #1096.71 (original en portugués).

27 Carta a Guy Brett, 16 de marzo de 1971, op. cit.

28 El título de la performance de Smith es característico para su humor: *Claptailism* es un falso anagrama de 'capitalismo', que sugiere el montaje de 'clap' (palmada) y 'tail' (trasero) como 'ismo'. Smith publicaba los títulos de sus performance en la página de avisos del *Village Voice*, periódico semanal legendario de la ciudad de Nueva York, normalmente bajo la rúbrica menos esperada, contactos o cabaré artístico.

haciendo referencia a esta experiencia y en numerosas cartas de la época describe con detalle sus impresiones. En una carta a Guy Brett escribe: "Jack y un tipo gordo medio gay estaban vestidos completamente de árabes (túnicas), y el gordo tenía sostenes colgando sobre el pecho; cuando llegué estaban sentados en una mesa antigua, a donde debías sentarte junto a ellos, después de depositar una moneda en una lata (el fondo de la lata estaba a la mano de Jack que siempre comprobaba si lo que habías colocado eran centavos o cuartos de dólar), tienes que hablar con él y con el gordo de manera secreta, como si fuesen sacerdotes de una religión desconocida y subjetiva; les dije de donde venía, y Jack comentaba que había estado en Rio (probablemente en 1966, por que recordaba que la escuela de samba que había ganado vestía azul y blanco, quiere decir *Portela*, mientras en el 67, 68 la que ganó fue *Mangureira*, que es rosado-verde) y había intentado hacer una película, pero que todo fue absorbido por hechos que no había previsto, eso me pareció una observación estupenda: en Brasil las cosas son absorbidas, no importa lo bien que hayas preparado tu proyecto".²⁹

Es interesante notar que también en la conversación con Mario Montez es Oiticica el que sabe revelar detalles sobre la visita de Jack Smith en Brasil.³⁰ Aparte de planes para filmaciones fracasados, Smith había producido una serie de diapositivas de arquitectura brasileña, un proyecto que es de particular interés para Oiticica. Inesperadamente todas las imágenes, el carrusel completo más el proyector, fueron robadas y Smith se queda sólo con algunas tomas fragmentadas en 16 milímetros del carnaval en Río y de la policía militar cuidando el evento. Junto con unas grabaciones de audio que hizo en la misma ocasión, tomas de los

29 Carta a Guy Brett, 16 de marzo de 1971, op. cit.

30 En casi todas las cartas de la época (febrero hasta abril de 1971) Oiticica escribe sobre sus encuentros con Smith, insinuando que tenía planeado hacer un proyecto con él, que se habían reencontrado e incluso dando a entender que había tenido relaciones íntimas con Smith. Véase las cartas a Waly Salomão, Lygia Clark, Caetano Veloso, Rogério Duarte, Macalé y otros, en especial la carta a L.F. Guimaraes, del 11 de abril de 1971.

cincuenta y material de los sesenta que Smith había dejado montado junto en un carrete, estas imágenes fueron restauradas bajo el título *Respectable Creatures* (1950-66). En 2009, en el festival retrospectivo y en el programa de conferencias *Live Film! Jack Smith! Five Flaming Days in a Rented World* el investigador español Juan A. Suárez, especialista en estudios de cine y teoría *queer*, después de proyectar la película describe la estética de estos fragmentos como *Smith's Tropicalism* (El Tropicalismo de Smith), relacionándolos directamente con la obra de Oiticica.³¹

En la conversación grabada de Oiticica con Montez, y en el artículo "MARIO MONTEZ, TROPICAMP", Oiticica mantiene esperanzas de que Montez logre una reentrada a través de Warhol, en un filme que todavía llama *Tropicana Heat*, y así consolidando una actitud ético-estética: "la tropicalidad de cosas tropicales críticas", sin embargo Oiticica es consciente que "nadie sabe cómo será la película una vez esté editada y distribuida".³² Irónicamente Warhol presenta *Heat* en 1972, un año más tarde sin la participación de Montez y sin la adición *Tropicana* en el título y la convierte en un gran éxito de taquilla. Esto es justo en el momento, en que Warhol, siguiendo el consejo de Morrissey, retira todas sus películas anteriores a las producciones de Morrissey de la circulación. El famoso historiador de arte y especialista en las películas de Warhol, Douglas Crimp, en una entrevista lo cuenta de la siguiente manera: "Morrissey pensaba que eran pretenciosas y aburridas, y pienso que quería toda la atención para sus propias películas", y así, se hicieron inasequibles todas las producciones con participación de Mario Montez y Jack Smith hasta finales de los ochenta.³³

31 El festival *Live Film! Jack Smith! Five Flaming Days in a Rented World* fue presentado del 28 de octubre al 1 de noviembre de 2009 en Arsenal ,Instituto para Cine y Video Arte y el teatro HAU/Hebbel am Ufer en Berlín. Programación: Susanne Sachsse, Marc Siegel y Stefanie Schulte Strathaus. La ponencia de J.A. Suárez presentada en esta ocasión será publicada en Siegel, Marc *Jack Smith Today*, op. cit.

32 Oiticica, Hélio: "MARIO MONTEZ, TROPICAMP", op. cit.

33 Danbolt, M., *Front Room, Back Room*, op. cit.

Lo TROPICAMP y Oiticica

Should we open the closet now, Andy? Let's open the closet. Can I open the closet?

Jack Smith en la película *Camp* (1965) de Andy Warhol

Es importante dejar claro que las manifestaciones artísticas de estéticas *queer* en la obra de Hélio Oiticica y su énfasis en políticas de género raramente han sido explícitas en el medio nacional brasileño ni internacional de la historia y la crítica del arte. Podríamos especular sin embargo, que con la creciente atención que Jack Smith está recibiendo por el público y críticos importantes del medio, también será más importante como referencia (*queer*) para los investigadores de la obra de Oiticica en el futuro. Desde la retrospectiva de Smith en el P.S.1 Contemporary Art Center en Nueva York en 1997, su obra como fotógrafo, artista de performance, su obra gráfica, sus textos y —aún más prominentes— sus películas, han provocado una creciente atención por parte de instituciones a escala internacional, incluyendo importantes muestras el año pasado en la Barbara Gladstone Gallery en Nueva York y en el Institute of Contemporary Arts en Londres, aparte de anteriores retrospectivas de su trabajo cinematográfico en el Museo Reina Sofía en Madrid y en la cinemateca Arsenal y en el Teatro Hebbel am Ufer (HAU) en Berlín.

Visto desde esta perspectiva, también es importante contradecir las sugerencias y miedos, de que la influencia de Smith en la obra de Oiticica podría haberlo convertido en un artista menos brasileño. Más bien al contrario, es importante sostener que Oiticica no cambió su manera de producir y su aspiración como productor de arte después de su encuentro con la obra de Smith, sino que encontró en Smith y en Mario Montez importantes aliados cómplices en la lucha contra las formas de ideología represiva (pequeñoburguesa conservadora y liberal niveladora) que dominan el campo del arte, y en contra de las que se rebela desde 1964. Es en este sentido que la noción de lo “tropicamp” que Oiticica especifica en su artículo en la revista *Presença* en 1971, puede ser comprendida como “simultá-

neamente pre- y pos-Tropicalia”³⁴: en cuanto que resulta de sus experiencias vividas en sociedades represivas (liberales y fascistas), y a su vez afirma la experiencia del ser desarraigado (el exilio político, la pérdida de figuras paternas), siempre rechazando la mirada hacia atrás, nostálgica, en búsqueda de un verdadero origen o suponiendo un verdadero destino. Esto es reforzado de manera provocadora por el propio Oiticica: en vez del famoso *Manifiesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade o las vanguardias brasileñas de los cincuenta —ambas convertidas normalmente en genealogías estándar en las narraciones de la historia del arte—, Oiticica traza la genealogía de su propia obra a través del “Tropicalismo de Smith”. Lo que es más, desarrolló una genealogía diferente y autodeterminada por él mismo, que plantea sus raíces estratégicas en la obra de Smith. Este hecho nos da la oportunidad de comprender algunas de las similitudes estructurales entre prácticas *antropofágicas* y prácticas *camp*: apropiación, humor, desterritorialización de estructuras semióticas y patrones de conocimiento, y sobre todo, des-esencialización de prácticas culturales. Lo *antropofágico* y lo *camp*, son actitudes estrictamente contrarias a la hegemonía cultural, que con el desvío de afinidades electivas que Oiticica nos presenta guiñándonos un ojo, forman una alianza de emergencia histórica y panamericana.

Lo que nos sugieren las observaciones de Oiticica es que el reto que nos toca enfrentar hoy en día es reconsiderar las estrategias *antropofágicas* y las estrategias *camp* ante el trasfondo de nuevas formas de consumismo y mercancías que emergen después de 1968, en especial a comienzos de los setenta. Es importante sostener que la noción de “tropicamp” implica cambios fundamentales en la sociedad y en la producción, como el cambio del régimen laboral (del fordismo al pos-fordismo), cambios en la economía global (la disolución del estándar de intercambio del oro al dólar americano por el presidente Nixon), y nuevas constelaciones ideológicas después de los sesenta (el impacto de los movimientos del 68 a nivel global). Para un sujeto *pos-Tropicália* como Hélio Oiticica, la cultura marginal puesta en boga por un nuevo consumismo de vanguardia liberal

34 Oiticica, Hélio: “MARIO MONTEZ, TROPICAMP”, op. cit.

en un mercado libre y desregulado representa una amenaza, incluso más difícil de escapar que la de la fábrica o los militares.

Finalmente es de fundamental importancia señalar la sexualidad *gay* de Oiticica, pero también tener en mente que su enfática afirmación de políticas *queer* es tan sólo uno de los varios aspectos importantes dentro de todo un juego de propuestas que conforman su actitud ético-estética. Esta actitud da apariencia a una coalición internacionalista y subterránea, que rechaza estrictamente el principio heteronormativo y el fascismo de comportamiento aún vigente, pero que sin embargo se mantiene alerta y sospecha de las narraciones liberales de progreso social, de las modas y del *chic* distintivo de las bohemias metropolitanas. Para Hélio Oiticica, al igual que su relación con Manhattan-Babilonia, su actitud hacia las políticas de género, la atribución nacional y los procesos de enajenación, es mucho más complicada que cualquier oposición binaria que la condición de "pre- y pos-exilio" pueda abarcar, y por ende, sugiere interrelacionar las múltiples capas y facetas que constituyen el proceso de cambio aparente en su enfoque sobre *Tropicália*, sobre su vida y su obra.

Ocaña: “La historia boca arriba, la historia boca abajo”

Una entrevista con Pedro G. Romero

Parece imposible colonizar a Ocaña, meterlo en la historia del arte, por mucho que esta se ensanche. Las prácticas poco canónicas del artista, su forma-de-vida, no tienen fácil acomodo en las más recientes revisiones historiográficas, por más que sea un caso ejemplar en los estudios subalternos, pos-coloniales o queer. ¿Qué hacer con Ocaña? Carles Guerra ha insinuado la contradicción de Ocaña como verdadero artista virtuoso, aquel que no deja rastro físico de su trabajo y, sin embargo, cientos de cámaras los filmaron, documentaron, publicitaron. Beatriz Preciado clama por tener al Ocaña que nos merecemos, lejos de ser domesticado por la institución arte, lejos de ser colonizado por el mainstream. Esa es la paradoja, ¿cómo hacer historia con aquello que la niega?

La entrevista que sigue se ha realizado a partir de la intervención de Pedro G. Romero que bajo el título “Ocaña: la historia boca arriba, la historia boca abajo”, presentó en el seminario *Ur_versitat 2012, Lecturas recíprocas y alternativas de la modernidad*, celebrado los días 22 y 29 de febrero de 2012 en el Edificio Nexus de la Universitat Politècnica de València.

Empezaste mostrándonos la publicación. De alguna manera el objeto libro fue presentado como una metáfora de tu trabajo en torno a Ocaña, a su actividad como *performer*. ¿Podrías recordárnoslo?

Pedro G. Romero. Presenté la publicación que se ha realizado con motivo de las dos exposiciones, en la Virreina Centre de la Imatge, de Barcelona y en Centro Cultural Montehermoso, en Vitoria/Gasteiz, bajo el título *Ocaña, 1973-1983, Acciones, actuaciones, activismo*. Es un volumen voluminoso, valga la redundancia. Nazario, cómplice y compañero de aventuras de Ocaña, cuando vio el porte del catálogo lo llamó el "ladrillo maricón". Creo que aunque lo hicieron muy grueso, no pesa apenas, es muy ligero, lo hicieron para ahorrar en transportes, en correos, en cargas materiales, y si, puede entenderse metonímicamente, como un trabajo enorme sobre lo que apenas pesa, sobre lo ligero.

Me iba a centrar en Ocaña y sobre todo en el proceso de esta exposición, el proceso de curaduría, de trabajo, de institucionalización y, al fin y al cabo y por qué no decirlo, de colonización del personaje *Ocaña* que uno lleva a cabo cuando participa de estas lides. Cuando se trabaja con un artista, con una "cosa" como es este *Ocaña* y su producción, es muy difícil ser consciente de que el trabajo que hacemos, todo este tipo de interacciones o de lecturas de estos trabajos que originalmente se presentan en los bordes de la institución -fuera de la institución arte, de la historia del arte, del canon oficial o como queramos llamarlo- necesariamente tienen algo -el maravilloso neologismo de *curador* oculta lo que el bruto castellano dice con *comisario*- de esa cosa policial del comisario y, de alguna forma, uno tiene que ser consciente de que muchos de los intentos por acercarnos a estos trabajos tienen esa impronta policial. Creo que es mucho mejor saberlo para no engañarnos. Hay siempre un tipo, un cambio, una alteración en las presentaciones de sucesos, de trabajos, de cosas que ocurrieron en otros sitios y en otras circunstancias cuyas marcas *performativas* están muy en consonancia con la respuesta a un tiempo preciso. Al sacarlas de su lugar y presentarlas en este libro, hay siempre un tipo de manipulación y ade-

cuación, por las que seguramente acabaré traicionando a *Ocaña* de alguna manera. El engaño que produce un libro tan voluminoso, y de peso tan leve, tiene algo de esos trampantojos que necesariamente produce el trabajo de curaduría.

Nos recordaste también que existen otros *Ocañas* antes que *Ocaña*, es decir, que hay una cierta continuidad entre actores del entorno barcelonés de Las Ramblas, que sin conocerse siquiera, ya se habían prefigurado en un ámbito de actuación similar. ¿Cómo es esa peripecia del lugar?

P.G.R. Por eso empecé poniendo el fragmento de la película *Lejos de los árboles* de Jacinto Esteva, en el que se ve a Marisol, un travestido canario que actuaba en locales del chino de Barcelona en los años 60. Creo que en esta actuación -la música operística y el entorno flamenco; el traje de papel, hecho con periódicos; la invitación al público a que enciendan esos papeles, es decir, la ropa que lleva puesta; las cabriolas históricas y circenses para apagarlo; el pánico del público cuando ve que algunas pavas no se apagan- se resume casi todo lo que después representa el trabajo de *Ocaña*. Tiene algo de su gesto primordial. Es decir, como sabéis *Ocaña* muere en el año 1983 por falta de respuesta de su cuerpo a las quemaduras que le produce un accidente: cuando él va vestido con una especie de -Carles Guerra lo llama *parangolé*- vestido de papel, un sol con un estandarte de flores, en una fiesta que prepara para los niños de su pueblo. Hace una especie de pequeño carnaval, se hace un traje de papel de seda y en ese momento hay un accidente. Hay un petardo que se escapa y le prende fuego al traje, se quema y bueno, como había pasado una hepatitis grande -no se puede hablar exactamente de SIDA porque el SIDA todavía no estaba definido, pero vaya, no es difícil sacar conclusiones-, y en esas circunstancias él se niega a ser hospitalizado, al menos hasta el día siguiente. El caso es que eso da lugar a su muerte. Falleció el año 1983, justo cuando estaba en un momento clave de su carrera como artista y como pintor, muy controvertido, y estaba a punto de montar una gran exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid. La actuación de Marisol en la

película de Esteva pues eso, contiene en unos pocos gestos lo que será en Ocaña todo un proyecto de vida.

La película de Jacinto Esteva conviene contextualizarla. El MACBA presentó un montaje de menos de una hora que ha editado Pere Portabella. La película original merece la pena verla -son como casi seis horas, cinco horas y media de metraje y existe un montaje primero de 1 hora y media aproximadamente-, porque es una respuesta que hace Esteva a la política aperturista del régimen franquista, aquella que hace Manuel Fraga en los años 60 desde el Ministerio de Información y Turismo. Esteva se propone mostrar de una forma muy artificiosa (proviene de la esfera de trabajo de la *gauche divine*, el grupo de cine radical catalán muy vinculado al PSUC), una especie de documental salvaje, un género que después en los 60 se llamó *bizarro*, pero que aquí tenía esos componentes etnográficos específicos. Quería demostrar que frente a esa España moderna oficial que se pretendía todavía había un África latente, en el sentido que los regeneracionistas dieron al continente, una barbarie absoluta. Durante estas cinco horas, presenta fiestas populares, ritos urbanos, tablaos, que desembocan en una escena impresionante de Antonio Gades bailando en su estudio. Es casi una arqueología de lo que se contiene, de las marcas culturales que se contienen en una violenta ráfaga de baile flamenco. Esteva queda tan fascinado con los elementos que trabaja que, de alguna manera, la película pierde el carácter de contra propaganda que se esperaba en los entornos políticos que la patrocinaban. El mismo pulso del film, lleno de comentarios e ironías, amables las más de las veces, muestra más que denuncia; pero, en fin, de esa España anacrónica, que de alguna forma Esteva quiere presentar frente a la España moderna y oficial de los aperturistas, puede nacer Ocaña, un trabajo como el de Ocaña.

