

# LA VIRGEN BARROCA Y LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN AMÉRICA LATINA

## The Baroque Virgin and the Artistic Practices in Latin America

Alejandra Castillo\*

UMCE, Académica Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación  
Santiago, Chile

Fecha de recepción: 5 de julio de 2014

Fecha de aceptación: 6 de agosto de 2014

---

### Resumen

La verdad, la luz y la presencia no se dicen en femenino, salvo cuando esa presencia es lo suficientemente insustancial y descorporizada como lo es la figura de la Virgen María: figuración potente de disciplina y control del cuerpo de las mujeres. A pesar del discurso normalizador y la fuerza en la imposición de un deber ser de las mujeres, la figura de la Virgen pareciera no ser más que eso: luz, resplandor y adorno. Así ha sido abordada, en su aspecto más espectral, por diversas intervenciones artísticas contemporáneas en América Latina. En este artículo me concentraré, principalmente, en las *performances* del peruano Giuseppe Campuzano, de la artista visual mexicana Rocío Boliver y de la fotógrafa chilena Zaida González.

**Palabras claves:** Arte latinoamericano, Performance, Virgen María, Virgen barroca.

### Abstract

The truth, the light and the presence, spite they are feminine words in Spanish, are not expressed in feminine, except when that presence is so in-substantial and de-

---

\* Doctora en Filosofía. Académica Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, UMCE, Santiago, Chile.

corporate, as the Virgin Mary's figure: A powerful figuration of the women's body discipline and body's control. In spite of the normalized speech and the force in the imposition of the women's ought to be, the Virgin Mary's figure, seemingly is not being more than that: Light, shining and decoration. Like that has been taken, in its most spectral aspect, by the contemporary's different and artistic works in Latin America. This paper is centered in the Peruvian Guiseppe Campuzano's *performances*, related to the Mexican visual artist, Rocio Bolivar and the Chilean photographer Zaida Gonzalez.

**Keywords:** Latin American Art, Performance, Baroque Virgin.

En un pequeño libro titulado *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Walter Mignolo nos presenta la palabra estética unida a una genealogía que nos lleva tan lejos como a la acepción griega de *aíesthetikos*, cuya primera definición remitiría al mundo de los sentidos, para luego asociarla con las reflexiones que Kant desplegara en el opúsculo *Observaciones sobre lo bello y lo sublime*, en el año 1776. La estética, descrita en el arco que marca esta genealogía, se describiría principalmente en tanto una tecnología del yo necesaria para el despliegue de la subjetividad moderna. En este sentido, Mignolo, con acierto, vincula estética, razón y subjetividad; la función que esta relación tiene en el orden moderno colonial se manifiesta, en primer lugar, en el desarrollo de un espacio subjetivo secular y burgués (separado de todo misticismo); y, en segundo lugar, en el establecimiento de una suerte de diagrama de la creatividad sensorial de civilizaciones no occidentales (Mignolo, 2009, p. 11). Ambas funciones no solo tienen la misión de evaluar, distinguir, jerarquizar, sino también de visibilizar e invisibilizar a los propios sujetos. Evaluar lo que es moderno de aquello que no lo es; distinguir las bellas artes de aquellas otras prácticas que solo pueden ser descritas como folclóricas o artesanales; jerarquizar la belleza; y visibilizar o invisibilizar los cuerpos. En este último aspecto, la estética también podría ser descrita como el dispositivo encargado de visibilizar las formas en el espacio de lo común: esto es, como un dispositivo visual.

Si bien la estética nos dice del “mundo de los sentidos” en general, no es menos cierto que el sentido por excelencia que configurará el *sensorium* de Occidente será el sentido de la vista. Este otro énfasis en la definición de la palabra estética busca explicitar la continuidad y preminencia de la visión en la estructuración de la razón occidental que bien podríamos llamar, siguiendo en esto a Martin Jay (2007), *ocularcentrista*. La razón moderna colonial, entonces, descansaría en el más noble de los sentidos: la visión. Cuatro serían las fuentes de esta nobleza: primero, la verdad; pronto en la historia de la producción de conocimiento, la perfección se

vinculó a lo visible, estable y demostrable; de ahí que no cause extrañeza que las palabras teatro, teoría y teorema provengan de la misma raíz que evoca “a una mirada contemplativa”. Segundo, la luz; si la verdad tenía que ver con lo que se presenta ante los ojos, la luz sería el vehículo que propicia el acto de ver. Tercero, lo eterno; la verdad se dice en la permanencia. Y cuarto, la visión parece captar lo estable en la simultáneo, generando la ficción de la preeminencia del espectador frente al hecho observado. En este sentido, Martín Jay indica: “La propia distinción entre sujeto y objeto y la creencia en la aprehensión neutral del último por parte del primero, distinción crucial en gran parte del pensamiento posterior, fue propiciada por el oclarcenrismo griego (...) de esta distinción procede toda la idea de *theoria* y de verdad teórica” (2007, p. 28).

