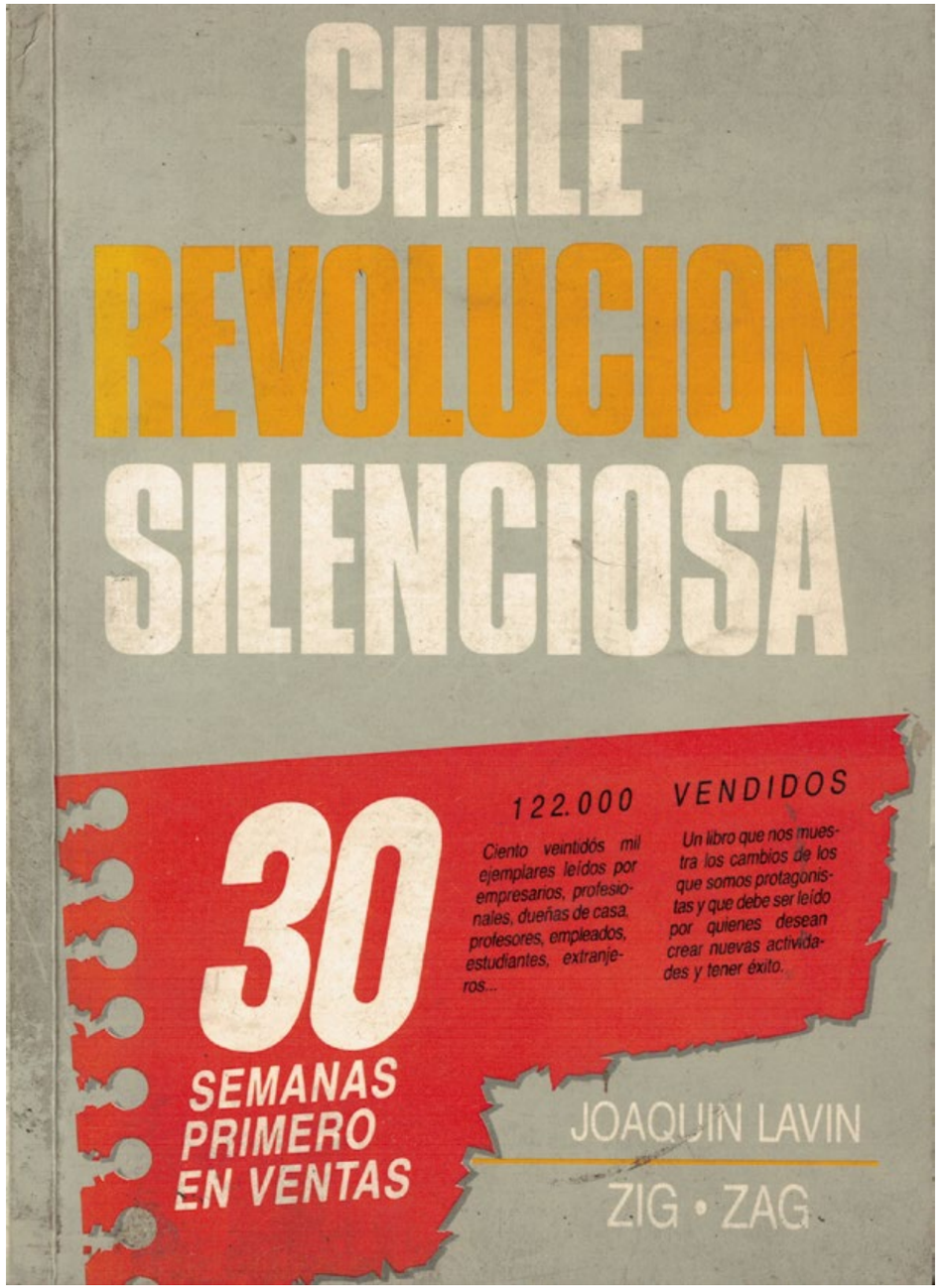
La Revolución Silenciosa

Asiel Timor Dei
Pintor anónimo (maestro de Calamarca), Siglo XVII, óleo sobre tela, 110 x 160 cm., Calamarca, Virreinato del Perú.

Lavín, Joaquín. 1987.
Chile: Revolución Silenciosa. Santiago, Zig-Zag.
Este libro es una apología a las reformas neoliberales del Estado Chileno efectuadas mediante la Constitución de 1980 aprobada en dictadura mediante un plebiscito fraudulento. En 1999-2000 Joaquín Lavín fue candidato a la presidencia de Chile y perdió por 30.000 votos frente a Ricardo Lagos. Mi serie La Revolución Silenciosa es de 2001-2002.