Ocaña es un pintor, un artista de Sevilla del pueblo de Cantillana, que en el año 73 tiene una serie de problemas en el pueblo debido a su homosexualidad. Era el novio o lo vieron enrollarse con el hijo del alcalde franquista, y finalmente el hijo del alcalde se acaba suicidando. Entonces hay una especie de clima imposible, Ocaña se somete a tratamiento psiquiátrico y decide irse a Madrid primero, después a Barcelona, donde su hermano gemelo trabaja primero

como pintor y más tarde entra a trabajar en la Seat. Ocaña tiene un hermano gemelo, es importante, que todavía vive y que es una especie de contrapunto extraño y complementario del propio Ocaña. Su hermano gemelo es comunista y Ocaña es libertario, algo que marca mucho la relación de los dos hermanos: uno comunista y el otro de la CNT. Esa diferencia resulta clara y definitiva para entender la mecánica de Ocaña. Ocaña nace en Cantillana, que tiene una serie de particularidades que me parece importante señalar porque es de los pocos pueblos matrilineales que hay en Andalucía. Los ritos que marcan el pueblo, la Asunción y la Pastora, que son las dos representaciones religiosas y populares que se desarrollan en el pueblo, marcan absolutamente el trabajo de Ocaña, que podría verse como una repetición continuada, en el ámbito urbano, de las fiestas y los motivos festivos de su pueblo. Pues bien, esa fiesta y la organización simbólica que en el pueblo se obliga, depende enteramente de las mujeres, son ellas las que hacen la transmisión: son las Hermanas Mayores de las hermandades, las Mayordomas, las que organizan la fiesta y la gestionan económicamente; todo está en mano de las mujeres. Hay que recordar que el resto de las fiestas religiosas de la península suele tener como protagonistas a los hombres. Esta diferencia que se da en Cantillana curiosamente se da también en otro lugar: Trigueros, el pueblo de la madre de Nazario, el dibujante de cómics, compañero de Ocaña. Nazario me comentaba que en el primer contacto que tuvo con Ocaña -después de que un amigo los presentara- nace ya una cierta conexión cuando los dos empiezan a hablar y uno se reconoce de Trigueros y el otro de Cantillana. Parece que se entienden, en el sentido de que viven en un mundo marcado por unas reglas que no son exactamente las reglas a las que están habituados el resto de sus compañeros de la zona lumpen de Barcelona en la que ambos vivían. Esto quería remarcarlo porque me parece que no sólo existe esa conexión entre ambos por la exclusión que viven Ocaña y Nazario -que, sin embargo, es maestro de escuela y tiene estudios, mientras que Ocaña no- por su condición sexual, sino que también porque los dos son andaluces emigrados a Cataluña que viven en el contexto de Las Ramblas de Barcelona, en el contexto del Barrio Chino, compartir el juego de pertenencia matrilineal

también fortalece su alianza en medio del mundo alternativo de las Ramblas. Por volver a tu pregunta, las Ramblas, el Chino, aquí son figuras fundamentales, no hay rasgos de la vida de Ocaña en que no estén implícitas sus condicionantes. Por ejemplo, en el *Diario de un ladrón* de Jean Genet, éste cuenta una experiencia en la Barcelona de los años 30 que es el desfile de las Carolinas, que son los travestidos de las Ramblas, una especie de cofradía o asociación que se da ese nombre. Cuando las Carolinas se enteran de que van a clausurar el urinario público que hay al fondo del paseo, cerca del puerto, una noche organizan una procesión para despedirse de ese urinario que era, evidentemente, el lugar de sus citas sexuales, un lugar de pago. Entonces Genet cuenta que él estaba sentado en un café de Barcelona y de pronto ve a todos esos travestidos, hablamos de los años 30, pasar con velas haciendo una especie de procesión religiosa. Los ve llegar al urinario, depositar allí todas las velas y hacer una oración pública porque se les acababa el mingitorio que les servía como espacio de encuentro de sus furtivas relaciones comerciales y sexuales. Entonces ese enclave del chino en Barcelona, del lumpen, de la prostitución, de las drogas, de la época de Ocaña y Nazario y que tiene que ver con los flujos migratorios de andaluces, extremeños y murcianos, es fundamental para entender esa relación subalterna absoluta que se da mucho en niveles culturales y que tiene que ver con esta construcción lumpen, con el flamenco y la cultura popular de Andalucía, con Ocaña y con las Ramblas.

Esbozaste también una especie de arqueología, enunciaste una serie de variaciones históricas que dan cierta singularidad al modo de vida de travestidos y homosexuales en la península, especialmente en el sur de España. ¿En qué sentido piensas que hay que cambiar el enfoque de nuestra atención sobre estos asuntos?

P.G.R. Indudablemente los intentos de hacer de España un país más de Europa lo convierte en algo más conflictivo. La europeización no es más que una preocupación reciente. Así, no hay que olvidar que el llamado Descubrimiento de América, cuando Colón emprende la redundante empresa colonial, es en 1492, justo el año

en que cae la Granada musulmana. Todas las leyes del régimen legal y la estructura económica que gobierna y administra Andalucía son casi la de los futuros virreinos, exactamente igual que las que se producen en el continente americano. Estamos bajo las mismas leyes de las Encomiendas. Son exactamente las mismas estructuras de servidumbre y de posesión de la tierra. Los programas de conversión religiosa y de colonización simbólica que se ponen en marcha aquí con los moriscos y los judíos adelantan los que en América se extienden para los diversos pueblos indígenas. Esos elementos, la instrucción y sus resistencias, quedaron reprimidos de alguna forma en la cultura lumpen en Andalucía y se recogen muy claramente en el flamenco como una elaboración cultural especialmente compleja. Pero se dan también otros aspectos de la cultura popular que los emparenta continuamente con América. No es casualidad que la eclosión del flamenco, la extensión de su éxito comercial, como género popular urbano se produjera en torno al 98, justo con la pérdida de las colonias y justo cuando Cuba estaba igual de próxima, por decirlo de alguna manera, de Barcelona o Madrid, que la propia Andalucía. En los programas económicos del gobierno hasta el 1898, Andalucía ni tan siquiera era una prioridad económica. Es justo después de la pérdida de las colonias cuando se empieza a tener unas relaciones distintas con esta zona del sur de España, a pensar en recolonizarla. Esto es especialmente interesante en el caso de Ocaña y de Nazario. Por eso eran tan relevantes las estructuras matrilineales de sus pueblos, las organizaciones folclóricas y religiosas que organizaban el *habitus* de las vidas cotidianas de sus localidades. Nazario cuenta que fue esa diferencia antropológica su primer tema de conversación. En esta historia diferente se da una extraña posición, un "retraso" a la vez que un anacronismo, que, en este caso, convierte en positivo esta actitud ante el sexo y los cuerpos, en el sentido de que la cultura española, incluso políticamente, y principalmente la iglesia nunca aceptaron del todo la división de roles, géneros y sexos que impuso la ciencia médica en la Europa ilustrada. Es importante atender a los libros de Francisco Vázquez García que, creo, está haciendo muy seriamente la genealogía biopolítica del Estado español desde el siglo

XVII hasta nuestros días. Se trata de una historia desarrollada en distintas publicaciones sobre la delincuencia, la prostitución, etc. Su último y magnífico trabajo, realizado junto a Richard Cleminson, *Los hermafroditas. Medicina e identidad sexual en España, 1850-1960*, es muy preciso en estos aspectos. En el estudio de las construcciones culturales y políticas españolas tienen mucha influencia estos antecedentes y se rechaza de alguna forma la división binaria del sexo, la que, por ejemplo, Bernardo Biondi ayuda a fijar en Italia y en Francia y que marcan ya en el siglo XVII una división del sexo entre masculino y femenino. En España esta división es bastante rechazada por una especie de influencia de lo mágico, de los libros de *mirabilia* y especialmente por la pervivencia de las etimologías de San Isidoro, el sabio sevillano, que ya habla de los fenómenos hermafroditas como una especie de asunto mágico que no siempre es achacado como algo bueno, pero que en ciertas culturas, en ciertos rasgos culturales, como en las féminas, tiene ese poder y carácter mágico. Hay un libro que en *Los hermafroditas* se señala como fundamental, que curiosamente es dedicado al Virrey de Perú, que es el compendio de producción colonial *Tratado del Origen de los Monstruos* de Joseph de Rivilla Bonet. Es un tratado que procede de América y que se enfrenta al "otro", al indio, al monstruoso, con toda esta mitología legendaria de que el indígena no tenía cabello ni marcas sexuales diferenciadoras de manera clara. Estamos hablando de protociencia y de magia en zonas todavía ligadas a la superstición, donde la diferenciación entre hombres y mujeres nunca era suficientemente clara o dependía de signos muy variados, exóticos y a veces, estrambóticos. Eso permite que en los tratados de mayor influencia -los de Tomás de Mercado, Antonio Fuente de la Peña o Bravo de Sobremonte-, que son los que constituyen la forma del pensamiento hasta el siglo XVIII en la Monarquía española, se establezcan legislaciones especiales para los hermafroditas, tratos diferenciados, privilegios de marginación -con todo lo contradictorio que tienen figuras como esta- y no pase como en Francia o en Italia, que simplemente se rechazan. Ese tipo de fenómenos hace que, por ejemplo, instituciones como la Misericordia -no sabemos bien cómo la Iglesia Católica la entendía- tenga el

derecho sobre las mancebías homosexuales, como sucedía en Cádiz hasta principios del siglo XX. Era el Obispado el que cobraba el impuesto a los prostíbulos masculinos. Cádiz fue la ciudad que más tardíamente perdió ese derecho en España y lo tenía porque había como una especie de control, que estaba ligado a la Misericordia, a las labores caritativas de la iglesia y que, por supuesto, tenía pingüe beneficio. En el mundo de las prácticas sexuales de la Iglesia Católica también, podemos sospechar, que había otro tipo de lecturas y de prácticas de estos hábitos y comportamientos. En todos los estudios recientes de Francisco Vázquez García, de Fernando Rodríguez de la Flor o de otros estudiosos, están saliendo figuras claves, anomalías históricas que permiten una lectura cultural diferida. Es importante prestar atención a sus fuentes, en la investigación de los procesos inquisitoriales y de los autos policiales que se están abriendo en el Archivo de Indias o en el Archivo General de la Policía. Se descubren todo este tipo de relatos que explican un fenómeno que aunque aparezca normalizado, es bastante peculiar, excepcional: el fenómeno de la persistencia, tolerancia y control de la homosexualidad, y especialmente del travestismo, en la cultura popular española desde el siglo XVIII hasta hoy. Por ejemplo, en mi aproximación al trabajo de Ocaña, *El ángel de la histeria*, se dan noticias públicas y publicitarias del siglo XIX sobre bailaoras flamencas que eran hombres, algo que es impensable en otros contextos. Ese tipo de tolerancia tenía mucho que ver con una especie de cierta aceptación de un tipo de cultura que, después, Marx definió como el lumpemproletariado, que es un término que me gusta recuperar, volver a prestarle atención, aunque sé que es un término muy problemático en muchos aspectos. Marx utiliza la idea del lumpen de forma denigratoria. Curiosamente desde el primer momento, el Marx del siglo XIX ya utiliza componentes que tienen que ver con lo gitano, lo latino, lo mediterráneo, lo meridional, lo sureño. Incluso en una carta a un marxista italiano -todavía no se utilizaba la palabra marxista, a un interlocutor italiano-, le habla de "españoles", "gitanos", "delincuentes", que eran todas esas clases del lumpen que a la postre iban a comportarse como reaccionarios. Efectivamente así funcionó en el levantamiento de la Comuna, en

Ocaña: "La historia boca arriba, la historia boca abajo"

París, como un aliado de las fuerzas reaccionarias y, así también, tuvo una ambivalencia política en las distintas revoluciones españolas. Es un tema seguramente muy espinoso, complejo, pero creo que la figura del lumpemproletariado define muy bien a Ocaña, el mundo del que sale alguien que no tiene estudios ni formación bien definidas.



Ocaña vestido de gitana, en su estudio de la plaza Real nº 12, Autor desconocido, 1977. Archivo Ocañí de La Rosa del Vietnam. Cortesía Pere Pedrals.

Es muy curiosa su primera intervención en el cine –que parece ni Ocaña vio nunca porque, según dicen, se negó siempre a verse en esta película-. Es en una película del año 1968, sólo por el interés etnográfico que tiene –el retrato de las fiestas de Cantillana- merece la pena verla. Se titula *El Padre Coplillas*, una película de Ramón Comas, con Juanito Valderrama en el papel del cura. Es

una película que se hace para mayor gloria de las fiestas populares ascensionistas y en la que Ocaña sale como una especie de niño, algo crecudito, en el colegio en la que el maestro, el Padre Coplillas, les enseña geografía, matemáticas y lenguaje a base de canciones, de coplas. En *El Padre Coplillas*, aparece definido con nitidez, ya se prefigura, el mundo que va a constituir medularmente el trabajo de Ocaña.

Proponías también una lectura positiva de los conflictos que se dieron entre la película *Ocaña, retrat intermitent*, de Ventura Pons, y los retratados. En ese sentido hiciste un esbozo de ciertas relecturas de la figura del lumpen que estas llevando a cabo en estos últimos años. Puedes hablarnos de esto.

P.G.R. La película de Ventura Pons, desde mi punto de vista, sigue siendo una obra maestra y un retrato definitivo y definitorio sobre Ocaña. Aquí se retrata una de las "acciones" de Ocaña, "acciones" entre comillas porque como Ocaña le dijo una vez a Alberto Cardín: "Alberto, me han dicho que lo que yo hago es performance. Alguien me ha llamado y me ha dicho que lo que yo hago es performance...". Él no sabía que lo que hacía era performance, no conocía el "palabro". Pues bien, esta performance era una de sus prácticas habituales, lo que hacía era vestirse de mujer y lanzarse arriba y abajo, de paseo por las Ramblas. La música es un añadido de la película, a mí me gusta casi más verla muda... un verdadero autorretrato.

Creo que esta película es muy importante para el personaje Ocaña... Sigo pensando que la película es magistral aunque en muchos sentidos se convirtió en una película maldita. Para Ventura Pons es una suerte de orgullo y también de lastre, porque lleva no sé cuántas películas ya, y siempre le remiten a Ocaña y eso es frustrante para cualquiera autor. Camilo, Nazario y todos los compañeros del grupo de Ocaña hablan "pestes" de esta película. Su crítica "criticona" la presenta como una especie de falsificación del mundo que ellos llevaban a cabo en esa Rambla, en esa Barcelona lumpen. El único que hablaba bien de la película era, claro, su protagonista, el propio Ocaña.

Pero además es que esta película le sirvió a Ocaña para teatralizar, fijar, formalizar muchas experiencias de vida que no tenían forma precisa, que no estaban bien definidas como gestos, como signos que puedan reclamar una lectura. Cuando Ventura Pons lo obliga, de alguna manera, a teatralizarlas, a repetirlas como una función de teatro, es cuando empezó a definir las, a sistematizarlas, a darle una especie de formato, una especie de pequeño catálogo de "cosas" que él estaba dispuesto a realizar para unos y para otros. Se trata de atisbos pero ese tartamudeo es parte de su trabajo de formalización. Con toda su informalidad, ciertas pautas y rituales salen de ese esfuerzo que Ocaña realiza para la película y que, además, las fija espectacularmente. Después del éxito del film que fue proyectado en Cannes, en Berlín y en numerosos festivales... así fue como Ocaña empezó a convertirse en una "estrella", un personaje nítidamente definido también como figura pública. Supongo que eso necesita de algunas traiciones.

Es como en las viejas fotografías de baile en las que las posibilidades técnicas de la cámara obligaban al bailarín a congelar alguno de sus pasos. Esas estampas también suponían un aprendizaje y toda una notación del lenguaje coreográfico. No eran el baile original pero es a partir de ellas que se reelabora la notación coreográfica y una manera nueva de entender la danza... La película se convirtió en un acontecimiento, claro, de la apertura, de la transición política, era el año 1977, -aunque al principio fue prohibida, después se permitió la exhibición- y convirtió a Ocaña en un personaje público. De esta forma, se construyó un tipo de imaginario y de presencia en los medios que a partir del film supone un contrapunto permanente con lo que el propio Ocaña pudo entender -porque diré que hay muchos discursos a lo largo de su trabajo- lo que era su trabajo como pintor, como "teatrero", como artista. Para los que volvéis a ver o veáis por primera vez esta película, *Ocaña, retrat intermitent*, se basa principalmente en entrevistas a Ocaña y en puestas en escenas teatrales, donde veréis a un Ocaña que habla sin parar, una locuacidad viva e histérica, con una manera muy particular, afectada, incontenible, con verdadera *logorrea*.