Así de antiguo se comenzó a narrar verdad y razón en el haz de luz que se proyectaba en el ejercicio reflexivo de salir, ver claramente y volver a sí. El péndulo especulativo que ahí se abre no solo se describe bajo la metáfora del “ojo de la mente”, que no es otro que la razón, sino que desplaza, incluso, los dos ojos, que no son sino la alegoría del cuerpo. Es por ello que no es una contradicción, sino una afirmación de esta lógica oclarcenrista que los grandes visionarios y videntes de las narraciones míticas y fantásticas del mundo greco-latino sean ciegos. Desde esta lógica especular que la mirada instala no es de extrañar, entonces, que el cuerpo comience a ser descrito bajo las señas de lo inestable, de la confusión y de lo falaz. El cuerpo como el resultado de las pasiones y, como ellas, poco confiable. Tarde en la era cristiana y retomando esta herencia griega, San Agustín afirma que “el cuerpo no es malo en sí, sin embargo, siempre constituye la parte animal del hombre, a diferencia del alma inmortal o de la mente, presente en sí misma como fuente de conocimiento, amor, voluntad” (Espósito, 2011, p. 65).

Si la estética tiene que ver con los modos en que las formas se visibilizan en el espacio de lo común, bien cabe preguntarnos cómo son visibilizados los cuerpos de hombres y mujeres bajo este orden oclarcenrista. Siguiendo esta pista de trabajo, Luce Irigaray, en su libro *El espejulo de la otra mujer* (2010) iluminará la escena platónica de la especulación filosófica desde la perspectiva de los cuerpos sexuados. Hombres y mujeres son parte de la ficción filosófica propuesta por Platón; sin embargo, los hombres serán los portadores de la luz, la razón, y las mujeres serán las portadoras del cuerpo. Ellas, cual vasijas, contendrán lo que no generan; histeria, útero, es la mejor manera de definir las. Ahí está el Timeo para recordarlo. La vocación diurna de la filosofía parece volver impropios los cuerpos de las mujeres, describiéndolos en el desorden, la oscuridad y la mentira. La salida anti-oclarcentrista propuesta por Luce Irigaray será cuestionar la lógica especular, la mirada masculina en el cuerpo de las mujeres, para así poseer nuestros cuerpos buscando recuperar la diferencia sexual descrita desde lo femenino. Con acierto, Judith Butler, en *Cuerpos que importan*, ha señalado que si bien Luce Irigaray

devela de un modo formidable la lógica ocularcentrista que subyace al discurso filosófico, su salida no será sino la mimesis del gesto platónico, esta vez descrito desde lo materno femenino. Buscando salir de la representación de los cuerpos descritos en el binomio masculino/femenino, Butler (2009) preferirá poner en escena aquellos cuerpos que se describen por fuera del *dos* del orden patriarcal. En este sentido, Judith Butler buscará cuestionar el orden ocularcentrista haciendo explícita una política de los cuerpos; opondrá a la lógica especular regida por la razón (que no es otra que la razón heteronormada del orden moderno colonial), la materialidad de los cuerpos en tanto una *corpo-política* signada por el exceso y la transgresión. Es en este punto, en el que se enlazan las palabras representación, política y cuerpo, donde me gustaría situar este ensayo, poniendo especial atención en la emergencia de la figura de la Virgen María como objeto de las prácticas artísticas contemporáneas en América Latina.

La verdad, la luz y la presencia no se dicen en femenino, salvo cuando esa presencia es lo suficientemente insustancial y descorporizada, como lo es la figura de la Virgen María, figuración potente de disciplina y control del cuerpo de las mujeres. A pesar del discurso normalizador y de la fuerza en la imposición de un deber ser de las mujeres, la figura de la Virgen pareciera no ser más que eso: luz, resplandor y adorno. Así ha sido, en su aspecto más espectral, abordada por diversas intervenciones artísticas contemporáneas en América Latina.

Pensemos en la performance *Aparición* (2007), del peruano Giuseppe Campuzano, un cuerpo en metamorfosis y travestido. Giuseppe Campuzano define el gesto travesti como un acto relacional con una identidad previa (mestiza, colonizada) y su posterior cuestionamiento y transformación; de ahí que lo propio de toda identidad, según su definición, sea la inestabilidad: la máscara travestida en identidad, y esta, en máscara, experiencia sin fin del desajuste barroco como un “estado de furia, una economía de la acumulación extravagante, una amenaza a la administración racional del lenguaje” (Cangi, 2000, p. 13).