Sobre La Revolución Silenciosa

Esta serie se propone una revisión crítica del fenómeno de la pintura de ángeles y arcángeles apócrifos durante la época de la Colonia. Uno de los ejemplares incorpora, también, elementos de la pintura castiza, género cuyo propósito fue la representación de las distintas mezclas raciales que se produjeron entre los indígenas americanos, los esclavos africanos y los conquistadores españoles. Entiendo la pintura de ángeles apócrifos, en que abundan, además, arcángeles arcabuceros vestidos como soldados españoles, inimaginable en la Europa barroca de la misma época, como testimonio de las concesiones iconológicas que supuso la evangelización del Nuevo Mundo. No es casual la proliferación de estos arcángeles en un territorio donde la deidad alada Viracocha poseía la capacidad de invocar la lluvia mediante el trueno, lo cual explica el hecho generalizado de que muchos de estos arcángeles empuñen su arcabuz como si tuvieran en la mira al cielo, pero no a Dios. Imprescindible acotar que eran los mismos nativos quienes fueron constituyendo los gremios de pintores que, cual medioevo europeo, se dedicaban a producir imágenes para iglesias y conventos de forma colectiva y al margen de cualquier noción autoral de artista moderno, al revés de lo que ocurre en Europa desde el Renacimiento. La *maniera* latinoamericana no es producto de un programa cumplido sino de la diferencia en el sentido más lato de la palabra. El carácter pre-perspéctico de sus cuadros no es cuestión de estilos, sino mera deficiencia técnica respecto al modelo europeo. La diferencia es producto de la voluntad de copiar, porque en el ámbito de la técnica, y no de los motivos, eran copias lo que le pedían los clérigos a los pintores indígenas. Es producto, esa diferencia, quizás de la emergencia, el apuro y el sincretismo que arrastra consigo la apresurada instalación del catolicismo, y es en relación a este diferir, tan accidentado, que tuvo por consecuencia una prolífica iconografía latinoamericana, que se podría pensar que el arte latinoamericano quizás nunca vuelva a ostentar la originalidad formal que lo caracterizó desde el Siglo XVI hasta el Siglo XVIII. Esa es una paradoja posible, aunque no necesariamente verdadera y políticamente bastante incorrecta, pues nos niega la participación de la modernidad de una manera radical y total, condenándonos a prostituirnos eternamente como sujetos subalternos.

Consignemos que actualmente la diferencia se produce desde el saber y el deseo de producirla, de reproducirla simbólicamente, además de la intención de exportar esa diferencia a los centros de poder, y no desde la ignorancia y la voluntad de ser igual, o para decirlo con una parábola adecuada a las políticas de evangelización del Nuevo Mundo, de ser como los padres católicos lo ordenan.

Entiendo lo barroco, lo mestizo y lo sincrético, como algo que sigue vivo y como algo actual. No soy el primero en hacerlo. Comprendo lo barroco como una idea extensible, elástica, que sobrepasa y hace lucir anémicas a ciertas técnicas historiográficas que lo relegan a la participación en un conjunto de estilos que se van sucediendo cronológicamente. No han faltado quienes han proclamado el advenimiento de una era neobarroca, esta vez como fenómeno global dentro del contexto de la lógica cultural del capitalismo tardío en las postrimerías del Siglo XX y en las primeras décadas del XXI, de su espectacular industria cultural y de su cine repleto de efectos especiales que implacablemente ponen a prueba nuestro sentido de realidad. No es casual que en la portada del homónimo libro de Omar Calabrese aparezca una escena de Blade Runner. He decidido servirme, alegóricamente por cierto, de estos efectos especiales de des-realización, que a su vez lo son de re-realización, de lo real, de lo que parece real, para poner a prueba este imaginario híbrido que parece expandirse inclementemente como una metástasis de imágenes alrededor del globo.

Respecto a los múltiples significados que puedan tener estos trabajos, permítaseme verbalizar dos.

En primer lugar, en muy pocas ocasiones el arcángel empuña un arcabuz, como en las pinturas que cita, sino un objeto sustituto fabricado con elementos que encuentran otra ubicuidad en la historia política del continente, y más específicamente en su particular forma de relación con la modernidad. Si vemos una cruz empuñada como espada, que termina en un rastrillo campesino de cuatro puntas y sobre la cual se ha amarrado un machete, podríamos pensar en fenómenos tan específicamente locales, latinoamericanos, como la Revolución sandinista y la Teología de la Liberación. La conjunción de socialismo y cristianismo constituye algo simplemente imposible en los socialismos reales de Europa del Este y para que decir en Asia. Si vemos a un ángel vestido como soldado, y no como guerrillero, conjugamos tal imagen con el título de toda la serie: La Revolución Silenciosa. Éste cita a Chile: Revolución Silenciosa del político neoliberal católico chileno Joaquín Lavín. Si reparamos en que el ángel está empuñando una especie de estandarte romano, o de Boy Scout, en donde conviven tela de camuflaje, un rastrillo y un rozón, que parece una hoz, pensaremos en emblemas asociables a la estética de la revolución, pero también a los golpes militares, a las dictaduras instaladas por los E.E.U.U. y a las *revoluciones capitalistas de derecha,* como les llama el sociólogo chileno Tomás Moulian. Inútil agregar que las revoluciones, el terror, los implantes ideológicos a la fuerza y la falta de democracia pueden provenir de todos los espectros políticos. El Chile de Pinochet constituye un caso emblemático y ejemplar.