Autor desconocido, 1977. Archivo Ocañi de La Rosa del Vietnam. Cortesía Pere Pedrats.

Esta hablar incesante, esta “habladuría”, me hace pensar en otra de las relecturas de esta idea de lumpen. Willy Thayer, que es un filósofo y pensador chileno que ha leído a Marx a través de Benjamin especialmente, realiza una lectura de la idea marxista del lumpen y de cómo se forma el término “lumpen” en Marx y las connotaciones que tiene en la lengua alemana y la cultura judía del propio Marx. Una de esas connotaciones me parece especialmente interesante porque nos acerca a una definición de la práctica artística de muchos artistas que tienen que ver con el lumpen, entendido el término lumpen etimológicamente, procedente de la figura del traperero y de esa bola de trapo que abandona el traperero y que se mete en la boca del actor de teatro y le impide hablar con claridad. El mimo originario es una especie de actor trágico que se metía una bola de trapo en la boca, una bola de restos de trapos, y seguía haciendo su discurso, ahora con connotaciones cómicas y ridículas. Está también en la definición de gag que da el filósofo italiano Giorgio Agamben -y que

a mí me parece clave- ya que el mimo intenta expresar el resto de la obra por gestos porque no puede hablar, sólo puede expresarse y gesticular. De alguna manera, esa gesticulación nos provoca risa. Parece que nos reímos porque pensamos que es algo cómico, aunque realmente ese actor es de tragedia, no de comedia. La risa va en aumento sabiendo además que la payasada ocurre en medio de la tragedia. Es esa idea del gag, de la payasada permanente, la que pone en marcha Ocaña en esa mezcla peripatética de tragedia, de máscara que llora pero que escuchamos que se ríe, que se está riendo. En un momento dado, Agamben incluso lo llega a comparar con figuras del misticismo, aunque él da una descripción de misticismo que tiene que ver con Wittgenstein o con ciertos extrañamientos presentes en el lenguaje surrealista o el *non sense*. Emparentar la definición de Wittgenstein –“de lo que no podemos *hablar, mejor es callarse*”- con ciertos extrañamientos de las películas de Buñuel, por ejemplo, esos momentos extraños que suceden en sus películas, de cambios de sentido, de aliteración de fenómenos religiosos, de represión sexual insólita, es también, y propiamente, un gag. En algún sentido, para mí esa idea de lumpen que se recupera en el gag, esa idea de resto, de excedente y excrecencia, de basura reciclable, es algo que está implícito en la gestualidad que pone en marcha Ocaña como alguien que no tiene discurso definido y que tiene a la vez una verborrea infinita. Por ejemplo, hay muchas intervenciones en que confunden los textos que Ocaña declama y se atribuyen a Lorca. Hay definiciones en la prensa que dicen que está “hablando” de Lorca, cuando realmente está hablando de los hermanos Álvarez Quintero, que son unos autores teatrales muy locales, sevillanos, que a principio de siglo XX tuvieron mucho éxito en España en el género del sainete; pero que son muy baratos, muy denostados, como algo popular, *kitsch*, como un tipo de literatura secundaria. Ocaña se sabía de memoria todo este tipo de parrafadas de los Álvarez Quintero porque su hermana era como la actriz del pueblo, y cada vez que había representaciones de *Malvaloca*, uno de estos populares saine-tes, que es un sainete que se hacía mucho en Cantillana –la propia localidad sevillana inspiró algunas tramas argumentales quinterianas-, Ocaña, en esa tradición familiar, se aprendía las parrafadas

enteras. Entonces muchas veces sale a dar discursos, incluso en las Jornadas Libertarias famosas, y se pone a decir un lío de palabras más o menos lleno de connotaciones andaluzas, lorquianas, amores, tragedias, soles, caballos, santas, etcétera... que muchas veces los críticos identifican con la figura *alta* de García Lorca -en fin, alta, de prestigio, de alta cultura-. Sin embargo, Ocaña estaba elaborando un lenguaje mucho más básico. Como ocurre con la definición de "grotesco", se trata de instrumentos de dominio, maneras con que la cultura académica tiene de dominar lo bajo, lo que va por abajo. El adjetivo lorquiano, como "grotesco", cumple esa función de encasillar, clasificar, delimitar, una taxonomía de dominio de los de arriba con los de abajo, de dominio de aquello que no saben dominar.

Esa cosa de no tener voz, de artista desde una perspectiva lumpen, me parece, marca mucho la figura de Ocaña, su trabajo artístico, su trabajo en la esfera pública. A mí, como comisario -también hay que asumir el sentido policial del término, como vengo diciendo-, me crea desde el principio una especie de problema irresoluble. Uno tiene la sensación de que Ocaña era una especie de cosa-lumpen, una especie de cosa-gag, que habla en exceso o que habla balbuceos, como comentábamos antes con respecto a las Yeguas del Apocalipsis en Chile. Como curador, más que como comisario, lo que tenía claro es que no quería ser una especie de ventríloquo e intentar hablar a través de Ocaña o hacerlo hablar a su pesar, porque esa mudez o ese tartamudeo o esa verborrea sin sentido me parecían fundamentales.

Es decir, intentar mantener de la forma que fuera posible ese nivel de ilegibilidad, de aparición de gestos y de signos, pero a los cuales yo no pretendiera dar en exceso una interpretación, una dirección, un sentido coherente, lo cual, dicho sea de paso, es tarea casi imposible. Esta prevención, desde luego, está claramente presentada como un problema en todo el trabajo sobre Ocaña, tanto en mi *Ángel de la histeria* como en el texto de Beatriz Preciado, *El Ocaña que nos merecemos*, en la misma publicación. Intentar, de alguna forma, no suplir con discurso aquello que no lo tenía y dar discurso digamos ambiental, un discurso que permita ver aparecer nítidamente al Ocaña que no habla o habla en exceso. Ocaña era un

artista lumpen, que se manifestó siempre problemáticamente, como una especie de defensa libertaria básica o *libertataria*, como él mismo decía. Es decir, decía básicamente "NO" a todas las definiciones que de Ocaña se daban, simplemente por estar a la contra y por hacer una contra figura, un personaje antagonico. Y no había más discurso que ese, no había realmente una elaboración teórica ni una poética definida, por más que en sus balbucesos aparezcan palabras muy definidas, cuanto más definidas más expuestas a la contradicción. Ocaña se inserta en un tipo de prácticas que, tengo que decir, la Barcelona de los años 70 no estaba capacitada para valorar. Ni la escena pictoricista, sea althuseriana o postmoderna, ni el conceptualismo político bajo la sombra del PSUC, quizás Miralda o después Carlos Pazos podían haberles entendido desde las diversas alturas de las Ramblas. Quedó entonces con sus amigos, con Camilo, con Nazario, con la gente de la música y el teatro, con la militancia de gays y lesbianas, de prostitutas y transexuales.

Y, ¿Crees que en el presente estamos más capacitados para entender su trabajo? ¿Hay más recepción?

P.G.R. Los conocidos dibujos de la detención de la policía por escándalo público igual que años antes le detenían pintar en las Ramblas, en fin, hay que entenderlos como un tipo de pintura votiva, muy ligada a sus cuerpos a sus acciones. Es un sentido religioso de la pintura, religioso en el sentido más antropológico de la palabra. Hacía pinturas religiosas que todo el mundo entendía como blasfemas, por lo feas, por su carácter de adefesio según luego a declarar el Obispo de Barcelona, aunque Ocaña decía que sus *Macarenas* le parecían muy guapas, no había doble sentido alguno en su devoción. No sabía por qué todo el mundo pensaba que él hacía vejación de esas imágenes cuando él realmente sólo hacía pintura ingenua y votiva. Lo digo porque quizás ahí, en ese carácter votivo, se encuentren algunos motivos para conjugar sus pinturas, sus instalaciones votivas y sus acciones públicas.

Tengo que reconocer que también tuve muchos problemas en el proyecto en relación a la pintura, porque la familia, sus herederos,

está empeñada en reivindicar un Ocaña pintor raro y genial, pero pintor en el sentido más mercantil que alcanza la palabra. Desde el primer momento manifesté que no me sentía capacitado, simplemente. Mi incompetencia para poder hablar o hacer hablar a esas pinturas era manifiesta. Apenas un atisbo sobre su funcionamiento. Me interesaban mucho las acciones, las actuaciones y el activismo de Ocaña, sólo desde ahí empecé a entender un viaje de ida, que ahora, completada una parte del trabajo, puede tener algún trayecto de vuelta. Creo que después de las exposiciones en Virreina centre de la Imatge y Centro cultural Montehermoso, después de la publicación, sí que he desarrollado alguna idea de cómo puede funcionar la pintura. Un funcionamiento que no era exactamente como se esperaba desde el mercado y la institución arte, que no seguía exactamente las pautas que se marcaban en ferias de arte y museos en 1983.

En fin, lo que tenemos es que casi toda su vida pública está grabada porque era un personaje muy público. Las principales películas del colectivo conceptual barcelonés Video-nou, las que más éxito tuvieron, las que más se han conservado, las que siempre se exhiben: son las de las distintas actuaciones de Ocaña. Su primera exposición fue en Mec-Mec, una pequeña galería de Barcelona que nació como una parodia de la galería Maeght -ya que nadie sabía pronunciar correctamente "Maeght"- y que tenía entre otros propietarios a Joan Manuel Serrat. En esta primera exposición, lo que hizo Ocaña fue llevar su casa entera a la galería: puso su estudio, su dormitorio, su salón, un patio andaluz recreado con papel maché y todos sus cuadros. En las entrevistas que le hicieron entonces, Ocaña habla todo el rato de que sus pinturas no son cuadros que puedan ser desligados de ese ambiente, ya que están siempre interrelacionadas con su vida. En ese sentido, era una pintura votiva, como vengo diciendo, como la pintura de milagros del siglo XVII, una pintura muy ligada al cuerpo y a sus distintos episodios biográficos. En el proyecto que preparé podía verse un dibujo del carnaval hecho con semen o una serie de tres ángeles -azul, rosa y amarillo- que hizo con su excremento. El procedimiento era verdaderamente *angelical*: se sometía a una dieta de verduras con fibra y dejaba que se secara el excremento, después pintaba unos angelitos encima encontrando

Ocaña: "La historia boca arriba, la historia boca abajo"

acomodo entre el retorcimiento de la deposición y el *puti* alado. Era un tipo de producto artístico que estaba muy ligado a su cuerpo, y es en ese sentido que sí funcionaban sus pinturas. Así se entienden sus pinturas, su extensión de vida y gestos en forma de pinturas. No era casual que Ocaña al final de cada exposición rifara sus cuadros entre todos los amigos y toda la gente que había participado en la exposición. La gente del barrio, los vecinos, los curiosos, los muchachos, ¡los muchachos guapos! La pintura también se vendía, pero apenas se acumulaba. Esto dura hasta el final, antes de lo que él mismo llamaba la profesionalización y que no representa más que la acumulación de lo que antes simplemente regalaba. Es decir, intentaba todo el rato desarrollar una serie de mecanismos que estaban fuera del mercado oficial del arte y que estaban vigentes, de alguna forma, en la Barcelona de los 70. Por ejemplo, en todas sus exposiciones también hacía talleres para niños, tanto en la de Mec-Mec como las que hizo luego en Beçanson, en Francia. Hacía estas rifas y estos gestos caritativos como una forma de darle vida a esos exvotos que eran sus cuadros y que circulaban de otra manera. O debían circular de otra manera. Eso se truncó y el era consciente. Lo que se le pedía era que se profesionalizara. Que abandonara la calle y se dedicara a pintar. ¡Y Ocaña había conseguido la manera de pintar y estar en la calle a la vez!

Pero su relación con la pintura, con el mercado del arte, buscaba ser normalizada. En cierto sentido Ocaña quiere ser reconocido como pintor, no como *teatrero*, según sus propias palabras. ¿No parece esto contradictorio?

P.G.R. Quizás las presiones al final de los años 80, con la llamada vuelta a la pintura de parte del grupo de sus amigos, de Mariscal y bajo el síndrome Barceló, el pintor de éxito. Fue algo generacional, una pandemia que no hacía sino anunciar otras que llegaron con el mercado. No es que antes no hubiera comercio, lo que no había era mercado, que son cosas muy distintas. Estos años ochenta los atravesaba con muchas dudas sobre desde donde empezar a trabajar, sobre todo, al darse cuenta, de que en la escena barcelonesa no

tenía un sitio. Nazario habla de una época *De Kooning*, que no deja de ser un mote, una manera de tildar la forma de “ponerse serios”, y es verdad que empezó a hacer una especie de acrílicos, a trabajar en series, a utilizar ya un formato más profesional. En ese momento llega el accidente y muere y no sabemos qué hubiera pasado, que camino hubiese tomado. También Ocaña, en esos años, empezó a frecuentar mucho la escena del País Vasco. Encontró otra escena en la que sí era posible una convivencia entre las prácticas conceptuales, la pintura y la cultura *underground*: la escena de Vicente Ameztoy, del grupo alrededor de la revista Euskadi Sioux, de ese tipo de revistas de la contracultura vasca que eran como un referente. Igual pensaba en los trabajos de Zumeta que proponía mil proyectos festivos a la gente del festival de cine de San Sebastián. También le interesaba que no se viniera abajo el impulso político, que para él estaba cargado de irracionalismo más que de razones. Era una escena más compleja y pantanosa que la que iba encaminándose en Barcelona hacia las Olimpiadas. Y Ocaña siempre gustó de las brumas del norte, de sus chicarrones, le cansaba a menudo tanta displicencia mediterránea.

¿Quieres decir que el cierre de esa contradicción está en suspenso, y que ese suspenso hay que tenerlo en cuenta a la hora de hablar de Ocaña?

P.G.R. Si, es irresoluble con la muerte de Ocaña. Todo es especular en vano.

En ese suspenso, sin embargo, en ese “no saber situar su obra”, hay varias paradojas que me parece interesante señalar. Por ejemplo, quizás el intelectual que más cerca estaba de Ocaña era Alberto Cardín. Su relación personal era importante. Tan cerca, que una de las cosas habituales era que Ocaña le buscaba y le mandaba los chulos a Alberto Cardín y se cobraba su comisión también, como una especie de negocio triangular. En la publicación hemos incluido una antología de textos de la época, muy complejos y muy contradictorios entre ellos, que son todos de Alberto Cardín sobre Ocaña, sobre los mundos de Ocaña. Lo que me parece más curioso es que Cardín en

ese momento comparte con él la vida nocturna de las Ramblas. De aquella vida en las Ramblas, Cardín decía que ese era todo su mundo en Barcelona y que nunca salía de Plaza Cataluña porque eso era Barcelona y a Cardín, Barcelona, le parecía un horror. Cardín sólo vivía en las Ramblas que era donde estaban todos los inmigrantes, compartía su vida nocturna con Ocaña y sus amigos y, sin embargo, a nivel artístico apoya a Trama, al grupo que estaba practicando en España una pintura emparentada a los *Supports/Surfaces* franceses, cuya referencia intelectual en ese momento es Oscar Masotta. Masotta ejerce en Barcelona con unas marcas althusserianas e introduce casi la escuela lacaniana de psicoanálisis. Absolutamente una contrafigura del Masotta que ha protagonizado en la escena artística argentina, en Buenos Aires, la puesta de largo del happening, la presentación de las prácticas *performativas* y el pop. El famoso libro de Masotta sobre el arte pop tiene mucho más que ver con lo que Ocaña hacía, es decir, con un pop realmente popular, mas que con un pop americano idealista, a lo Warhol. Ese Masotta se transforma en un tipo de crítico de arte muy lingüístico, que reelabora el discurso de la pintura a partir del campo expandido, todo lo que fuera la pintura de superficie y el grupo de Trama: Gonzalo Tena, José Manuel Broto, Xavier Grau... Me puedo figurar lo que pensaban este tipo de artistas sobre Ocaña como pintor, ya que era exactamente el entendimiento opuesto. Federico Jiménez Losantos, nuestro ínclito crítico y periodista conservador, estaba también en ese mismo grupo, entonces en posiciones políticamente de extrema izquierda, aunque ahora también creo que es de una extrema izquierda que ha dado una vuelta muy complicada... En fin, en ese tipo de posiciones sus debates, en aquel momento eran, curiosamente, con el grupo del PSUC, el grupo de Pere Portabella y Grup de Treball, el grupo comunista que desarrolla toda una serie de prácticas conceptuales y *performativas* incluso, con las primeras acciones de Carles Santos, por ejemplo, en torno a la emancipación en los lugares de la cultura obrera. Lugares que, curiosamente, ocupaba el propio Ocaña. Por eso no es casualidad que esa cámara de Muntadas –no deja de ser significativo que todo el video arte catalán se hiciera con la misma cámara de vídeo, lo que dice mucho sobre los dueños de los medios

de producción- que usaban los miembros del colectivo Video-nou, muy cercanos al Grup de Treball, con todas sus prácticas en torno de la emancipación obrera y de lenguaje abstracto de la alienación, tuvieran como trabajos principales, como foco de atención a Ocaña, a su personaje: Ocaña en Mec-Mec, en la Casa del Pino, en el show de televisión de Mariscal y Only You, donde había actuaciones estelares de Ocaña y Camilo... eran estos, además, los programas más solicitados en el famoso autobús que iba por los barrios, donde emitían un simulacro de televisión independiente y autónoma y ofrecían toda una serie de programas de actividades públicas... Siempre era Ocaña, una y otra vez, el programa más solicitado. Ese contraste que ofrecen esas figuras límite y lumpen, también en el sentido que el referido Willy Thayer le da al uso de la palabra lumpen en Marx, era la figura de Ocaña. Ocaña, el héroe del lumpemproletariado. Era imposible fluctuar entre dos límites, entre dos fronteras. Pero entre las prácticas conceptuales de los comunistas del Grup de Treball, ligados al PSUC, y su oposición, la izquierda althusseriana del Grupo Trama, en ese linde, en esa aduana, en esa muga se encontraba el trabajo de Ocaña, mudo, sin apenas capacidad para manifestarse, apenas pudiendo decir nada. Afirmándose en su propia verborrea. De hecho, conforme esa situación se estabilizaba e iban avanzando los años, Trama, con el apoyo de Tàpies, y Grup de Treball -quiere decir Muntadas, Francesc Torres y todos los artistas que salieron de ese entorno- se expanden, sobre todo con la internacionalización y el protagonismo de su trabajo en la escena americana, neoyorkina. Mientras, el trabajo de Ocaña queda ahí, inactual, fuera de cualquier observación posible para cualquiera de ellos. De hecho, con la primera recuperación de Video-nou no deja de ser paradójica la polémica. Cuando se presentan los trabajos de Video-nou en distintas ocasiones, en *Desacuerdos* en el MACBA de Barcelona y después en la colección del MNCARS en Madrid, los comisarios siempre elegían, decidían poner públicamente las piezas, los programas protagonizados por Ocaña –otra vez- porque quizás eran más vistosas, que se yo, más “decorativas”. Las dos críticas más ácidas que se les hicieron, por parte de David G. Torres y José Luis Brea respectivamente, se referían constantemente a Ocaña, a la presencia de Ocaña en esos