Assumiendo estas marcas que la colonialidad y la religiosidad barroca dejan en los cuerpos latinoamericanos, Giuseppe Campuzano, en la performance *Aparición* (2007), se traviste de Virgen María no tanto para denunciar el dominio que la religiosidad católica ejerce en Perú, ni solo para visibilizar los modos como la religiosidad mariana normaliza constantemente los cuerpos de hombres y mujeres, sino más bien Campuzano se traviste de Virgen María para dar luz al propio gesto paródico, de oropel, de máscara y de vestuario que constituye la representación de la virgen. Máscara *en* la máscara, que más allá de hablarnos de la simple realidad de las cosas nos sitúa en la abertura de un cuerpo que se escenifica una y otra vez en sus “apariciones”. La Virgen María, así, como la figura por antonomasia del travestismo: vestuario, adorno, color y máscara constituyen un “cuerpo”, parece

indicar Campuzano. El cuerpo, a pesar de la extrañeza, siempre sería excéntrico a sí mismo. En este sentido, Michel Foucault afirma: “el cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios vienen a cruzarse el cuerpo no está en ninguna parte: en el corazón del mundo es ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, expreso, imagino, percibo las cosas en su lugar y también las niego por el poder indefinido de las utopías que imagino” (2009, p. 16). Aquí, una vez más, la máscara cubre otra máscara, y el adorno realza un cuerpo que en la exposición se desposee, se desdobra volviendo difusos, casi traspasables, los límites de lo que caracteriza, escenifica, cada sexo. Pero no solo eso, sino que también expone en la reiteración paródica del original la aparente universalidad de la historia del arte, constituida bajo una organización colonial/patriarcal. La máscara, sin duda, cubre, obstaculiza la mirada; no obstant, también hace visible lo que paradójicamente está a plena luz. Gesto barroco de multiplicación de presencias, de luces y cuerpos.

Insistiendo en la sobreexposición, en el adorno y en la máscara, la performer mexicana Rocío Boliver, conocida como la congelada de uva, pondrá en escena una particular figuración mariana en *Santa tentáculo*, en la que se cubre totalmente el cuerpo, a la manera de una túnica, con tentáculos de lo que podría ser un pulpo. Un cuerpo sobre otro cuerpo, sin duda. Un cuerpo-animal que cae desde la cabeza, como si fuese un velo. Una virgen-medusa que opta por el resto, la sobra, la opacidad, lo monstruoso. Boliver, casi como la medusa, enfrenta la mirada del espectador desde la alteración y la provocación de la carne, buscando desafiar la pureza incorpórea del universal femenino que describe a las mujeres desde el relato mariano. La virgen-medusa como un gesto polémico con el hombre, pero también por sobre todo con la mujer en tanto sujeto universal. Mujer-tentáculo que se reapropia de su cuerpo, de sus placeres, de sus deseos, exorcizando desde esa figuración monstruosa la estructura superyoica en la que una y otra vez las mujeres son descritas en la culpabilidad. En este sentido, Hélène Cixous indica que la mujer es “culpable de todo, todas las veces: de tener deseos, de no tenerlos, de ser frígida, de ser demasiado 'caliente', de no ser lo uno y lo otro a la vez, de ser demasiado madre y no lo suficiente: de tener hijos y de no tenerlos” (2000, p. 25). Virgen-medusa como fisura de la imagen demasiado plena, demasiado culposa, pero también como multiplicidad del cuerpo.

En el mismo gesto barroco es posible señalar el trabajo fotográfico *Recuérdame al morir con mi último latido*, de la fotógrafa chilena Zaida González. En un conjunto de 37 fotografías se dan cita diversas escenas familiares que evocan estampas bautismales, las habituales fotos de los recién nacidos durmiendo plácidamente en cunas adornadas con cuidado, con juguetes y flores; madres o parejas con sus hijas o hijos en brazos; recreaciones del ritual del angelito, e incluso vírgenes marías con su hijo en el regazo; imágenes que de uno u otro modo reconocemos como parte del

álbum familiar del siglo XX latinoamericano. Sin embargo, con una alteración, que cabe ser descrita como una “degeneración”. Así, al menos, se describe esta exposición en el texto que da inicio a su catálogo: “Justificación para una exposición degenerada”. Degeneración como crecimientos truncos, pero también como interrupción; esto es, una perversión inscrita en el propio mecanismo de la reproducción del espacio familiar. Esta zona de alteraciones se evidenciará en la reiteración como una mueca de la pose, la mirada y los gestos de los cuerpos-en-familia, reproducidos con pulcritud por modelos voluntarios como la misma Zaida González.