En segundo lugar, todos los ángeles mantienen el mismo rostro, al igual que los originales virreinales que citan. Esos rostros presentan ciertas características de las cuales la más pregnante es la ambigüedad de género. Si observamos las pinturas originales no sabremos muy bien si estos rostros corresponden a hombres, a mujeres o a entidades más bien asexuadas, cuyo ser se ve potenciado por otra ambigüedad: no parecen ni adultos ni niños. He encontrado en el rostro del maniquí, que utilizo a modo de careta, una suerte de versión contemporánea, y a la vez anacrónica, en donde se manifiestan las mismas características de deslocalización del género, de la edad, del sexo y en este caso de lo humano. En cierto sentido, tanto los arcángeles pintados durante el periodo de la Colonia como los maniquíes lucen inhumanos, o lo que es aún más interesante, se encuentran en una situación de tensión entre lo humano y lo inhumano, entre naturaleza y segunda naturaleza, vinculándose, así, mediante una posible analogía, con la imaginería contemporánea del Generonauta o *gendernaut*. Nos las habemos aquí ya con un fenómeno netamente postmoderno, una forma postmoderna de comprender la construcción de sentido, de género, de sexo, de identidad y de cuerpo. El *gendernaut* es un sujeto que en virtud de las tecnologías de la medicina moderna construye, escribe, inscribe y programa en los quirófanos, y no sólo en los quirófanos, su propia sexualidad, su propio género y finalmente su propia (post, trans o neo) humanidad.

Demian Schopf, 2004.

Un guerrillero nicaragüense en la portada del cancionero **Corridos y Poemas del Ejército Defensor de la Soberanía Nacional de Nicaragua**.

La Revolución Silenciosa, Asiel Timor Dei
2001
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm.

Soberbia
Pintor anónimo, Siglo XVIII, Cuzco, Virreinato del Perú.

La Revolución Silenciosa, Soberbia
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 105 x 130 cm.

La Revolución Silenciosa, Miguel Dei
2001
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 105 x 130 cm.

Gula
Pintor anónimo, Siglo XVIII, Cuzco, Virreinato del Perú.

La Revolución Silenciosa, Gula
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 105 x 130 cm.

La Revolución Silenciosa, Uriel Lumen Dei
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm.

La Revolución Silenciosa, Curva
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 105 x 130 cm.

Pintura Castiza (de negro y española sale mulato: 1-negro, 2-española, 3-mulato), Siglo XVIII, Nueva España (México).

La Revolución Silenciosa, Ángel Castizo
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm.

La Revolución Silenciosa, Miguel Dei
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm.

San La Muerte es un santo apócrifo (no reconocido por la Iglesia) en forma de esqueleto que es venerado en Paraguay, el noreste de Argentina (principalmente en las provincias de Corrientes, Chaco y Formosa) y el sur de Brasil (principalmente en los estados de Paraná, Santa Catarina y Rio Grande do Sul).

La Revolución Silenciosa, San La Muerte
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 105 x 130 cm.

La Revolución Silenciosa, Timor Dei
2001
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm.

La Revolución Silenciosa, Jerudiel Auxilium Dei
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm.

Un poncho tradicional mapuche.

La Revolución Silenciosa, Angelus Australis
(Cueros Vivos)
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm.

Hablar de Ángeles con Demian Schopf
Una entrevista de Elena Agudio (enero de 2009)

Elena Agudio: Los símbolos son la más alta y evocadora expresión de la cultura de las imágenes, son capas de signos y son redes de significado. Los símbolos pueden hablar lenguajes secretos y atravesar silenciosamente la historia, por eso la sutileza de sus matices sólo puede crecer con el paso del tiempo. Es en la ambigüedad en donde radica todo su poder y es, paradójicamente, en esa misma ambigüedad donde se encuentra la única llave para descifrarlos. Demian, tus arcángeles arcabuceros son imágenes simbólicas, íconos de la mutua retroalimentación entre la cultura colonial y la tradición indígena, entre la iconografía revolucionaria y la religiosa y entre la tradición barroca y los medios contemporáneos, ¿qué tan importante es para ti trabajar con la memoria y con los arquetipos de la cultura latinoamericana? ¿Qué sientes que es Latinoamérica? ¿Es solamente un concepto geográfico o es una realidad cultural?