Ocaña: "La historia boca arriba, la historia boca abajo"

entornos. Y aunque Ocaña no era sujeto, sino objeto, sólo el tema, la parte de un trabajo de Video-nou, la polémica salta. Ocaña era el protagonista de una serie de programas de video de un colectivo obrero... es paradójico... como si Darcy Lange hubiera grabado a los mineros sacando carbón y eso representara a su tema, los mineros sacando carbón, que fuesen los mineros los allí presentados y no un trabajo de Darcy Lange. Ocaña fue utilizado como una figura polémica para atacar la pretendida historicidad conceptual de estos proyectos. Y eso no deja de ser interesante pues, en verdad, el ciclo se estaría cerrando correctamente. El proletariado fijándose en sus artistas, procedentes del mundo lumpen... Esa incomodidad de la crítica sigue siendo reveladora de la situación. Nadie entiende que un travesti o unos porretas orgiásticos puedan representar a la clase obrera. Las paradojas, a menudo, abren heridas muy luminosas.



Ocaña vestido de fallera en la gala de clausura del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1980. Autor desconocido, 1980. El Diario Vasco, portada del 25/09/1980.

¿En qué línea se sitúan estos ataques? Quiero decir, ¿no están dentro de la lógica de cierto martiriología con respecto de Ocaña? No es que esté comparando la represión homofoba con estas legítimas censuras críticas, pero, ¿No tienen cierta coherencia con el relato que estas apuntando?

P.G.R. Esa lectura iconográfica del martirologio es muy frecuente en cierto arte activista, y aunque el caso de Ocaña es previo, es muy frecuente en el activismo y las políticas de representación en torno al SIDA. En algunas de sus primeras actuaciones públicas y políticas, como figura icónica de la Barcelona de los años 70, en, por ejemplo, su participación en el FAGC (Front d'Alliberament Gai de Catalunya) donde fue golpeado por la policía en primera línea... Ocaña fue golpeado y salió en portada del semanario *Interviú*, que era un medio mayoritario. De alguna forma Ocaña fue utilizado, aunque esto también fue muy conflictivo porque después de su protagonismo en estas primeras jornadas reivindicativas del FAGC, la ortodoxia del movimiento gay recriminó que fueran vestidos de folclóricas andaluzas en la primera línea de manifestación. Eso provocó un nuevo desplazamiento en la figura de Ocaña, que no podía entender que después de haberse convertido casi en el icono del movimiento, o precisamente por eso, en todos los sentidos antiguos de la palabra "icono" –la identificación de Ocaña con la figura que la policía golpeaba, el leitmotiv, la causa viva, la causa de la protesta-, fuera recriminado por el propio Frente por lo que Ocaña consideraba normal o aspiraba a normalizar, que eran sus propias marcas artísticas: ir vestido de Estrellita Castro, por ejemplo. Al año siguiente, Ocaña se manifiesta con el CGAC, un grupo disidente del FAGC en el que ya se incluyen transexuales y prostitutas, con quien se acabó encerrando en el Salón Diana. De alguna manera, el FAGC y sus reivindicaciones fueron asimilados, fueron los primeros admitidos oficialmente por la incipiente democracia, por las organizaciones estatales y los disidentes, los que ampliaban su marco reivindicativo estaban en el grupo del CGAC. Otro de sus sucesos paradójicos ocurre en la intervención en las Jornadas Libertarias Internacionales, un encuentro que hubo en el 1977 para intentar recuperar el poder que tradicionalmente había tenido CNT, el sindi-

cato anarquista, en España, especialmente en Cataluña. Hicieron un encuentro internacional invitando a figuras como Noam Chomsky o Eugène Ionesco y muchos otros intelectuales europeos y americanos. Fueron unas jornadas impresionantes a nivel de experimento político, que por cierto están documentadas por Video-nou con todos los debates, un material verdaderamente interesante. Había una parte de debate y de discusiones en el Salón Diana -un centro ocupado reivindicativamente por los trabajadores del espectáculo de Barcelona- y en el parque Güell había unas actuaciones nocturnas, teatrales y musicales. Ocaña cerraba todas las noches la actuación. Después de la primera sesión, el último grupo acababa y salía a escena lo que se presentaba como *Ocaña y sus muchachas flamencas*. La actuación consistía en que Ocaña cogía el micrófono y soltaba un discurso libertario tremebundo -"¡libertarias del mundo, unios!"- que mezclaba con copla y otro tipo de actuaciones. El grupo musical empezaba de fondo a animar la cosa y ellos bailaban, cantaban sevillanas, flamenco y aquello acababa en orgía, directamente una orgía sexual delante del público. Es decir, una orgía encima del escenario iluminada por los focos con felaciones y encabalgamientos, eso fue la primera noche. El secretario general de CNT Barcelona recibió unas presiones tremendas, sobre todo por el grupo de Madrid, que dijo que ese "espectáculo" tenía que acabar. En fin, que no habían traído a Chomsky para que presenciara semejante "montaje". Hubo una crisis enorme porque las Jornadas Libertarias se presentaban como un espacio de libertad absoluta, un espacio de libertad idealizado con el mundo de los años 30 pero que el mundo nuevo de las drogas, de la contracultura y del rock & roll había desbordado como forma-de-vida. Y había escandalizado al frente moral que representaba la burguesía, el proletariado económicamente estable y los intelectuales universitarios. El secretario decidió dimitir de su cargo porque lo prefería antes que tener que pedirle nada a Ocaña, con lo que eso significaba, que siguió cerrando con estos shows las tres noches que duraron las Jornadas. Algo parecido a esto podemos verlo en una actuación hecha también de manera ilegal en las fiestas de Gracia de Barcelona, en la plaza del Sol. Había un concierto de otros grupos y para la película de Ventura Pons metieron esta actuación, improvisando y sin permisos adminis-

trativos, en la que salieron Ocaña y sus muchachas, montaron el show y se marcharon corriendo antes de que la policía los detuviera... Hay ahora una película sobre la contracultura catalana, de Morrosco Vila-San-Juan, donde es muy significativo el uso de esas imágenes, que digo que se conservan en Súper 8, creo que eran de Manuel Hueriga, y que son originalmente sin sonido. Son imágenes en las que cualquiera que esté mínimamente familiarizado con Ocaña podrá ver que está cantando flamenco, además de que todos los testimonios de aquellos días eran muy claros al respecto. Se ve claramente en medio de una orgía, en medio de la acción, que hay un grupo tocando las palmas y haciendo sevillanas, mientras hay dos como liados en el suelo, revolcándose. Sin embargo, en el montaje de la película -como Barcelona siempre ha sido tan moderna...-, suena un grupo psicodélico tocando un rock & roll más o menos heavy metal. De alguna forma, de forma consciente o inconsciente, hay un intento de liquidar toda la parte folclórica y flamenca que forma la parte residual del personaje Ocaña como "andaluz", como "folclórico", como "flamenco" o como más peyorativo se le quieran llamar a estas marcas; no es algo del pasado, es algo que continua: cierta incomodidad, cierto roce, cierta incapacidad de asimilación por parte del *stablishment* cultural de una figura como Ocaña. ¡Bienvenida sea, claro! Incluso ahora en Barcelona se celebra como algo mitológico, mitología para los turistas, la época del *underground*: ¡El *underground* es la cara más bonita del Barrio Chino!, ¡El *underground* limpiará el Chino de yonquis, prostitutas y delincuentes! Es decir, en el chino no había prostitución ni drogas sino *underground*, que es como una especie de lejía que limpia y da esplendor...

Pero, es cierto que esa ambigüedad en las representaciones es parte del repertorio Ocaña. Políticamente su figura es, por eso, muy moldeable. Es el reverso del carnaval. Su capacidad de camuflaje se da en los dos sentidos. También los nobles podían desfilar entre el pueblo a cubierto, bajo sus disfraces...

P.G.R. En cierto sentido, pasa algo parecido con esta película que protagoniza Ocaña en la Puerta de Brandenburgo. *Ocaña, der engel der in der qual singt*, realizada por Gerard Courant en 1979. Ocaña,

el ángel cantando sube hasta el patíbulo... Es una performance que el director del film improvisa de alguna forma cuando se presenta en Berlín la película *Ocaña, retrat intermittent*. Estaba Adolfo Arrieta también invitado a la acción pero sólo se presentó Ocaña. Había unas torres en Berlín, unas plataformas que servían para que los turistas se asomaran al otro lado del muro, en la propia Puerta de Brandenburgo. En las puertas de los cines de Berlín, del lado oeste, había unas *Marilyn Monroe* de cartón ofreciendo golosinas y chocolates. La cosa consiste en que Ocaña sube con la Marilyn y habla y canta para ella y para los soldados rusos, y llama a reconciliar comunismo con libertad y habla de los libertarios, "¿Marilyn, tú conoces a los anarquistas?", le dice. Pero falló el audio de la película y lo que hicieron fue que cuando el director la estrenó en el Festival de Cannes, Ocaña dobló en directo lo que se suponía que había hecho en la Puerta de Brandenburgo. Ese es el audio que tenemos, con todas sus deficiencias. Es un doblaje en que ya no hay correspondencia exacta, es un delirio propio e independiente. Ocaña se aproxima a veces al movimiento de sus labios pero es consciente de que la ocasión necesita de un desdoblamiento más que de algún tipo de sincronía. Es una técnica que además Ocaña reconoce que copia -*copia* es un término exagerado- de Pedro Almodóvar. Las primeras películas y cortos del cine de Almodóvar, con las figuras *patydifusas* y muchas de las formas simbólicas que después ha explotado la movida madrileña, vienen claramente de Ocaña. Ellos mismos lo reconocen en algunos momentos. El lugar donde las primeras películas de Almodóvar empieza a tener más éxito es en Barcelona, con todo este grupo de amigos que hacen proyecciones de sus películas y el doblaje en directo que hace el propio Almodóvar -son películas mudas-. Hay una, por ejemplo, de una fila enorme de tipos que se tiran a un marinero que está detrás de un árbol. No se ve lo que pasa detrás del árbol, sólo se ve la figura y eso lo doblaba en directo Almodóvar dándole una gracia que apenas está en el film. Por eso Almodóvar es muy reacio a pasar esas películas porque sin la *performatividad* directa de su narración y de su verbalidad no funcionan. O funcionan de manera distinta, claro, eso es inevitable. Esa idea la toma aquí Ocaña, la ensaya en este film francés rodado en Alemania, aparte

de que funciona especialmente bien porque Ocaña y su bombín y su maletita, el Ocaña personaje de día, eran formas que tenían que ver con el cine mudo, un homenaje al cine de Charlot. Él estaba muy fascinado con las formas mecánicas del movimiento del cuerpo en el cine mudo e incluso en sus performances hay siempre una imitación de Chaplin o de Buster Keaton. Es totalmente intencionado. ¡Esas caras que pone, con el movimiento estrábico de los ojos, de estrellas femeninas del mudo! En este doblaje que no tiene correspondencia directa, se representa mucho esta imaginería, esta forma de hacer. No se entiende bien lo que dice, le empieza a hablar a los soldados rusos que están al otro lado, de vigilancia, diciéndoles que no piensen que el modelo democrático es el modelo bueno y que Ocaña no es ni capitalista ni comunista, sino *libertatario*. Les suelta una especie de discurso, loquísimo, de loca, que termina con el momento en que Ocaña empieza a tirar claveles al otro lado y entonces hay como un movimiento de la policía, un movimiento extraño que queda fuera de cámara y deciden suspender la película.

La película se puede ver en un portal magnífico que hay de Ocaña, que es *La Rosa del Vietnam* de Pere Pedrals, colaborador también en la publicación. En *La Rosa del Vietnam* www.larosadelvietnam.blogspot.com/, en el *Archivo Ocañí* hay un trabajo increíble. Creo que toda mi investigación no hubiera sido posible sin el archivo de Nazario, por un lado, y el de Pere Pedrals por otro, que es un tipo que tenía una pequeña galería en Barcelona y que se ha dedicado a Ocaña de una forma sistemática, dando prioridad a los documentos sin lecturas previas ni mordazas. Es decir, mostrando siempre toda la documentación de todo tipo de exposiciones, acciones, eventos, noticias, sucedidos... es una página que a la vez mantiene el espíritu carnavalesco de Ocaña. Su aparente caos no es más que ese reflejo excepcional de lo carnavalesco. Por eso son importantes los excedentes y los excesos. Todos esos restos, todo el material que sale de ahí y que, a duras penas y con tanta fragilidad intentamos, y fracasamos, ordenando... Esta ese cartel del carnaval de Sevilla, que fue el que acabó con el carnaval en Sevilla justo antes de empezar... fue prohibido por el gobernador civil porque el periódico ABC montó una campaña extrañísima denunciando que el cartel era una parodia

Ocaña: "La historia boca arriba, la historia boca abajo"

del escudo de Andalucía. Ocaña ahí es Hércules y los dos perros sarnosos son los dos leones que guardan las columnas de 'Plus Ultra'. Hubo un escándalo en la prensa y el caso es que el gobernador prohibió el carnaval... Ocaña, parodiando la identidad andaluza, mofándose de ella... es raro, a lo mejor por eso los trabajos de Ocaña están viéndose en Alemania, en Inglaterra, en Francia y nadie en Sevilla, en la Sevilla gubernamental, claro, nadie hace nada por acercarse a su trabajo, a su figura...

Acabaste, de hecho, reformulando tus dudas del principio entorno a la posibilidad de hacer historia con aquello que se le enfrenta. La imagen que comentaste seguía de cerca al famoso *Ángel de la Historia* que invocara Walter Benjamin a partir de una pintura de Paul Klee.