Hay algo que incomoda en las imágenes de Zaida González, sin duda. Esta incomodidad no proviene de la teatralización *kitsch* de escenas muy vistas del álbum familiar; tampoco se debe a que los protagonistas de estas imágenes sean fetos con algún grado de deformación. Lo que incomoda es la contraposición de registros: la sacralización de la vida a través de la escenificación de la muerte; la actividad inerte; el ritual de la maternidad detenida en un latido ausente; un presente congelado en un fuera de tiempo; en fin, la muerte como parodia de la vida. He ahí la incomodidad. Bien podría ser dicho, y seguimos en esto a Rancière, que las imágenes de *Recuérdame al morir con mi último latido*, de Zaida González, son imágenes pensativas, en la medida que ponen en tensión varios modos de representación. Esto es, designarían un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo, entre lo pensado y lo impensado, y entre el arte y el no-arte. Esta superposición de tiempos, estratos y transgresiones en las fotografías de Zaida González ha sido descrita, con acierto, como barroca (Cárdenas Castro, s.f.). Estatus barroco de la imagen que en la multiplicidad intenta suspender la mirada occidental, sus categorías y jerarquías. Imagen que en la superposición de imágenes detiene la tranquila pose familiar, dando luz sobre esa mueca siniestra que la constituye, como en aquella fotografía en la que la propia Zaida González asume la pose de una virgen maría con su hijo. Detención de la *mater dolorosa* y del marianismo tan típicamente latinoamericano; detención de la exaltación de la vida en la exhibición de la muerte, que de tenerla tan cerca olvidamos que nos constituye. La imagen como espejo anamórfico que nos devuelve en la distorsión y en la alteración aquello que rechazamos. La imagen, entonces, como rito de impureza y de contaminación que suspende barrocamente límites, lugares y reglas.

## A Modo de Conclusión

Habitualmente, las prácticas de resistencia se han descrito desde la política tradicional (partidos políticos) o, bien, desde los movimientos sociales; muy pocas veces desde el cuerpo. Quizá esta ausencia, o irrelevancia, del cuerpo en los asuntos de la política esté vinculada a cierta manera de entender la política en la que el cuerpo no es importante. En cierto sentido, bien podríamos decir que dichas formas

de narrar la política de resistencia no hace sino reiterar el signo moderno colonial del ocularcentrismo en el que se describe la política siempre vinculada a la claridad, la estabilidad y la verdad. La claridad del mensaje, la estabilidad de los signos y la verdad del sentido. Esta reiteración del discurso moderno colonial, en lo que tiene que ver con la subordinación del cuerpo a la razón, tal vez obedece a dos motivos. Uno de ellos es la habitual reducción economicista de la política de izquierda; ya hace un tiempo, Walter Mignolo llamó la atención sobre el problema de pensar la transformación social solo desde el discurso de las clases; pensar de este modo la emancipación implicaría, por un lado, reducirla al escenario nacional estatal, para el caso latinoamericano, y, por otro, restringir su representación al sujeto proletario. Un segundo motivo obedece a la clásica definición de “sujeto de la política”, que se dice en la distinción de la razón de las pasiones; en este sentido, Roberto Esposito afirma que “dentro de cada ser vivo, la persona es el sujeto destinado a someter a la parte de sí misma no dotada de características racionales, es decir, corpórea o animal” (2011, p. 26). Esta definición moderna colonial de la política vuelve irrelevantes, si no invisibles, a un conjunto de prácticas artístico políticas que buscan oponerse –y resistir– al orden dominante desde una “corpo-política”. Esta peculiar política del cuerpo “anti-ocularcentrista” es la que intentamos presentar en las performances de la Virgen María de Giuseppe Campuzano, Rocío Boliver y Zaida González.

## Referencias

- Cárdenas Castro, Á. (s.f.). “Recuérdame al morir con mi último latido”, texto de catálogo exposición *Recuérdame al morir con mi último latido*, Santiago.
- Butler, J. (2009). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Cangi, A. (2000). “Prólogo del humor al gozo”. En: Echavarrén, R. *Performance, género y transgénero*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cixous, Hélène. (2000). “La risa de la medusa”. En: *Deseo de la escritura*. Barcelona: Ediciones Reverso.
- Esposito, R. (2011). *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, M. (2009). *El cuerpo utópico*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Irigaray, L. (2010). *El espectáculo de la otra mujer*. Madrid: AKAL.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: AKAL.
- Mignolo, W. (2009). “Prefacio”. En: Zulma Palermo (comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.