Demian Schopf: Esa es una pregunta muy difícil de contestar. Creo que en el continente hay, por una parte, rasgos generales de lo latinoamericano, rasgos generales de lo católico, que encontramos también en España y quizás hasta en las Filipinas, y, por otra parte, rasgos generales de lo mestizo y lo indígena. Hay lugares que además acusan una importante influencia africana y otros que casi no tienen población de origen africano (como Chile, Paraguay, Bolivia o Argentina). Durante el Siglo XIX se producen importantes migraciones desde Europa y Asia a Latinoamérica (chinos en Perú, japoneses en Brasil, italianos en Argentina, alemanes en Chile, Paraguay, Bolivia y Brasil, etc.). Existen, también, importantes migraciones internas (peruanos y argentinos en Chile, colombianos en Venezuela, bolivianos y paraguayos en Argentina, etc.). A pesar de estos rasgos generales, no creo que podamos hablar de lo latinoamericano como una unidad general ni celebrar este continente como la nueva Babilonia. Tampoco podemos, por una parte, hablar de lo europeo, lo africano, lo asiático o lo polinesio. París, Londres o Berlín también se asemejan a Babilonia, por no hablar de Nueva York o Shangai. La migración es una constante en la historia universal y se ha visto fuertemente acelerada durante los Siglos XX y XXI. Respecto a la inexactitud del concepto de Latinoamérica como una unidad cultural homogénea, permítaseme argumentar con un ejemplo. Se trata del arte barroco producido en las misiones jesuitas y franciscanas en el actual Paraguay. Se produce en el barroco paraguayo un hecho curioso, cuyo reparo debo a Ticio Escobar, actual ministro de cultura de ese país. “Cuando llegaron las misiones franciscanas y jesuitas al Paraguay” – me explicaba - “el arte guaraní se caracterizaba por una fuerte tendencia a la simplificación geométrica, de modo que se produjo algo así como un barroco infectado por estos elementos que le son casi antitéticos”. El resultado es una suma entre la perla barroca y la geometrización guaraní.

Respecto al símbolo del ángel, lo encontramos en Sumeria, en Asiria, en Babilonia, en Grecia, en Israel y en Roma, pero también en la América precolombina: en petroglifos de la Cultura Paracas, en chamanes amazónicos, en la Puerta del Sol en Tiwanaku o en Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada, en Mesoamérica, que, por otra parte, recuerda a los dragones chinos.

Creo que el patrón común es, pues, la mezcla de algo precolombino, o africano, con el barroco español, que es muy distinto del alemán o del italiano. La historia es una suma de capas, de veladuras... No puedo describirlas todas. Me concentraré en la suma de la pintura de ángeles y árcángeles apócrifos virreinales y mis un tanto más modestas citas y variaciones. Procedo de un modo que es originario de la literatura, pues la pintura arcangélica es sumamente literaria. Hago algo parecido a lo que hicieron los misioneros: transcodificar. Ellos hicieron de Viracocha un San Miguel Arcángel al mando del ejército celeste. Fue una revolución silenciosa.

Para responder tu pregunta es necesario introducir el concepto de transcodificación. Se trata de un cambio de sentido producto de un cambio de código. Esta puede ser un encuentro de códigos distintos intercalados en un mismo texto. Es posible desplazar esta noción desde el campo de la literatura al de la visualidad. Sustituir el arcabuz original por un signo que mezcla tela camuflada, una horqueta y un rozón, pintados de rojo —o una cruz, empuñada como espada, con una horqueta insertada en su parte inferior, o un M-16 o un arpón de pesca deportiva— constituye una transcodificación. Otros signos que se intercalan sobre la cita son la careta de maniquí del arcángel, la escenografía que lo enmarca con roñosos animales disecados en un derruido museo y la apropiación de la retórica fotográfica que sustituye la materialidad pictórica de la obra citada.

Tu pregunta es muy aguda, porque implícitamente me acusa de ser un manierista postmoderno. Gran parte de este trabajo es sobre la Guerra Fría en latinoamérica, pero también sobre lo andrógino que hermana ángeles y cirugía plástica, y pone en jaque oposiciones como hombre/mujer o niño/adulto. Los ángeles tienen la faz monstruosa de Michael Jackson, o de Orlan, si así se prefiere. Son sobre algo que se infiltra en la cultura sin anunciarse a la manera de las revoluciones o los grandes relatos, mejor dicho sobre algo que está ya siempre infiltrado en un gran relato, como lo es la evangelización y conquista de América, la revolución cubana, la teología de la liberación, el proyecto socialista o la lucha contra el comunismo. Es, pues, una revolución silenciosa, una especie de hermano enfermo de esa clase de discursos sobre la historia que Lyotard llamó “metarrelatos”.

EA: La serie de instalaciones escenográficas fotografiadas por ti en La Revolución Silenciosa están repletas de sabiduría literaria. Esos ángeles podrían representar a algunos personajes del Libro de Enoc, un texto descubierto en Abisinia y escrito en la lengua Ge’ez, pero traducido del original escrito en arameo entre los siglos I y III d. C. El texto llegó ser sagrado para la cristiandad copta, pero fue declarado apócrifo por las tradición judía y también por la Iglesia católica. Se que tu padre es profesor universitario y un destacado intelectual chileno. ¿Ejerció su biblioteca algún impacto sobre tu imaginario y tu trabajo artístico? ¿Es la erudición algo importante para tu obra?