P.G.R. Acabo con los ángeles, que es una figura recurrente en el trabajo de Ocaña y que a mí me sirve para construir una de las pocas lecturas que hago de su trabajo. Una cierta angeología. Si vemos con atención la película *ExpOcaña82*, de Jesús Garay, un documento sobre su exposición de *La primavera*, que hizo en la *Capella*, la Capilla del Hospital de la Reina en Barcelona, vemos eso, un cielo con ángeles. Creo que es su trabajo más completo, donde se ve con máximo esplendor toda la complejidad de su trabajo. Ocaña lo que hace es recrear la Fiesta de la Asunción Gloriosa de su pueblo, de Cantillana, pero aquí en las Ramblas, con vírgenes de papel maché y todos los niños del barrio invitados, todos vestidos de ángeles. De hecho, la inauguración de la exposición en la Virreina fue multitudinaria. Era el barrio de Ocaña, el regreso a su barrio. Toda la gente del Mercado de la Boquería, de Las Ramblas y de los quioscos de las flores conocía a Ocaña y lo celebraban como un acontecimiento. Lo veían como "uno de los nuestros", uno de los que de verdad trabajan en las Ramblas y que se merecía un reconocimiento. Acudieron en masa ese día, como acudieron en masa en el 1982 a la exposición de la Capella. Ocaña recrea toda esta ceremonia y hay algo que me parece muy significativo para entender el carácter moderno del folclore en Andalucía, que tampoco tiene que ver con una idea de algo pasado y

anquilosado, sino que es algo que, con sus anacronismos, sigue vivo y en funcionamiento. Y es que a Ocaña con uno de sus amigos, el Pep Torruella, que era un carpintero teatral y que trabajaba mucho en Barcelona, se les ocurre una idea. A ellos no les gusta cuando llega la Virgen a lo alto, de la forma en que se inventaron ese dispositivo del siglo XVIII, muy mecánico, y entonces salía la virgen es ascensión como un cohete... de hecho, en la película de Garay hay una parodia de lanzamiento de la NASA. La virgen sale hacia el cielo y como una especie de cohete llega arriba y allí la espera un ángel majestuoso. Entonces ellos, Ocaña y Pep, se decían: "¿Y el ángel qué hace?". Al llegar la virgen arriba, con el ángel esperando con aquellos brazos alzados, les hacía pensar que había algo que no era completo, algo faltaba. Esto puede tener hasta una lectura freudiana. Ellos pensaron que tenía que haber algo más y entonces se les ocurrió que cuando la virgen subiera, pues que el ángel le pusiera una corona de oro encima de su cabeza, la coronara. Esta innovación en el ritual la hace Ocaña en la Capella y cuando la gente de la Hermandad de la Asunción de Cantillana se entera, pues deciden incorporar a la ceremonia ese momento final. Es decir, se renueva una tradición de siglos desde un sótano *underground* de Barcelona. Un momento que está fuera de cualquier liturgia católica y que se lo inventan un par de travestis de Barcelona, como quién dice, y que es incorporado en los años 80 al ritual religioso de Cantillana, pueblo natal de Ocaña. Allí, con su ángel boquiabierto y *coronante*. Ocaña con eso hacía muchos juegos. En la misma representación de *La primavera*, durante una exposición en Mallorca había un amigo suyo, un negro gigantesco, que además, padecía priapismo, esa enfermedad por la que se tira uno empalmado siete u ocho horas seguidas... en fin, el ángel negro -también hay una figura de papel maché que lo representa-. Pues para Ocaña y sus amigos era una fiesta vestirlo con una túnica, con el priapismo continuado y vestido de angelito... Curiosamente, iba a ser María del Mar Bonet, que era amiga de Ocaña, la que iba a representar al ángel, pero ella a última hora se negó. Entonces dijeron: "Bueno, tú te subes. Si María del Mar Bonet no quiere, tú te subes". Al final llegaba la virgen arriba y había un negro de dos metros con priapismo y una túnica triangulada que le colocaba la corona en su

Ocaña: "La historia boca arriba, la historia boca abajo"

cabeza... Esa alegría, no lo dudemos, es verdaderamente angelical... con la configuración de los angelitos de papel-maché, que tenía que ver con la forma, con el modo como Ocaña los hacía... a las figuritas de papel- maché, les metía los dedos en la boca y les sacaba una parte, de forma que todos parecen estar con la boca inflamada, así, como boquitas de muñecas hinchables... no era su idea, preconcebida, pero realmente la figuración tiene esa gracia, en el sentido humorístico de la palabra y también en el divino, una gracia divina...

Como los displicentes ángeles de Caravaggio o su muchacho mordido por un lagarto...en fin, recuperando cierta gravedad, viendo toda esta iconografía de la presencia de los ángeles, de los ángeles sexuados de Ocaña, el sexo de los ángeles, tantas veces objeto de bromas, pasatiempo de los padres primeros, anteriores a la escolástica y que resulta que avanzan algunas de las discusiones fundamentales de nuestro tiempo, como las lee, por ejemplo, Giorgio Agamben en su tratado *El reino y la gloria*. Pues eso, una cierta angeología. ¿Dónde si no en esos textos podemos encontrar antecedentes para las preocupaciones de la teoría *queer*, por ejemplo? ¿Dónde si no allí se plantean cuestiones sobre el dominio del cuerpo, su régimen simbólico, su control político, que vemos enunciadas continuamente en torno a los enunciados de una biopolítica?

Pero voy directamente a tu pregunta, la famosa figura de *El ángel de la historia* evocada por Walter Benjamin. *El ángel de la historia* tiene la boca abierta, enorme y abierta, por allí pasa el vendaval de la historia como un huracán, destruyéndolo todo a su paso. La figura era muy potente. Evocándolo, acababa mi narración de forma tremendísima, afirmando que el ángel de Ocaña está dispuesto a una felación, a hacerle una gran felación a la historia, a la Historia con mayúsculas. Y era una imagen muy grata, que define con exactitud el proyecto este de contar a Ocaña contra la historia. Es decir, que *Ocaña* son narraciones e historias que se mueven contra la gran Historia, contra el gran cauce histórico, contra el gran canon, contra la institucionalización mayúscula que por parte de la forma arte hace historia, gran historia. ¿Cómo contarlos? ¿Cómo contarlos necesariamente? Porque creo que es obligatorio, que estamos obligados a esto, pero a la vez, ¿cómo contarlos e intentar que no acabe, que no

sea de nuevo una operación de servicio público, entendido en este caso con el peor sentido de la palabra y del público? Con esta pregunta, que tampoco sé responder, pues nada, acabo, y gracias.

(Transcripción Lidia Gamero)

Mutación y contagio.

Notas sobre cuerpo inmunitario y cuerpo vulnerable en las prácticas artísticas y performativas en Chile durante los años 80: Carlos Leppe y las Yeguas del Apocalipsis

Fernanda Carvajal

*Maricas de las ciudades
de carne tumefacta y pensamiento inmundo...
Que dan a los muchachos
gotas de sucia muerte con amargo veneno...
¡Maricas de todo el mundo
Asesinos de palomas!*

Federico García Lorca, Oda a Walt Whitman (fragmento)¹

Al volver sobre la obra de las Yeguas del Apocalipsis, el dúo que Pedro Lemebel y Francisco Casas formaron entre 1988 y 1993 en Santiago de Chile, retorna una y otra vez algo del orden del exceso, de una enunciación difícil de ser contestada, incluso desde la escritura, veinte años después. Como la inquietud que vibra en la frase “No somos, jugamos, ese es el peligro”², una declaración que aún hoy sigue siendo difícil de agarrar. No sólo porque sugiere la indeterminación de una identidad sin límites claros, sino también por la fuerza imprevisible del plural: dos son demasiados. Cada aparición de las Yeguas del Apocalipsis trata de una mutación corporal como ficción artística que desbarata la lógica oposicional

1 La cita aparece textual, en la intervención realizada por las Yeguas del Apocalipsis en la Revista Trauko, s/n, agosto de 1989, p.19 (Archivo Pedro Lemebel).

2 Salas Favio. “Las Yeguas del Apocalipsis” (Entrevista). *Revista Cauce*, no. 204, Santiago, p.29

de lo masculino/femenino, yo/otro, cultura/naturaleza, realidad/apariencia, abriendo paso a una lógica de lo múltiple. La categoría "duo homosexual" fue entonces, desde el comienzo, una categoría insuficiente para esos cuerpos inapropiables, inadmisibles, peligrosos para los patrones de familiaridad habitual que sustentan la economía mental de la producción de lo mismo.

En las Yeguas del Apocalipsis, el peligro es también una cuestión (económica, ideológica) de clase que refuerza sus adhesiones políticas y genera anticuerpos en el mundo artístico. En muchas ocasiones, su gesto público de desacato toma el universo del travestismo prostibular como una forma de apuntar su parodia ácida desde el sector más perseguido del universo "homosexual". Pero esa no fue la única dentro de sus estrategias, que fueron heterogéneas³. Su complicidad política y afectiva más decisiva fue hacia el movimiento antidictatorial de derechos humanos, no obstante trazan otras alianzas —por ejemplo con el feminismo— que también resultan ineludibles para leer sus prácticas. En parte, estos desacatos y adhesiones contribuyeron a que su pertenencia al mundo del arte fuera siempre la de una filiación ilícita. Engendradas en el Chile de fines de los ochenta, cuando la larga dictadura de Augusto Pinochet llega a su fin, al menos en los hechos, dejando sellada la herencia de su proyecto de modernización, neoliberalismo y desmemoria, las Yeguas del Apocalipsis supieron desplazarse entre los extremos de una época que pasaba de la tragedia al cinismo.

Así, el juego de Casas y Lemebel es un juego de contaminaciones y mutaciones. No podía ser de otra manera en el momento del sida; en ese momento en que el sida se convertía en una epidemia fuera de control.

La ostentación corporal de las Yeguas del Apocalipsis está atravesada por múltiples metáforas, es una máquina semiótica. Sin embargo, al mismo tiempo, hay un exceso que pertenece a otro

3 Ver: Carvajal, Fernanda. "Yeguas". En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Santiago, Lom y Centro Cultural La Moneda, 2011, p.87-117.

registro, y que se divisa en la fuerza de carnalización de algunas de sus intervenciones. Un registro que tiende a lo desestructurante, a lo que se resiste a su semiotización. Creo que con eso tiene que ver lo que arriba nombramos como una enunciación difícil de ser contestada. En este texto, busco pensar (provisoriamente) esa enunciación —que según creo percibir, puede rastrearse en prácticas de disidencia sexual chilenas inmediatamente anteriores y posteriores— como una *indeterminación inmunológica*. Lo que detecto como una persistente apropiación y simultánea desactivación de procedimientos inmunitarios, proponiendo una contra imagen del cuerpo inmune y el cuerpo vulnerable.

En lo que sigue, entonces, haremos algunas precisiones conceptuales, para luego abordar el problema del cuerpo inmune/cuerpo vulnerable en las Yeguas del Apocalipsis, trazando un recorrido no lineal por algunas de sus obras y también por algunos casos previos y posteriores a su trabajo, tratando de generar entre ellos conexiones que no pretenden darles una filiación causal, sino sólo constatar una leve, en ocasiones arbitraria, afinidad.

1

La inmunización sería la producción de aquella frontera que delimitaría el adentro del afuera, lo propio de lo ajeno. El concepto de inmunidad, constantemente seducido por el léxico de lo bélico, ha sido comprendido como la movilización defensiva de un cuerpo contra lo otro y en este sentido es un concepto que habla de cómo una identidad (individual, colectiva) se cierra sobre sí. “El sistema inmunitario debe reconocer el yo de alguna manera si quiere reaccionar contra algo extraño”⁴. Es decir que las fronteras inmunitarias fijan los límites de lo propio, de lo semejante respecto a lo extraño y en este sentido reaccionan frente a la contaminación y el contagio, frente a la fusión y la confusión de la identidad.

4 Haraway, Donna. *Ciencia, ciborgs, mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Valencia 1995, p.348.

Como ha observado Roberto Espósito, esta idea de lo inmune como protección de lo propio, se ratifica en el sentido jurídico del término, que comprende la inmunidad como el reenvío de algo a una posición particular definida por sustraerse a una situación común⁵. Lo in-mune, es decir, lo exento de cargas y penas, sería lo carente de "munus", la ley del don, que sería lo constitutivo de la comunidad. Contra los comunitarismos identitarios, Espósito define la comunidad "como aquello que liga a sus miembros en un empeño donativo del uno al otro... es el abrirse de la existencia hacia el afuera de si misma"⁶. Por lo tanto, los conceptos de inmunidad y comunidad serían conceptos inseparables pero enfrentados: Si la comunidad es aquello que puja por romper las barreras de la identidad individual, la inmunidad es el mecanismo de ataque y defensa, que busca combatir todo elemento externo que la amenace. El punto es que en la contemporaneidad, como apunta Espósito, los mecanismos inmunitarios se hiperbolizan: "Si la inmunidad tiende a encerrar nuestra existencia en círculos, o recintos, no comunicados entre sí, la comunidad, más que ser un cerco mayor que los comprende, es el pasaje que, cortando las líneas del confín, vuelve a mezclar la experiencia humana liberándola de su obsesión por la seguridad"⁷.

Por otra parte, la distinción entre cuerpo y carne que realiza Espósito, puede ser útil para comprender qué entendemos cuando hablamos del cuerpo inmune y del cuerpo vulnerable. Hablamos de carne a pesar de las resonancias cristológicas de la palabra, tratando de despojarla de los motivos de la encarnación. A su vez, la carne no intenta figurar como el territorio previo, que vendría a contrarestar el impulso constructivista y desustancializador de aquellos modelos

5 Este es el sentido jurídico del término, definido, según Roberto Espósito señalaría que quien "goza de inmunidad –parlamentaria o diplomática– aquel que no se encuentra sujeto a una jurisdicción que concierne a todos los demás ciudadanos por derogación de la ley común". Espósito, Roberto. "Inmunidad, comunidad, biopolítica." En: *Las torres de Lucca* n°1, enero junio 2012, p. 104.

Disponible en: <http://www.lastorresdelucca.org/>

6 Ibid.

7 Espósito, Roberto. "Inmunidad, comunidad, biopolítica". En: *Las torres de Lucca* n°1, enero junio 2012, p. 01-114.

Disponible en: <http://www.lastorresdelucca.org/>

sexogenéricas basados en lo semiológico o en la lingüística⁸. Antes que una esencia, nos interesa la carne en tanto umbral, hendidura. Cuando decimos carne hablamos de ese quiasmo⁹ entre el cuerpo y el mundo como diría Merleau Ponty, ese límite diferencial que separa al cuerpo de sí mismo abriéndolo a su exterior, exponiéndolo a su alteridad como sucede en el tocar, que es otra forma de decir alterar¹⁰. La carne sería el umbral interno que dirige hacia fuera lo que está vuelto hacia adentro, una pasión de borde que hace patente en el roce con el otro, la finitud. En este sentido, como apunta Roberto Espósito, carne y cuerpo no coincidirían aunque sean nociones inseparables, pues “lo que la carne dispersa y abre, el cuerpo lo unifica y cierra. Lo que el cuerpo identifica, la carne lo altera”¹¹. La carne, entonces, como aquello que hace que el cuerpo del individuo ya no sea sólo propio sino a la vez impropio, lo que expropia al cuerpo de sí, de tal forma que, como insinúa Espósito, puede ser una figura de lo común.

8 Tal como por ejemplo, puede leerse en Braidotti cuando señala: “Un mero desplazamiento en el referente simbólico no puede alterar las huellas somáticas y psíquicas de la otredad sexual. Estas huellas están codificadas en la carne, como una memoria elemental, como un banco de datos genético que precede a la entrada en la representación lingüística”. Braidotti, Rosi. *Metamorfosis Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal, 2002, p.67. Braidotti recupera la idea de carne como un espacio anterior, para dar cuenta de la importancia de “lo situado” en el pensamiento feminista. Coincidimos con Braidotti en la necesidad de un pensamiento feminista que arranque del cuerpo y lo situado, pero resulta necesario preguntarse si ello implica sostener la idea de la carne como estatuto ontológico que “precede” toda materialización del discursos como resguardo último de la diferencia sexual. En este sentido, nos parece que hay una clave en la idea de cuerpo como quiasmo entre materia y discurso que ha desarrollado Judith Butler (*Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Paidós, 2008).

9 Del gr. **χιασμός**, disposición cruzada, como la de la letra **χ**.

10 Tocar y tocarse no coinciden en el cuerpo: lo tocante nunca es exactamente lo tocado, hay un límite entre ambos que no se toca, una diferencia que escapa al tacto: un límite no aparece nunca como tal. La juntura entre lo tocante y lo tocado, se realiza entonces en lo intocable. Lo intocable no es entonces lo que delimita desde el exterior que podría ser tocado. Lo intocable delimita lo tocable mismo en la separación que le impide una absoluta coincidencia consigo mismo.

11 Espósito, Roberto. *Inmunitas*. Amorrortu, Buenos Aires, 2003, p.107.

Otra forma de ver la cuestión tiene que ver con la relación entre cuerpo y técnica. Las prácticas que analizaremos a continuación nos enfrentan a cuerpos atravesados por técnicas –“terapéuticas”, “estéticas”— de modo que su posibilidad de ser concebidos como cuerpos completos, ya clausurados, aparece desde el comienzo cuestionada. Técnica aquí no es sólo lo que modifica—violenta o salva— lo corporal como naturaleza, sino el hecho de que “no hay naturaleza”¹². Por eso la técnica concierne a todos los cuerpos desde el momento en que cada cuerpo está abierto a lo otro de sí. De modo que el cuerpo está tan expuesto al rechazo y la incompatibilidad como al contacto y al injerto. De ahí que: “la apertura de la carne y las transfusiones de la sangre son iguales a las del sentido. Vacila toda definición de lo sano y lo enfermo, lo normal y lo patológico, lo inmune y lo común”¹³.

2

*“La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización,
por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas,
y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario”*

Pedro Lemebel

Existe un vínculo entre la manera de imaginar una enfermedad y la manera de imaginar un extranjero: en ambas hay una necesidad de identificar lo extraño, lo intruso. Sin embargo es posible que la relación entre el adentro y el afuera no sea tan clara. Como apunta Haraway, “el discurso médico expansionista occidental en contextos colonizadores ha estado obsesionado con la noción de contagio y de penetración hostil del cuerpo sano (...) este enfoque de la enfermedad dio lugar a una importante inversión: el colonizado fue percibido como

12 Espósito, Op.cit, p. 213. Espósito realiza estas reflexiones en relación a las reflexiones introducidas por Jean Luc Nancy en *El intruso*.

13 Ibid, p.155

el invasor”¹⁴. Lo que ahí se describe es una suerte de colapso de la lógica inmunitaria, tal como se la prefigura en las metáforas bélicas. Y el sida, uno de cuyos efectos es que “las células del cuerpo invadido se transforman en invasoras”¹⁵, es un importante síntoma de ese colapso epistemológico. Como señala Espósito: “La especificidad del sida, consiste en hacer del adentro un afuera: las células del cuerpo se vuelven el invasor. Desde este punto de vista el sida es exactamente lo contrario del sistema inmunitario: no la interiorización de lo exterior sino la exterioridad del propio interior”¹⁶.



Las Yeguas del Apocalipsis: *Las dos Fridas*, 1989,
Créditos fotográficos: Pedro Marinello.

En la fotoperformance *Las Dos Fridas (1989)*, cita del cuadro homónimo de Frida Khalo, las Yeguas del Apocalipsis reiteran la alusión

14 Haraway, Op.cit, p.382

15 Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. De bolsillo, Buenos Aires 2012, p.121.

16 Esposito 2003, Op.cit, p.229

a la estratificación racial y de clases del cuadro original al posar uno con una falda victoriana y otro con una tehuana. El vestido aparece ahí como una piel artificial: marcas de lo blanco y lo indio. Francisco Casas tiene en sus manos unas tijeras, y Pedro Lemebel un pequeño espejo (en el cuadro original era un retrato de Diego de Rivera). En vez de la misma persona con aspectos diferentes que presenta el cuadro de Frida, en la fotoperformance de las Yeguas hay dos rostros distintos. Se trata de dos cuerpos simbióticos, (auto) intervenidos y acoplados por aparatos quirúrgicos. Ambos están con el torso descubierto en el que se ve un corazón dibujado adherido al pecho que remite a la gráfica fisiológica de las láminas escolares: son cuerpos que exponen su artificialidad. Cuerpos intervenidos y enchufados en una transfusión sanguínea por una sonda, uno de cuyos extremos está cortado y deja caer gotas de sangre manchando la falda de Francisco Casas. La mancha altera así el blanco immaculado del vestido y prefigura la llegada del Sida como nueva «mancha» (o estigma) social.

La imagen sugiere un cuerpo doblemente colonizado. El antiguo miedo a la sangre heredado desde la "Conquista", el remoto temor a los flujos que a través de la sexualidad propagaron la contaminación de razas y estatus que debían permanecer jerarquizados y puros (que dictaba que la aristócrata y la india debían permanecer sin tocarse), retornará con fuerza adherido al imaginario del contagio del Sida. Pero la sangre es capaz de limpiar y contaminar al mismo tiempo, es un flujo vivificador y letal a la vez. Si en el proceso de colonización el contagio de los flujos sanguíneos dio lugar a nuevas identidades, a diferencia de entonces, con el sida el sexo se tornará (potencialmente) mortal. Por eso, aunque el sida producirá los llamados "grupos de riesgo", no es sólo la homosexualidad la que está en jaque, sino toda la sexualidad (incluida la heterosexualidad). La más radical defensa inmunitaria del sida es el intento de dar muerte simbólica a la sexualidad¹⁷. Lo cual no anula la carga racializadora que el sida como discurso propagó, adjudicando al

17 Un diálogo (o dos monólogos) sobre la censura. Una plática con Diamela Eltit y Carlos Monsiváis sobre sus respectivas experiencias con la censura en Chile y México. Debate Feminista, marzo 1994, p.32.

Consultado en: <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/undial1151.pdf>

homosexual, al africano, al haitiano, el estigma del peligro, ejecutando así una inversión de los roles entre el invasor y el invadido.

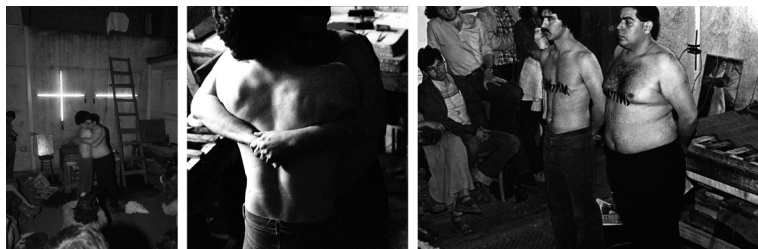
Esta figura de la inversión entre el invasor y el invadido, retorna años más tarde, en la acción realizada por Pedro Lemebel durante la conmemoración de los 25 años de Stonewall el año 1994 en las calles de Nueva York. Como un dolido San Sebastián de sidario, Lemebel marcha entre la multitud con una corona de jeringas que portan sangre —presuntamente infectada— y el torso envuelto en un corset que (en un gesto similar al corazón en *Las dos Fridas*) luce los interiores del cuerpo dibujados como en la gráfica de las láminas anatómicas: huesos, órganos, vísceras, simulan el cuerpo desollado, abierto. Entre sus manos, exhibe un lienzo con la consigna “Chile returns AIDS”. Como un santo envenenado, o un ángel vengativo, amenazante como el sexo mismo, Lemebel estremece la mirada del fornido gay blanco en su progresiva profilaxis. Al menos así parece ser visto el movimiento gay norteamericano desde América Latina, como queda plasmado en las palabras de Néstor Perlongher a fines de los años 80s, cuando señala “buena parte del movimiento gay americano ha diluido su carácter contestatario para rearticularse como agrupamiento paramédico de salud pública”¹⁸.

En Lemebel, el gesto decolonial es el exceso. No sólo porta consigo la acusación de la desigual distribución geopolítica de la muerte por causa de la enfermedad, sino que manifiesta un rechazo a la política de la medida, a la limpieza de imagen de la “homosexualidad”, a su normalización. Susan Sontag ha advertido como en la obsesión por la inocencia reproducida por los medios de comunicación al propagar la imagen aleccionadora de la víctima como ausencia del mal, se esconde una atribución de culpa: “las víctimas sugieren inocencia. Y la inocencia, por la inexorable lógica subyacente a todo término que expresa una relación, sugiere culpa”. En el gesto de Lemebel, la ostentación física y el silencio, son los de una víctima en el suspenso de su agresividad contenida, en latencia.

18 Perlongher, Nestor. *El fantasma del Sida*, Puntosur, Buenos Aires, 1988, p.97. Ver también la crónica de Pedro Lemebel “Y ahora las luces (Spot: Ponteló-ponseló. Ponte-ponte-ponseló)” En: *Loco Afán. Crónicas de Sidario*. Seix Barral, Santiago de Chile 2009.

3

Al comienzo de este texto advertimos la posibilidad de encontrar algunos indicios de la tensión entre lo imunitario y lo vulnerable, tal como se da en las intervenciones de las Yeguas del Apocalipsis, en trabajos anteriores del arte chileno que se desarrollaron durante los años más duros de la dictadura, en el marco de una serie de prácticas fuertemente experimentales que luego serían agrupadas bajo el nombre de Escena de Avanzada¹⁹. Creo que es posible encontrar algunas claves que permiten volver sobre la figura del invasor/invasido en un momento previo al estallido de la epidemia del sida, en *Prueba de Artista*, la acción que Carlos Leppe y Marcelo Mellado realizaron en 1981 en Santiago de Chile, en el Taller de Artes Visuales (T.A.V.).



Carlos Leppe: *Prueba de Artista*, 1981.

La acción consistió “en usar a Leppe como piedra litográfica con la palabra ACTIVO, entintada en su pecho para luego grabarla mediante un abrazo, tal como una prensa de cuatro brazos, en el pecho de Marcelo Mellado. Terminada la primera copia, se realizó

¹⁹ La Escena de Avanzada fue el término acuñado por Nelly Richard para agrupar una serie de prácticas surgidas entre 1975 y 1983 en Santiago de Chile. Fue el nombre para la alianza entre obras de carácter fuertemente experimental y críptico, en ruptura con los formatos tradicionales del arte que predominaban hasta ese momento en Chile; y una densa escritura crítica que revolucionaría la crítica de arte local (en la que aún primaba un carácter fuertemente impresionista) al tomar referencias teóricas postestructuralistas y semiológicas.

la inversión: Marcelo hizo de piedra y Leppe de copia... La matriz del grabado, pasa por el cuerpo transformada en carne"²⁰. Se trata, como veremos, de una parodia corporal de los procedimientos del grabado, donde el abrazo entre dos hombres hace del grabado una cuestión del tocarse y del contagio.

Prueba de artista alcanza una de sus más lúcidas lecturas en *La feliz del edén*, el documento publicado en 1983 por el artista chileno Eugenio Dittborn. Si el cuerpo de Leppe era identificado en la escena chilena como soporte de "pintura/maquillaje" (su operación travesti) en *Prueba de Artista* dice Dittborn, su cuerpo se construye además en "matriz" (función materna)²¹. En esa primera promiscuidad entre el cuerpo pintura/maquillaje y cuerpo matriz de Leppe, se esconde la consumación de un sabotaje: el quiebre del aura de la matriz. O un descentramiento de la relación jerárquica entre matriz y copia que permanecía intacta en la tradición del grabado tradicional chileno. Si en el grabado tradicional, la matriz única (activa) es la que a través de los procedimientos de impresión da lugar a una infinidad de copias (pasivas), Dittborn dirá que *Prueba de artista* inscribe la matriz "en las pestes, epidemias y enfermedades infecciosas en general: cada contaminado es un agente contaminante"²² (tal como el invadido que muta en invasor). Cada copia puede devenir "activa", funcionar como una nueva matriz que puede así replicarse infinitamente en cada uno de los puntos de la edición. Matriz y copia se funden en la utópica unión total del enlazamiento tenso, inmóvil, de un abrazo. La parodia corporal del proceso del grabado, lo convierte así en un ritual improductivo (económicamente improductivo) en un mercado "que se ve de improviso arrasado por la peste de la esterilidad". Al producir públicamente matrices y copias humanas, *Prueba de artista* "escenifica el mercado de la carne marcada en público". Si no hay producto sino sólo matriz y copia que son cuerpo

20 Cegado por el oro, Galería Tomás Andreu, Santiago de Chile, 1998, p.17.

21 Estas dos figuras el travesti y la función materna, reaparecerán en otro sentido, como veremos a continuación, en *Sala de Espera*.

22 Dittborn, Eugenio. *La feliz del edén: para prueba de artista de Carlos Leppe*. Santiago, Chile, Taller de artes visuales, 1983, p.s/n.

humano vivo, entonces toda cuestión de venta y oferta, “se traviste en prostibularia”²³.

Si hubiera que pensar cuál es la torsión del cuerpo marica que opera en esta acción, una opción sería decir que el discurso de Dittborn sobre *Prueba de artista*, permite leer en la acción toda una metáfora de la homosexualidad y sus estigmas: la imaginería de la homosexualidad como una peste que se propaga por contagio, una sexualidad estéril opuesta al ideal procreativo.

Pero creo que es posible ver algo más, en los cuerpos de dos hombres que al abrazarse hacen que la palabra pintada en el torso de uno se imprima como imagen invertida, refleja, en el torso del otro²⁴. Una clave aparece cuando Dittborn apunta otra imagen especular: “un perro carnicero que un río atravesaba, y que un trozo de carne en el hocico llevaba, vio en el agua otra carne que el fondo reflejaba, y abandonó la propia por la que codiciaba”²⁵ (37). Versión delirante, fabulesca y profana del mito de Narciso, aquél incapaz de distinguir entre la propia imagen y su reflejo, entre el yo y el otro. El desmontaje de la retórica psicoanalítica de la homosexualidad es algo que retorna subrepticamente en la obra de Leppe: Narciso es uno de los mitos que el psicoanálisis clásico convoca para sancionar la relación homosexual como ilegítima, endogámica, infértil. Sin embargo, se trata aquí de un paradójico narcisismo carnal. La reproducción de la imagen especular en esa “monocopia de carne” genera un contagio basado en un juego de contaminaciones, inversiones y reversibilidades. Tanto cuando *Prueba de artista* niega el producto del grabado para reivindicar el grabado como proceso, como cuando realza la relación homosexual como el desperdicio de energía que no sirve a la lógica de continuidad entre el sexo y la reproducción de la especie, no parece tratarse de un reflejo estéril, sino de un indócil despilfarro.

23 Ibid, p.s/n.

24 Además está notar que “Activo”, es una palabra que cobra significancias en la retórica marica nombrando a aquél que penetra, marcando así selectivamente la potencia sexual masculina.

25 Dittborn, Op.Cit. p.39. La cita corresponde a Arcipreste de Hita, Libro del buen amor.

4

En algunas acciones de las Yeguas del Apocalipsis, la tensión entre el cuerpo inmune y el cuerpo vulnerable es trabajado no ya desde la cuestión del contagio, sino desde la asepsia. Si hubiera que pensar en acciones previas que puedan brindar alguna pista, creo que esa pista vendría por los usos del yeso, especialmente del yeso como dispositivo de corrección corporal, tal como aparece en acciones como *Molde para yeso* (1978, Primer festival de video) y *Sala de Espera* (1979, Galería Sur) de Carlos Leppe.



Carlos Leppe: *Sala de Espera*, 1979.

Aquí me detendré sólo en la segunda de ellas, *Sala de Espera* una acción que ha recibido múltiples y sugerentes lecturas²⁶. Abordaremos apenas un aspecto insinuado en los utensilios hospitalarios, en el repertorio inmunológico que en ella se dispone. Entre los distintos elementos que componen la instalación hay una serie de tres videos titulada *Las*

²⁶ *Sala de espera* es una de las acciones más significativas de Carlos Leppe, largamente abordada en el brillante texto de Nelly Richard *Cuerpo Correccional*, en una deriva fuertemente psicoanalítica. Como indica Francisco Godoy, esta acción fue leída como una parálisis del cuerpo social en el contexto dictatorial. También, en un sentido que resulta coherente con lo que señalamos arriba respecto a la deconstrucción del discurso psicoanalítico que opera en las obras de Carlos Leppe, *Sala de Espera* fue leída por Patricio Marchant como acción que escenifica la muerte de la madre. Ver: Godoy, Francisco. "Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980". En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80'* en Chile, Volumen II. Santiago, Lom y Centro Cultural la Moneda, 2012, p.115.

Cantatrices, que muestran a Carlos Leppe en diferentes poses con el cuerpo enyesado²⁷, y donde su rostro maquillado aparece en algunos momentos intervenido por fórceps que abren rígidamente su boca, y en otros se lo muestra a rostro liberado, modulando un canto operático.

En su función ortopédica, el yeso pertenece a los instrumentos de la rehabilitación del cuerpo, que buscan reconducir sus averías a un modelo ideal de normalidad. El yeso, como dispositivo inmunitario de primer orden, cuya función es normalizar la anomalía por paralización y clausura del cuerpo, produce aquí su efecto contrario. En Leppe el yeso como técnica ortopédica y simultáneamente artística —pues el yeso remite también a la escultORIZACIÓN del cuerpo de la tradición estatutaria²⁸— es utilizado como técnica de corrección sexogenérica. Pero esa “corrección” resulta puesta al servicio de la desorganización corporal de un ritual transexual, donde los orificios y superficies eróticas del cuerpo son calculadamente abiertos, premeditadamente clausurados, para escenificar una corporalidad en el conflicto de su incoherencia sexual. En Leppe nada en el cuerpo queda indemne, nada en el cuerpo es natural. Ni el grito, bifurcado en el dolor salvaje y la pomposidad operática. El cuerpo es ahí una entidad incompleta, finalmente inclausurable, sobre la que actúa una inmunidad contrariada, infructuosa.

El trabajo sobre el disciplinamiento corporal y de las tecnologías asépticas se dirige en el uso del yeso en Leppe a la mortificada metamorfosis corporal como parte de una deconstrucción de la identidad homosexual. En el caso de Casas y Lemebel, como veremos enseguida, el uso de otra técnica de asepsia como la cal, apunta a una exploración del dolor como interpelación política a un otro.

27 *Las Cantatrices*, que muestran a Carlos Leppe con el cuerpo enyesado, en tres poses: “en la primera pose el cuerpo de Leppe tenía dos orificios en el pecho que dejaban escapar sus senos como parodia de la buena leche. En la segunda, el cuerpo tenía sobre el sexo un triángulo que taponaba toda posibilidad de cercanía amorosa. Y en la tercera tenía sobre su abdomen un hoyo, por el que salía su estómago con el volumen de un embarazo”. Leppe, 1998, Op.cit, p.16

28 Richard, Nelly. *Cuerpo correccional*. Francisco Zegers editor, Santiago de Chile, 1980, p.73.

En 1992, la agrupación de prevención del sida de la ciudad de Concepción conducida por el antropólogo Cristian Rodríguez, invitó a las Yeguas del Apocalipsis a hacer una acción en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Concepción. La acción se tituló *Homenaje a Sebastián Acevedo*, es decir, un tributo al trabajador que prende fuego a su propio cuerpo en protesta por la desaparición de sus hijos en esa ciudad, el año 1983.