DS: La influencia del Libro de Enoc constituye una polémica abierta en la angelología andina. El Libro de Enoc, divulgado en América por medio de la lectura de Athanasius Kircher, contabiliza además de los siete arcángeles asociados al trono celeste, diecisiete nombres que se emparentan con fenómenos metereológicos y astrológicos. Recordemos que tras los concilios de Trento y Aquisgrán se dictaminó que los únicos arcángeles lícitos de ser pintados eran los que aparecen en la Biblia: Miguel, Gabriel y Rafael. La Iglesia católica apostólica ortodoxa les suma al arcángel Uriel. Para los historiadores bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert, no obstante, el Libro de Enoc constituye la base de la angelología andina. Ramón Mujica Pinilla, historiador y antropólogo peruano, discrepa. Su argumentación se sostiene en las fuertes restricciones ejercidas por la Inquisición limeña en contra de cualquier tendencia heterodoxa o judaizante: “la Iglesia católica tridentina desarrollará una angelología propia que pudiese combatir las angelologías heterodoxas y absorber o reinterpretar algunos aspectos de las angelologías rivales”, dice. Sin embargo, se sabe que la Corona española propició el culto a los siete arcángeles Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Jerudiel (o Jeudiel), Sealchiel (o Sealthiel) y Barachiel. En 1516 Carlos V ordena la construcción de la iglesia de Santa Ana en Palermo, que por ese entonces estaba bajo el régimen de los Habsburgo. Ahí está un fresco que retrata a estos siete arcángeles en torno al trono de Dios, pintado por el madrileño Bartolomé Román (1596 – 1659).

Queda entonces abierta la siguiente pregunta: ¿si una de las interrogantes más comunes suscitada por la pintura virreinal de ángeles y arcángeles es la que se refiere a lo apócrifo de sus nombres, por qué no se limitan únicamente a los siete ángeles de Palermo o, por último, a los veinticuatro nombres que contabiliza el Libro de Enoc?

Una respuesta es que los pintores indígenas y mestizos no dominaban bien ni el hebreo ni el latín (y a veces ni siquiera el español), y que pudieron escribir mal los nombres, multiplicando así el panteón angélico. Sin embargo, esta respuesta me parece poco satisfactoria, salvo que se restrinja a casos específicos.

Respecto a la influencia de mis padres: ambos son profesores de literatura, es cierto, y siempre tuve una buena biblioteca a mi disposición. Supongo que por osmosis ello puede haber influido no sólo en mí sino en todos mis hermanos. Respecto a la relación entre la teoría y el arte, constituye para mí no un complemento, una instancia burocrática o un trámite para encajar en determinado sistema, o mercado, postconceptual del arte, si no una auténtica necesidad. Actualmente curso un programa de doctorado en filosofía con mención en estética y teoría del arte.

EA: El cuarto libro del Libro de Enoc es El Libro de los Sueños, en donde Enoc le narra un sueño alegórico a Matusalén. Cuatro hombres de blanco, que son ángeles, descienden del cielo para atar las estrellas y arrojarlas al abismo. Elefantes, camellos y burros comienzan a pelear entre sí. Un buey blanco –Noé– construye un arca y así la historia continúa hasta la llegada del Mesías. Ese poético pasaje, empapado de surrealismo, es conocido como El Apocalipsis de los Animales. Te inspiraste en él para crear estas imágenes tan repletas de animales y a la vez tan imbuidas de una atmósfera tan apocalíptica?

DS: Es sabido el rol que le cabe a los animales dentro de la iconografía católica y judía. Me es difícil explayarme aquí sobre la totalidad de usos que se les ha dado. Me concentraré en la pintura virreinal de

ángeles y arcángeles apócrifos y el modo como he intentado reinterpretar algunos de estos símbolos. En algunos casos, se usaron para representar pecados capitales. Así, por ejemplo, el cerdo — y ocasionalmente el jabalí o el tapir— representa la gula y el pavo real la soberbia. Hay, sin embargo, un elemento adicional: en Latinoamérica —y en mis fotos— hay animales que no existen en otros continentes y que fueron traducidos por los españoles a la mitología católica. Así, por ejemplo, camélidos como la llama, la vicuña, la alpaca o el guanaco fueron traducidos a camello. Cuando se representa la expulsión de los moros de España, éstos poseen rasgos indígenas y montan llamas. Hay una magnífica pintura al respecto en la Catedral del Cuzco. Cada llama muerta y cada indio caído es un símbolo sobre la derrota del Islam, y al mismo tiempo un símbolo sobre la derrota y conversión del Inca y de su pueblo. En un caso más radical, en Perú, frecuentemente Santiago Matamoros, símbolo del combate español contra el Islam, es representado, también, como Santiago Mataindios. Otro caso es el puma, traducido a león, como hasta el día de hoy se le llama en el campo chileno: “el león”. Incluso en el caso de lenguajes precolombinos como el mapudungun, no se sabe bien si el término mapuche nahuel quiere decir león, tigre o puma. Algo parecido ocurre en la Amazonía con jaguar y tigre. Como sabemos el león se asocia a San Marcos, la serpiente a Lucifer, el pez pescado a San Rafael, el gran pez a Leviatán, etc. Quisiera reservar un lugar especial al motivo del simio o mono. Debo a mi amiga Constanza Acuña, doctora en historia del arte por la Universidad de Bolonia, lo que diré sobre los monos. En los bestiarios medievales se asocia al mono a la figura del diablo y del mal, subrayando su carácter irrespetuoso y frívolo. Sin embargo, es la misma Teresa Gisbert, ya citada en esta entrevista, quién nos entera de que al parecer para los Chimú el mono era considerado un “dios sostenedor”, una especie de Atlas Chimú. Es Gisbert quien en su libro Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte, reproduce en su estudio un pasaje de las observaciones de un misionero jesuita de apellido Arriagada, que en su Extirpación de la Idolatría (1621) describe el motivo del mono, a partir de “lo que vieron Avila y Cuevas en Huarochiri”: “En las ventanas de la iglesia echamos de ver muy acaso, que estaban dos micos de madera, y sospechando lo que era, se averiguó que los reverenciaban, por que sustentasen el edificio, y tenían sobre ello una larga fábula”. Como lo señala Acuña, “ ara Gisbert, este relato explicaría en parte porque este motivo, monos y columnas, sobrevive en la región andina hasta el siglo XVIII. Como se ve, por ejemplo, en la columna del sotocoro de la Iglesia de Santa Cruz de Juli, donde puede verse a un mono en la base de la columna”. Es frecuente que en la cerámica de los Chimú los monos aparezcan en las asas de las botellas, lo cual los emparenta con el agua, ya que parece que esa cultura que habitaba la costa norte de Perú, los asociaba al clima tropical y lluvioso de la Amazonía y de la sierra con cuyos habitantes mantenía relaciones comerciales.