Las Yeguas del Apocalipsis: *Homenaje a Sebastián Acevedo*, 1983,

En esta intervención, Lemebel y Casas exponen sus cuerpos como superficie de contacto con los minerales explotados en la zona: la cal y el carbón formando una línea vertical que busca remitir al territorio de Chile. Mientras permanecen acostados en el suelo, cubierto por completo de cal, como sus propios cuerpos, un ayudante derrama carbón formando una hilera que los atraviesa de modo perpendicular y a continuación, le prende fuego. De fondo, se escucha una y otra vez la repetición burocrática de números y nombres de ciudades²⁹.

La cal es una sustancia que al contacto con el agua produce desprendimiento de calor. De modo que en contacto con la humedad de la piel, la cal produce leves heridas en los cuerpos de Lemebel y Casas que permanecen inmóviles, casi como cuerpos incorruptos. Es la reacción de la piel a la cal viva, su propia humedad, la que la somete a una exfoliación, al desuello, a la quemadura imperceptible. Imperceptible digo, pues la cal sirve de capa protectora: en contacto con la

²⁹ Los números son los números de documento de Pedro Lemebel y Francisco Casas.

piel contiene los derrames de la carne. Por eso se utiliza para reducir cadáveres infectados; es un dispositivo de higiene social. La cal viva habla entonces del ritual de limpieza del “cáncer marxista” (y en esta acción habla también, quizás sin saberlo, del ritual de limpieza de la peste rosa, el sida³⁰). Es decir, hace la denuncia de la política inmunitaria de la reducción de los cuerpos (reducidos a cal, a ceniza, a número)³¹.

Pero al mismo tiempo, la cal es la exploración del dolor, de un dolor árido, que consume la piel mediante absorción de la humedad del cuerpo. Si todo dolor provoca rechazo, es porque en algún sentido implica una ex-propiación, algo que conecta al cuerpo con el otro y con lo otro de sí³². En este sentido tal vez sea posible pensar que el dolor da indicios sobre *lo común* y que ahí está la cifra política que las Yeguas del Apocalipsis recogen, descarnadamente, de la inmolación de Sebastián Acevedo.

En cierto sentido, el desborde que ocurre en el dolor, como posibilidad y amenaza, rompe con la ficción inmunitaria que “tiende a encerrar nuestra existencia en círculos o recintos no comunicados entre sí”. Pues en cierta medida, esta acción cortocircuita el presupuesto de que los homosexuales serían inmunes a la violencia dictatorial, así como la idea de que el resto de la sociedad sería inmune a la epidemia del sida.

30 Muy probablemente, el sida habría reactivado este tipo de procedimiento sanitario. Al menos así sucedió con el primer caso de VIH en Guatemala (http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/16/16_0254.pdf) y como práctica sistemática en el departamento de Rivera en Uruguay: <http://www.lr21.com.uy/comunidad/167236-debate-politico-en-rivera-por-desintegracion-con-cal-viva-de-los-cuerpos-de-fallecidos-por-vih-sida>

31 Fue en una mina de cal el año 1978 en la localidad de Lonquén, donde fueron hallados durante la dictadura de Pinochet, los primeros cuerpos de personas desaparecidas. La noticia se hizo inmediatamente pública, constituyendo la primera prueba de que los desaparecidos podían estar muertos.

32 Como señala Jean Luc Nancy, “en el punto del dolor, sólo hay un ‘sujeto’ abierto, cortado, anatomizado, reconstruido, desensamblado, desconcentrado [...] en tanto que eso a lo que nosotros estamos expuestos, y que nos expone en tanto que nosotros – en tanto que nosotros-mundo” Nancy, Jean Luc, *Corpus*, Arena Libros, Madrid, 2003. p.64.

Por otra parte, esta es una cuestión que ya puede rastrearse en *La Conquista de América*, la acción que las Yeguas del Apocalipsis realizan en la Comisión de Derechos Humanos de Santiago, el año 1989. Casas y Lemebel bailan una cueca sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrios en un gesto que buscaba trazar una zona de dolor común entre las víctimas del sida y las víctimas de la dictadura. Ahí, las heridas sobre sus pies dejan la huella de la confusión de las sangres. Si el contagio aparece en *La Conquista de América* como figura del salir de sí, en *Homenaje a Sebastián Acevedo* es más bien la exploración del dolor, en un momento (la postdictadura) de fuerte inmunidad social frente a la violencia política estatal y cuando aún no se había constituido un órgano público que se hiciera cargo de la crisis del sida.



Las Yeguas del Apocalipsis: *La conquista de América*, sede de la Comisión de Derechos Humanos, 12 de octubre de 1989

5

Las estrategias de normalización, como funciones de poder, operan combatiendo la desproporción. Necesitan preservar la dosis justa, “el promedio de placer y monotonía que nos mantiene en clama”³³ En

33 Brett Levinson, “Esposito y la biopolítica”. Consultado el 28 de enero en: abdn.ac.uk/modernthought/archive/.../levinson_conference_es.doc

los excesos, en la demasía que transita las acciones de las Yeguas del Apocalipsis cuando intervienen (que no es lo mismo que decir que suprimen, si no tan sólo que actúan) sobre la frontera que traza una equilibrada distancia entre lo normal/anormal, lo sano/lo enfermo, lo individual/lo común, entre cuerpo inmune/cuerpo vulnerable, hay una forma del desacato, que habla de una irreverencia y a la vez de un compromiso. Las figuras de la víctima amenazante —expresada en la lógica del invadido que transmuta en invasor— y aquella de la exploración del dolor —como forma de interpelación de lo común—, aparecen como dos estrategias que desafían el sentido de la medida y de lo políticamente correcto. Ambas ejercen un gesto decolonial que desaprende las representaciones habituales de la homosexualidad y portan consigo claves políticas que la desbordan, porque la idea de la homosexualidad como una zona parcelada y acotada de problemas es, en las Yeguas del Apocalipsis, permanentemente cuestionada. Queda todavía abierta la cuestión de la relación, de seguro ricamente conflictiva, entre estas figuras de indeterminación inmunitaria y otras estrategias presentes en la práctica cultural de las Yeguas del Apocalipsis. como la cita al travestismo prostibular o la figuraciones del deseo marica, que, posiblemente, terminen de evidenciar la insuficiencia de la historia del arte como lugar exclusivo de inscripción de sus prácticas.

Conversación

Nuria Enguita Mayo, Fernanda Carvajal,
Max Jorge Hinderer Cruz y Pedro G. Romero

Nuria Enguita Mayo: Para abrir el debate, quisiera plantear una cuestión que aparece en las Yeguas y en Ocaña y que es el tema del nombrar, del decir, de la injuria, un tema muy tratado por diversos teóricos. Creo que es uno de los lugares desde donde se reivindica y se provoca esa confrontación con lo que el nombrar tiene de clasificatorio, de colonizador. En los cuerpos de los desaparecidos y de los torturados lo primero que desaparece es el nombre. Para los indígenas los nombres servían para relacionarse más con el cuerpo, con un sólo cuerpo y con una sola naturaleza. También en el caso de Ocaña, no sé en el caso de Oticica, pero en el caso de las Yeguas sí es muy importante el cómo se nombran. Utilizar incluso el insulto o apropiarse del insulto, para nombrarse como lugar de enunciación positivo.

Fernanda Carvajal: Me parece que sí, que claramente es una de las operaciones más importantes de las Yeguas y que ellos aprovecharon mucho. Además el nombre tenía una cosa un poco mítica porque se hablaba de las Yeguas del Apocalipsis y nadie sabía cuántas eran. Hay distintas versiones de cómo surge el nombre. No he logrado que me digan una sola versión. Una es en alusión a la Junta Militar, porque eran cuatro militares los que la formaban. O bien, se decía que como la enfermedad de fin de siglo, del apocalipsis, era el sida, que de alguna manera es un jinete que nos viene a montar y nosotros no somos caballos, sino yeguas y de ahí podría surgir también el nombre, esa es otra de las teorías. Es también muy interesante cómo las yeguas hacen uso de la injuria.

Me interesa mucho cómo ese uso de la injuria finalmente opera en ese lugar vacío que puede llegar a ser sustituido por muchos otros y ellos están todo el tiempo marcando una analogía con otros sujetos políticos en el discurso mediático. Por ejemplo, cuando les hacen entrevistas, en los pocos registros documentales que hay, siempre aparece esa operación. Es muy interesante para la época cómo ellos desde el comienzo, incluso sin haber antecedentes de un movimiento homosexual, se resisten todo el tiempo a una idea guetizada de la homosexualidad. Me interesaba mucho también pensar en cómo en esas sustituciones podía aparecer la figura del desaparecido como un lugar a interpelar. Pero al mismo tiempo, la cuestión del nombre y de qué identidad tiene en el caso del desaparecido lleva una lectura política totalmente distinta, en el sentido de que va a ser siempre leída como violencia. Ahí se genera un cruce interesante, que hay que seguir pensando.

Pedro G. Romero: Reconozco que uno de los libros que ha constituido una de las herramientas principales para poder entender bien todo el trabajo de Ocaña y el de todo este tipo de prácticas, fue el ensayo o novela que tiene César Aira sobre Copi.

Hay varias cosas que las leía e inmediatamente pensaba que estaba hablando de Ocaña. Es decir, Ocaña y Copi se medio conocieron porque Ocaña fue a varias obras de teatro de Copi y se acabaron conociendo en Barcelona. En un momento dado Aira habla de la capacidad de este tipo de actos y de este tipo de praxis, de la reutilización del Auto Sacramental.

Aira dice algo así: ¿Qué es lo que hace Copi con el Auto Sacramental? ¿Qué es lo que hacen -Aira va más allá y habla de los maricas- los maricas? Pues efectivamente utilizan el Auto Sacramental pero en vez del cristianismo como teología, utilizan el mundo de los maricas, es decir, la mitología marica sustituye a la de los santos. De alguna forma no es una secularización sino un nuevo orden de lo sagrado. No es el mismo asunto, no tiene la misma esencia que en un Auto Sacramental de Calderón pero sí funciona de la misma manera: en Ocaña, retomando lo de las fiestas de su pueblo y lo que Max hablaba antes de Oiticica -no tanto de Oiticica pero sí desde lue-

go de Jack Smith-. *Flaming Creatures* es una película que fue clave para mí cuando empecé con estos trabajos y que he proyectado un montón de veces en todos los ciclos de cine desde que empezamos. Es una especie de *Auto Sacramental*, sólo que suenan pasodobles españoles y todas las monjas van vestidas de folclóricas. Es imposible ese refinamiento si no es porque se está filmando esa monstruosidad, que es también algo que gobierna el *Auto Sacramental*.

Max Jorge Hinderer Cruz: Eso es interesante porque justamente hay un ensayo sobre Jack Smith que se llama "Believe in Jack Smith" de Marc Siegel, un científico, escritor y curador que ha trabajado mucho sobre Jack Smith. Fue el curador de la primera gran conferencia y retrospectiva sobre Jack Smith en 2009 en Berlín. Él justamente habla de esa remistificación que hay y que Jack Smith tiene con María Montez, una actriz puertorriqueña que con la entrada del cine en color se convierte en una super actriz, una super estrella de películas baratas de Hollywood. Ella luchaba porque se creía la mejor actriz del mundo y estaba muy asombrada de que nadie la reconociera. Entonces Jack Smith en su texto más conocido, "The Perfect Film Oppositeness of Maria Montez", describe cómo hay que creer en María y en la fe que ella tenía en realidad. Esa remistificación lleva a algo totalmente irracional y que luego se repite no sólo en Ocaña, sino en Oiticica, que adora a Mario Montez que es el sustituto de María Montez para Jack Smith. Oiticica dice que Mario Montez es la creación de Jack Smith como sustituto, es la encarnación de toda esa condición. Oiticica, por su lado, adoraba a Carmen Miranda y a Jimi Hendrix sobre todo.

Pedro G. Romero: Y todo el tropicalismo, recupera a Carmen Miranda ...

Max Jorge Hinderer Cruz: Sí. Hablando también de nombres, el nombre "Tropicalia" es la apropiación de algo semidespectivo; el término de lo subdesarrollado tropical, en ese momento al menos. En lugar de Brasilia -que de ahí viene-, Tropicalia supondría la inversión del proyecto modernista.

Pedro G. Romero: Para acercarme a Ocaña fue también fundamental para mí una exposición que organicé en Sevilla que se llamó *Vivir en Sevilla*, que acabó un poco problemáticamente y no tiene catálogo. Una exposición sobre el *Underground* sevillano del 66 al 80, que fue la primera contracultura en España por una serie de circunstancias como que las bases americanas estaban en Rota y en Morón.

Así fue como en Sevilla se organizó de primera mano esta irrupción de la contracultura y después de ahí pasó a Barcelona –esto se ejemplifica muy gráficamente con el traslado de Nazario y Ocaña- e incluso a Madrid con todo el primer grupo de artistas, entre los que se encuentra Chema Cobo o Pérez Villalta y otra gente de Cádiz y otros que también venían del sur.

Yo, que conocía y había leído a Celso Favaretto y todos los libros de tropicalismos y además era un gran *fan* de Caetano Veloso, veía evidente que todas las formas de Camarón, es decir, todo lo que respiraba todo el grupo cultural, respondía exactamente a lo que era el tropicalismo. Incluso la canción *Volando voy, ...* “porque a mí me va mucho la marcha tropical”, respondía continuamente a esos mismos signos y era una herramienta muy eficaz que en ese momento me permitía leerlo todo con una facilidad tremenda.

En el caso de Nazario, Ocaña y otros travestis sevillanos había una complejidad, que después contrastándolo en Brasil con ellos les parecía muy sorprendente. La exposición *Vivir en Sevilla* viajó después a Salvador de Bahía y había paradojas.

Por ejemplo, en Sevilla, en pleno final del franquismo y con el dictador, había un grupo de travestis que eran de derechas. Es decir, la figura del travesti conservador que se permite ser franquista y que todavía vive es la Esmeralda de Triana -a quien Nazario y Ocaña parodian continuamente-, una figura ultra conservadora que defiende la unidad familiar. Mientras, también había otros que eran los formalitos de extrema izquierda que siempre actuaban en distintos garitos pero que funcionaban como un grupo que está implicado en la causa saharauí o palestina. Esa serie de contrastes son un tipo de anomalías que tienen que ver también con lo que hablamos de la colonización.

Cuando empiezan los famosos estudios *queery* los estudios de género en España me parece increíble que se hablara todo el rato -que me parece muy bien- de la figura de la motera lesbiana norteamericana que se incorpora a la cultura popular en España, pero que no había nadie que trabajara una realidad tan brutal como la del travestismo.

Cuando empezamos con *Vivir en Sevilla*, recuerdo un trabajo concluso y seguramente disparatado de Nacho Sánchez -que también ha colaborado en muchas de las fichas de Ocaña- en el que hizo un estudio de los estereotipos de las revistas gays de la primera transición, incluso de las revistas picantes del tardofranquismo. En este estudio, establecía una especie de geografía extraña. Por ejemplo, en Bilbao había un tipo de modalidad que eran locales de travestis a los que iban matrimonios; algunos de los hombres se travestían y hacían espectáculos de playback cantando las canciones, pero eran parejas estables heterosexuales y esa era la contrafigura que transmitían. Nosotros nos reíamos porque parecía la pre figuración de la España de las autonomías, pero es verdad que había ahí ese tipo de latencia. Valencia era otra de las marcas quizás por el triunfo del Titi y allí todas las figuras de los travestis no eran exactamente travestis sino que eran hombres vestidos al límite de lo femenino pero con pelo en pecho y maquillados, pero eran hombres. En Galicia eran mujeres las que usurpaban el papel de los travestis. En los locales de A Coruña o Santiago normalmente eran mujeronas, no eran travestidos, y se reclamaban mucho los travestis andaluces porque allí el papel que existía lo asumían las mujeres. En Las Palmas había el súper maricón exótico y en Cádiz, que era un poco el fenómeno de Sevilla y de toda Andalucía, había el travesti que imitaba a las grandes estrellas. En este caso, una de las travestis que trabajaba con Jack Smith se llamaba Dolores Flores, que era Lola Flores - antes hablábamos de Mario Montez...

Max Jorge Hinderer Cruz: Mario Montez se llamaba antes Dolores Flores.

Pedro G. Romero: Claro, Lola Flores, es decir, la Dolores Flores de Mario Montez, aparecía en discos puertorriqueños, en recopila-

ciones boricuas, con su gran éxito *Bomba gitana*, -en esa Bomba están los fundamentos de lo que hoy llaman Rumba catalana-.

Es algo anecdótico pero que denota hasta que punto aquí, con la cantidad de eventos alrededor de Jack Smith que se han realizado en instituciones de este país, están colonizados los imaginarios. Hasta los estudios *queer* acaban entregados a una mitología de importación y apenas prestan atención a las posibles casuísticas locales. En cierto sentido convierten a Judith Butler, por poner un ejemplo, en una matriz de estereotipos más que en un discurso crítico con el que adentrarse en la realidad.

Max Jorge Hinderer Cruz: Hablando de Judith Butler, hace unos dos años en Berlín en el *Christopher Street*, que es como una marcha gay en Berlín, ella fue galardonada con el premio de *Christopher Street Day*. Llegó a Berlín para recibir el premio y dio un discurso rechazando el premio, diciendo que le parecía poco responsable por parte de los organizadores que estuvieran lidiando con ciertas organizaciones por ser supergays aunque estuvieran muy cercanos a grupos racistas que tenían unas políticas muy fuertes de exclusión de gays inmigrantes, sobre todo turcos. Como el grupo más grande de inmigrantes en Berlín son los turcos, pues hay una escena bastante movida de travestis turcos y todos ellos eran excluidos. Entonces se armó -y me parece muy bien, asumiendo su role como patrona del discurso *queer*- diciendo que lo que nos hace falta ahora es una politización del discurso porque ya llegamos a un nivel de liberalización de la academia que si no lo politizamos, al final *queer* no dice nada. Algo que me pareció muy importante porque impactó de un modo muy profundo en mi persona y sobre todo en mi perspectiva, fue leer los textos de Ocaña -que pude obtener ya hace un tiempo- y ver que ahí había una repercusión entre una visión politizada de prácticas *queer* en estos periodos de transición y regímenes totalitarios pero también en comparación ya con una idea y un imaginario liberal democrático. Todas estas constelaciones, igual que sucede con las Yeguas que también pasan un periodo de transición, son muy buenas para poder leer el uno a través del otro. Yo, por ejemplo, nunca habría llegado a releer a José Oiticica, el

abuelo de Hélio Oiticica, si no hubiera sido por los textos de Ocaña y toda la relación con el anarcosindicalismo. Todo eso al final también estaba ahí con Hélio Oiticica, ¡qué coincidencia! Así sólo en la lectura del uno al otro, ya que todos vivían en estos momentos de transición, se puede realmente entender y desarrollar un método que no esté centrado solamente en la curiosidad que representa cada uno de los personajes.

Pedro G. Romero: Ahí pones el dedo en una de las zonas de discusión más interesantes, además de lo interesante del abuelo de Oiticica, que es el introductor de Ferrer i Guàrdia y de la Escuela Racionalista en Brasil. Algo muy significativo porque Ferrer i Guàrdia dice que el arte no es algo que competa a la pedagogía quedando excluido de cualquiera de los programas de la Escuela Racionalista. Jean Vigo, por ejemplo, filma *Cero en conducta* con la Escuela Racionalista presente. Su padre era amigo y compañero de magisterio de Ferrer i Guàrdia. Exactamente es mismo caso paradójico, en Nueva York, la Escuela Racionalista de Emma Goodman, después Escuela Ferrer i Guàrdia acoge entre sus primeros profesores a Man Ray o William Carlos Williams y esa impronta, ese rastro español, además, está muy presente en sus obras. Es decir, que para no haber atendido la dimensión estética su rastro es muy potente. Pasa igual con el abuelo de Oiticica.....

A lo que Max decía de la transición, una de las personas que trabajó con Beatriz Preciado -no recuerdo ahora exactamente su nombre-, planteó un programa de cine que me pareció estupendo y una tesis muy discutible sobre lo que decíamos de los periodos de transición. Él lo llamaba la "*transición trans*". De esta forma, había un ciclo de películas enorme en España, desde *Mi querida señorita* de Armiñán -que es la apertura de los 60- hasta las últimas películas de Ocaña y otras películas de travestidos, *underground*, oficiales y comerciales. *Un hombre llamado flor de Otoño* era una película sobre un anarquista travesti que había existido de verdad en los años 20 y que era pistolero; de hecho, en esta película obtuvo Almodóvar su primer papel, como travesti negra. El grupo de Ocaña de Barcelona se reía mucho de esta película porque decía

que Pepe Sacristán, que era quien hacía de travesti, no sabía andar con tacones y salía como muy torpe en la película. Él tenía una tesis que resultaba conflictiva porque no era tan sencillo, es decir, la "transición trans" era como decir que la democracia se traviste o la democracia es un oropel. ¿Funciona también el discurso democrático de una dictadura por la vía metafórica del travestimiento? Porque realmente son operaciones políticas que simplemente se maquillan, lo que cambia es el maquillaje. Era conflictivo porque aparentemente era una tesis, por lo menos, paradójica. Se convertía en reaccionario lo que parecía un despliegue progresista y tolerante, que enmascaraba. A la vez -que es lo a mí me interesaba discutir también-, ese despliegue de maquillaje y de disfraz no entendía que esa piel trasmutaba al ser. Es decir, Ocaña no es que se disfrazara, sino que es una operación de personaje mucho más compleja.

Otra película estupenda es *Vestida de azul*, un documental sobre cinco travestis en los años 80 que es absolutamente paternalista. Es una película muy potente por los testimonios que tiene, pero había algo de engaño que tenía ver con el uso del camuflaje que efectivamente latía. Como el propio Almodóvar o Bibi Andersen, son muchos personajes icónicos que se dan en la transición española y que representan esas cotas de libertad. Es decir, que Bibi Andersen esté en la televisión como un personaje normalizado -entre comillas-, suponía una cuota de libertad que garantizaba un nuevo estatus de cosas, del liberalismo más absoluto, aunque a la vez todo eso era un disfraz. El problema era, efectivamente, cómo revertir políticamente esa situación en las lecturas y en las prácticas.

[intervención del público: pregunta sobre los artistas que pasaron meses en la cárcel por la ley de peligrosidad].

Pedro G. Romero: De hecho, uno de los méritos de Ocaña era la lucha que emprendió con la FAGC en contra de la Ley de Peligrosidad social, que funcionaba como su *leit motiv* -los dibujos de Ocaña eran en contra de esta ley. El propio Ocaña pasó un tiempo

en la cárcel. Los travestis eran figuras ambivalentes en aquella época, ya que por supuesto no resultaba fácil ser travesti, aunque también había muchos que actuaban durante el franquismo. Era una situación problemática que Ocaña desplegaba como una tesis, sobre todo con las representaciones que suponen las películas. En ese sentido, Ocaña tenía mucha mala leche porque lo que aparecía como una especie de operación de camuflaje, después se dejaba ver que no había habido una verdadera transición, sino un travestimiento del régimen. Era algo así como un Franco travestido en la democracia. Me parecían imágenes potentes, no digo yo que el rey sea Franco travestido pero la reina casi... ¿Sabes lo que quiero decir? Hay algo potente en ese imaginario, pero la cosa era entonces cómo repolitizar esas formas cuando en su aparente transgresión -aparente en el sentido de travestimiento- se encuentran también los útiles para ser domesticadas...

Max Jorge Hinderer Cruz: La ilegalidad es algo muy importante que creo que es justamente la que hace las diferencias: quién afirma lo ilegal y quién no afirma lo ilegal. Ahora de nuevo comparando Ocaña con Oiticica, el poder político de la obra tardía de Hélio Oiticica está basado en el uso de su estancia ilícita. De hecho, las obras se publicaron 30 años más tarde de cuando fueron hechas, circulaban sólo en un *underground* total. Ahí está la diferencia de un discurso que le gusta hablar de obras hasta el punto que se puedan celebrar ellos mismos como la vanguardia del liberalismo: tolerando y asumiendo una práctica que siempre tiene que quedar en la historia. Estos curadores y directores de museo, que plantean visiones superavanzadas, siempre paran ahí donde la historia interfiere con nuestra contemporaneidad. Ellos necesitan que todo sea el pasado. No puede ser presente porque eso pone en peligro, de hecho, la constitución legal de un museo. Si en un museo hay una reunión y la policía dice que es un conjunto de terroristas, entonces hay que cerrar el evento. Si hay que poner rayas de cocaína en el museo, también hay que cerrar el museo. Entonces hasta ahí es donde llega esa idea de aceptación.

Pedro G. Romero: Pere Pedrals está trabajando mucho el momento de la estancia en la cárcel de Ocaña. Sobre todo estudia el momento posterior de la detención de Ocaña a partir de los testimonios de la gente y del grupo de Albert Boadella (*Els Joglars*), ya que los detuvieron por la obra de teatro *La Torna* y coincidieron en la cárcel con Ocaña y Nazario. De hecho, Ocaña y Nazario no estaban entre los presos políticos, sino que estaban entre los delincuentes comunes, que era una diferencia enorme. En ese momento estaba el pabellón de ETA con los terroristas vascos, por los que Ocaña sentía una fascinación absoluta. Cuando se hizo la exposición en Montehermoso, leí muchos textos de Ocaña sobre el asunto que desconcertaban al locutor *abertzale* porque era algo que iba más allá de la historia política: los desarmaban. Había entonces una mitificación de los muchachotes vascos, ya que el gran sueño de Ocaña era el semen de los muchachotes vascos. En muchos cuadros de esa época se ve claramente. Ocaña decía que lo que más le hubiera gustado era tener un novio de HB, era lo máximo a lo que aspiraba. En esos momentos en la cárcel, Ocaña y Nazario lograron entrar en la parte de los políticos. Pere Pedrals puso un anuncio a ver si conseguíamos ver algún tatuaje. La cosa es que ellos habían puesto una especie de extraño sistema, según cuenta la gente de *Els Joglars*, que consistía en un servicio de tatuajes a celda, a domicilio. Mientras Nazario les hacía una Anarcoma o un detalle con una puntilla, Ocaña les hacía una felación para relajarlos. Uno de los actores de *Els Joglars* decía que no podía concebir esa imagen, ya que ver esas escenas en prisión supuso para él una especie de shock de lo que significa la libertad o estar en la cárcel. Él decía: "Cuando vi eso me preguntaba: ¿seguro que esta gente está aquí en la cárcel?". Era algo que iba más allá de la institución disciplinar, que lo rebosaba aún estando en ella. Hay que tener en cuenta que Ocaña aunque vivía en la parte más risueña, vivía mucho con chaperos y apenas tenía dinero -no sabemos las prácticas-, lo que significa que era un tipo de vida muy dura. Cuando hablan de su casa y de su piso -que se ven en muchas imágenes- era un cuartito que tenía en una casa pequeña. En el pasillo de esa casa vivían entonces ocho personas, mientras que ahora es un piso maravilloso que tiene Nazario con vistas a la plaza Real.

Biografías

CHRIS MARKER

(Neuilly-sur-Seine, 29 de julio de 1921 - París, 29 de julio de 2012)

Fue un escritor, fotógrafo y director de cine francés. En 1953 rueda el cortometraje *Les statues meurent aussi*, codirigido con Alain Resnais —quien, junto con Marker y Agnès Varda formaba el núcleo de la *rive gauche*. Obra pionera del anticolonialismo, explorando a través de una intensa narración en *off* el destino de las obras de arte africanas asimiladas al circuito de la explotación comercial en Europa, sin que las acompañase el esfuerzo por reproducir y conservar el entorno cultural que las produjera.

Marker destaca como una figura indispensable e inimitable en el panorama del cine de posguerra europeo. Sus ensayos fílmicos ofrecen al espectador una mirada crítica de la realidad social y política del presente y del pasado, desde una posición subjetiva y, a veces, distante en el tiempo y en el espacio. Sus últimas instalaciones revisitan y actualizan su archivo de imágenes así como nos ofrecen un instrumento de reflexión sobre el cine como memoria privilegiada del siglo XX.

TERESA LANCETA

Doctora en Historia del Arte. Su trabajo se ha desarrollado a través del arte textil y el audiovisual. Ha investigado sobre el arte popular textil en Marruecos. En 2012 ha recibido el XIVé Premi

Bernat Capó. Actualmente imparte clases en la Escola Massana de Barcelona. Ha expuesto individualmente en el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (MNCARS) de Madrid, en el *Museu Tèxtil i d'Indumentaria* de Barcelona, *Museo de Arte Moderno*, Ibis-sa, *Université Le Mirail*, Toulouse, en *la Nau* de València y en *Villa des Arts*, Casablanca, entre otros. Ha participado en exposiciones colectivas en el *Museo Gezhira* de El Cairo, *la Lonja del Pescado*, Alicante, en el *Musée d'Angers* y en el Centro Cultural *Las Cigarerras* con *Cierre es la respuesta*, un audiovisual-documental sobre la antigua Fábrica de Tabacos de Alicante. Colabora en revistas de arte (*Arteyparte*, *Horitzons magrèbins*, *Debates sobre arte*) y ha impartido conferencias en la Universidad Complutense, en el MNCARS, en la Fundación March, y en la Casa Encendida.

MARIA FERNANDA CARTAGENA

Es curadora independiente y editora de la revista *www.LatinArt.com*. Historiadora del Arte, por The American University, Washington D.C. Maestría en Culturas Visuales por la Middlesex University, Londres. Sus temas de investigación son los vínculos entre el arte y la política, la inserción del arte en la esfera pública, el arte comunitario, la representación de la alteridad étnica en las artes visuales de América Latina y propuestas pedagógicas experimentales que vinculan arte, política y sociedad. Organizó junto a *Bill Kelley Jr.* el *Laboratorio de Arte y Espacio Social* (Laes, 2008), un proyecto educativo, participativo y contextual que incluyó la exhibición *¿Por qué no te callas? Arte, activismo y medios de comunicación*. Desde 2009 es curadora de *Franja Arte-Comunidad*. Y el primer encuentro internacional "De la educación liberadora a la teología de la liberación" (2010). Coordinó el primer encuentro iberoamericano 'De la adversidad vivimos! Arte, trabajo y economía' (2011), convocado por la *Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador* (Flacso), ubicada en Quito.

HÉLIO OITICICA

(Río de Janeiro 1937- 1980)

Hijo de un entomólogo que era asimismo fotógrafo y pintor, y nieto de un filólogo y dirigente anarquista. Hélio Oiticica era tanto un artista como un pensador. Situándose audazmente entre la vanguardia, la cultura popular brasileña, las realidades del "subdesarrollo" y el radicalismo de los sesenta, hizo una profunda reflexión sobre los temas relacionados con el "arte", la "invención" y la "libertad" en nuestro mundo contemporáneo. Producto de la brillante explosión de la actividad artística que tuvo lugar en Brasil durante los años cincuenta y sesenta, que abarcó música, cine, arquitectura, poesía y artes visuales, Oiticica adoptó una postura avanzada con sus innovadores *Bóldos*, *Penetrables* y *Parangolés* a mediados de los sesenta. Más tarde pasó temporadas en Londres y Nueva York antes de volver a Brasil, donde murió en 1980 a la edad de 43 años.

MAX JORGE HINDERER CRUZ

(1980, Heildelberg, Alemania)

Escritor, traductor y crítico, actualmente vive en Berlín. Es curador del proyecto de exposición y publicación *Principio Potosí. Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* realizado en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Haus Kulture Welt Berlín, Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folklore, la Paz. (con Alice Creischer y Andreas Siekmann, 2008-2011). Entre sus publicaciones anteriores caben destacar *Pot ta Pok. Aneignung- Macht_ Kunst*, coeditado con Jens Kastner, Viena, 2007 y *TO SHOW IS TO PRESERVE: figures and demonstrations*, coeditado con Martin Beck, Lüneburg, 2008. Actualmente prepara un libro sobre la función de la cocaína en los *Bloco-experiencias en Cosmoca* de Hélio Oiticica e investiga sobre crítica ideológica y arte despues de 1989.

PEDRO G. ROMERO
(Aracena, 1964)

Opera como artista desde 1985. Forma parte de la PRPC (Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales) en Sevilla y es miembro del equipo de contenidos de UNIA arteypensamiento en la Universidad Internacional de Andalucía. Acaba de publicar *S.l. Sevilla Imaginada* dentro del proyecto "Imaginarios Urbanos" que dirige Armando Silva. Desde finales de los años noventa trabaja en dos proyectos distintos, el Archivo F.X. y la Máquina P.H. El proyecto *La ciudad vacía* en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona o, últimamente, la edición del boletín *Documentos y materiales*, número 6 en Medellín, Colombia, o *Wirtschaft, Ökonomie, Konjunktur*, en la Kunstverein de Stuttgart forman parte del Archivo F.X. La dirección artística del bailaor Israel Galván o la curaduría en 2012 de *Ocaña, 1973-1983, actuaciones, acciones, activismo*, en Virreina, Barcelona y Montehermoso, Gasteiz, parte del trabajo de Máquina P.H.

FERNANDA CARVAJAL

Socióloga. Trabaja en la investigación y docencia en torno a la sociología del arte y la cultura. Ha realizado estudios en estética y teoría literaria y actualmente desarrolla una Maestría en Comunicación y Cultura en la Universidad de Buenos Aires. Miembro de la Red Conceptualismos del Sur. Coautora del libro *Nomadismos y Ensamblajes. Compañías teatrales en Chile 1990-2008*, ha publicado artículos sobre teatro y arte contemporáneo chileno en distintas publicaciones en Chile y Argentina. Entre sus artículos destacan: "Politicidad, performatividad y limanilidad en la práctica teatral de La Patogallina" en Revista *Aisthesis* n°45, Santiago, 2009 "La indocilidad del gesto: Quiebres y contaminaciones del imaginario del poder en la Trilogía Pública de Teatro La María" en *Espesores de superficie: Actas del primer Simposio Internacional de Estética y Filosofía*; Santiago, Instituto de Estética, 2007 y "Las huachas, las malnacidas". *Cuadernillo pedagógico TEUC* n°12 / 2008.

ISBN 978-84-9048-036-6



9 788490 480366

Libro editado con motivo de las jornadas
*Ur_versitat 2012. Lecturas recíprocas y
alternativas de la modernidad*, celebradas
en la Universitat Politècnica de València
los días 22 y 29 de febrero de 2012



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

EDITORIAL