EA: Tus trabajos son reflexiones refinadas sobre la historia de la evangelización por medio de las imágenes y, a su vez, sobre la silenciosa resistencia opuesta en el mismo plano por las culturas indígenas. El motivo iconográfico del arcángel apócrifo armado es un tópico propio de la pintura andina de los Siglos XVI - XVIII. Se trata de algo traído desde Europa al Nuevo Mundo. No obstante, desaparece de la Europa moderna si es que hemos de llamar así a todo lo posterior a la Ilustración y a la Revolución Francesa, y sin desconocer, por cierto, islas de oscurantismo barroco tales como España, Portugal, zonas de Italia y hasta lugares remotos del Imperio austrohúngaro y algunas zonas católicas del mundo eslavo. El arcángel arcabucero aparece en la pintura andina por la influencia del clero afanado en evangelizar a los indígenas reutilizando algunos símbolos de la mitología precolombina como el rayo (Illapa), el Sol (Inti), la Luna (One), la nieve y las altas mesetas y las montañas. El Libro de Enoc menciona a algunos ángeles con el poder de controlar esos fenómenos. ¿Pero es posible que un ejército real vestido a la usanza del Siglo XVII (y que no deja de remitir a las pinturas de Van Dyck) sea entendido como una expresión de revolución pintada por unos pintores para los cuales esas imágenes no podían tener ningún sentido?

DS: Efectivamente, tu pregunta es acertada. El arte simbólico religioso se concibió desde el principio como elemento retórico destinado a la persuasión por la vista para una población de indígenas que en su mayoría era analfabeta y en muchos casos ni siquiera hablaba el castellano. Esto permite comprender, por ejemplo, la importancia de la fachada en el ámbito de la función ideológica de la arquitectura. Ahí el ornamento anticipa la iconografía del altar ya que en ocasiones a los indígenas no se les permitía la entrada a la iglesia. Estas fachadas son, a veces, verdaderos altares al aire libre. Es un barroco aparentemente ornamental y definitivamente más alegórico, literario y narrativo que estructural, en el sentido de formalismo que dialogue con el Manierismo o el Renacimiento. No hay, no podría haber, un Borromini latinoamericano, o un Parmigianino, un Bronzino o un Miguel Ángel. No hay en el barroco latinoamericano un canon formal que se discuta críticamente, porque simplemente no hay una tradición previa que se considere digna de ser discutida. El imperio español es, quizás, el caso más radical de la fundación de un mundo sobre los escombros de otro destruido que sin embargo sobrevive, en ese barroco, su propio apocalipsis. La primera intención de los conquistadores fue aplastar todo vestigio de las religiones y civilizaciones precolombinas. Ciudad de México fue construida sobre Tenochtitlán, la actual Cuenca sobre la incaica Tomebamba y El Cuzco colonial sobre el Cuzco indígena. Los comienzos de la historia de la pintura latinoamericana se inscriben dentro de un programa ideológico de erradicación y refundación religiosa, no de experimentos formales en diálogo con tradiciones previas, pues estas fueron formalmente aplastadas porque no eran previas porque provenían de otra cultura. No encontramos, tampoco, en la arquitectura barroca latinoamericana, los sutiles juegos espaciales de forma y contraforma del barroco europeo en donde la nave central está sostenida por una fila de columnas, generalmente en forma de óvalo o elipse bipolar, con objeto de hacer converger toda la atención en la prédica tras el altar. Simplemente no había artistas en el sentido moderno del término. Lo que había eran artesanos al servicio del clero, como en la Edad Media europea. Por otra parte, en Latinoamérica jamás se pudo, o se quiso o se necesitó prescindir de las típicas dos filas en línea recta que dividen la nave interior en tres espacios. Básicamente, se sigue aplicando la estructura en cruz heredada de la arquitectura gótica, pero con fachadas que poco tienen de góticas. No se debe olvidar que, sin embargo, el jeroglífico, el bajorrelieve y la iconografía precolombina también infiltraron estas fachadas con permiso de un clero al que, tras comprobar lo imposible de hacer *tabula rasa* con lo precolombino, no le quedó más remedio que integrar el panteón indígena con el católico, y por cierto en unas condiciones de asimetría que dejaban bien en claro que las divinidades precolombinas no eran más que representaciones heréticas de la verdadera religión y de su único dios. Tu observación acerca de Illapa es, por cierto, acertadísima: el arcángel —quizás el mismo San Miguel / Viracocha, por así decir...— sostiene su arcabuz porque Illapa tiene el poder de producir la lluvia, no porque le quiera disparar a Dios sino porque sólo Dios es quien, a través del rayo y el trueno, puede otorgar la lluvia. Esta representación funciona, podría funcionar, como argumento en contra de cualquier ceremonia chamánica o pensamiento mágico animista.

Ya no es, entonces, ni el chamán ni el rayo quien decide sobre la lluvia sino Dios a través de uno de sus ángeles, que no son más que un instrumento. En este punto habría que concederle razón a De Mesa y Gisbert, pues el Libro de Enoc es la única fuente que vincula explícitamente ángeles y fenómenos meteorológicos. Además, el nombre del arcángel es Asiel timor Dei, y recuerda en demasía al Asael del Libro de Enoc. Por otra parte, Mujica Pinilla, argumentando contra De Mesa y Gisbert, podría sostener que la relevancia del Libro de Enoc en Latinoamérica es demasiado poca como para explicar la existencia de los apócrifos. No se la respuesta correcta, si es que hay sólo una, ni se como es que se podría saber. Quizás tanto Mujica como De Mesa y Gisbert tengan razón en parte. De cualquier manera sus hipótesis no tienen, me parece, por condición necesaria la mutua exclusión. Mal que mal si la Inquisición limeña quería evitar algo, ese algo tuvo que haber existido.

Hay un dato importante de agregar, cuando los españoles llegaron al Cuzco con sus arcabuces los quechuas pensaron que de estos arcabuces salía el mismísimo Illapa. También creyeron que hombre armado y caballo constituían una sola criatura bicéfala, cuadrúpeda, de cara peluda y de cuerpo parcialmente metálico. Ninguna película sobre una invasión extraterrestre podría igualarse en imaginación a lo que debe haber sido ese encuentro. La palabra Illapa se usó para decir arcabuz, trueno, y rayo al mismo tiempo. De esta manera los centauros españoles cargaban el rayo a cuestas.

No creo, sin embargo, que la pintura virreinal de ángeles y arcángeles apócrifos sea una parodia a la violencia de la evangelización, que por cierto fue muy violenta. Hay otros documentos que la denuncian explícitamente, como la Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno del indio Felipe Guamán Poma de Ayala o los escritos de Fray Bartolomé de las Casas.

EA: El estilo mestizo del barroco andino es un claro ejemplo de un sincretismo muy propio de América Latina. Tus obras, por otra parte, abundan en implicancias ideológicas y políticas. Chile padeció quizás una de las dictaduras más duras de todo el Cono Sur. ¿Hasta qué punto puede ser político el arte? En una exposición reciente en el Spazio Oberdan Alfredo Jaar planteó esa pregunta. ¿Cuál es tu opinión al respecto?

DS: Esa pregunta es compleja. No se hasta que punto el arte puede ser político. Para alguien como Hegel, por ejemplo, su función político – ideológica termina con el arte religioso, lo cual haría del barroco latinoamericano un arte políticamente necesario y, por cierto, un arte católico – evangelizador, es decir, un

arte conservador y dogmático, cuyo propósito político fue bien claro: cristianizar a los indios. Respecto al arte de denuncia su efectividad tendrá que evaluarse de acuerdo al impacto social que produzcan sus obras.

En mi modesta opinión, lo político es algo que está presente en muchas actividades del quehacer humano y social, y no sólo en el arte. Ser un ciudadano, un empleador, un empleado y, por cierto, también un artista, es ejercer un ser político. La dictadura de Pinochet es, sin duda, un tópico muy frecuente en el arte chileno. Curiosamente es más frecuente en los artistas chilenos que residen en otros países. Igualmente curioso es que este tema se volvió más visible cuando Pinochet dejó la presidencia. En tiempos de la dictadura el activismo explícito implicaba encarcelamiento, tortura, exilio y hasta la muerte y la desaparición. Así, el arte político chileno comenzó a ser visible para todos fundamentalmente en la así llamada transición a la democracia, esto es, después de 1990. Durante los años 80 del Siglo XX hubo un importante movimiento de arte, digamos, proto – conceptual que producía unas obras en unas claves tan difícilmente legibles que la oficialidad jamás reparó en ellas y en sus mensajes subversivos ocultos, o al menos, que yo sepa, ninguno de estos artistas fue encarcelado o censurado. No obstante, y pese a esta contradicción, este movimiento, la Escena de Avanzada, constituye, quizás, una de las mayores modernizaciones formales de nuestra historia del arte. Mi generación le debe mucho a la Escena de Avanzada. Ese deber ser del arte político, como resbalosamente suele rubricarse, es más bien, un resabio académico de lo que heredaron las escuelas de arte de la postdictadura de la Escena de Avanzada. Yo me formé en una de esas escuelas y, por supuesto, debo acusar recibo de este deber ser, incluso de sus tics. Como hice al comienzo de esta entrevista me voy a remitir a un ejemplo. Este ejemplo dice relación, nada menos, que con el título de la serie: La Revolución Silenciosa. Más atrás hablé de transcodificaciones. Pues bien, la primera de las transcodificaciones es titular La Revolución Silenciosa a este conjunto de operaciones. Esto obliga a pasar inevitablemente por la apropiación de una referencia tan indeseable como necesaria. Existe un libro titulado Chile: Revolución Silenciosa. Su autor es Joaquín Lavín, economista neoliberal y seguidor de las ideas de Milton Friedman de la Escuela de Economía de Chicago que, como sabemos, influyó decisivamente en las políticas económicas del gobierno de Pinochet. El lema de Joaquín Lavín, Chile: Revolución Silenciosa, es una apología de las reformas institucionales realizadas por la dictadura. La elección de este motivo no obedece a una parodia al déficit analítico de Lavín, sino que tiene cronológicamente su primer origen en la necesidad de articular la sustitución del arma arcangélica por otros objetos y de contextualizar esta operación en un campo de significaciones ciertamente más vasto y harto menos contingente. En el caso del objeto que sustituye al arcabuz, la cita más obscenamente explícita y cerrada, el sentido está en la siguiente paradoja: en Chile no fueron las fuerzas políticas que tradicionalmente se han amparado en la retórica de la revolución las que accedieron al poder por la vía revolucionaria, sino que fueron las fuerzas reaccionarias las que hicieron su propia revolución mediante un golpe de estado nada silencioso. El análisis de Lavín excluye los métodos auténticamente represivos que hicieron posible su revolución silenciosa: el uso sistemático del terror, la desaparición, la tortura, el debilitamiento del Estado, de la educación y la salud pública, la privatización de las pensiones y el implante de una institucionalidad nueva por medio de un fraude electoral. Este proceso ha sido nombrado por Tomás Moulián, sociólogo chileno, como “revolución capitalista de derecha”. Más allá del burdo fraude retórico de Lavín, desearía concentrarme en otras posibilidades de significar de este verdadero oxímoron, que busca capitalizar en una fórmula publicitaria lo progresista de las revoluciones con la discreción del silencio.

Horquetas y rozones pintados de rojo constituyen, creo, signos asociables a determinadas ideologías, que encuentran distinta superficie de inscripción en Latinoamérica que en sus lugares de origen, y también en su historia del arte. Es lo que el eufemismo laviniano “revolución silenciosa” busca capitalizar de manera descaradamente tendenciosa. Entrecruzar estos signos con otros, como la tela camuflada o la cruz católica, los inscribe en un contexto en donde funcionan en relación a aquello con lo cual son ensamblados. A su vez, esta hibridación constituye también una transcodificación en la medida en que sustituye al arcabuz, en un caso, o a la espada del Arcángel San Miguel, por una cruz que termina en una horqueta roja. Siguiendo el mismo argumento, pero en un segundo sentido, al enunciado revolución silenciosa, le es posible producir significado más allá de la paradoja chilena o de la diferida modernidad en América Latina. Revolución silenciosa puede comprenderse como apelativo apologético a los múltiples procesos de colonización y transferencia cultural, de los cuales la pintura virreinal de ángeles y arcángeles apócrifos constituye un indudable testimonio. Particular síntoma son sus nombres y virtudes casualmente mal escritos, al menos así lo supone Ramón Mujica Pinilla y creo que debemos admitir la posibilidad de que en algunos casos así haya ocurrido, lo cual, por cierto, no excluye la posibilidad de que el Libro de Enoc haya sido usado en el Alto Perú, como creen De Mesa y Gisbert. Se trata, en ambos casos, de errores acaecidos lentamente, al margen de cualquier conciencia intencional. Es un fenómeno colectivo que transcurre, silenciosamente, al margen de cualquier idea o proyecto de subjetividad, o más bien como la accidentada falta o sobra de éste. Anteponer a los títulos y nombres apócrifos, a veces mal escritos, el predicado Revolución Silenciosa, supone un trabajo con el nombrar, y como tal, una transcodificación en sentido literario. El devenir es accidentado, diferido, lento, inadvertido e inaudible, intraducible a fin de cuentas.