

El cuerpo como estrategia comunicativa en el Chile de la transición política a la democracia. La *performance* de las *Yeguas del Apocalipsis* en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Concepción en 1991

Gonzalo Eduardo Medina Parra¹, Elizabeth Parra Ortiz² e Álvaro Elgueta Ruiz³

Resumen

Se analiza la dimensión discursiva del cuerpo en el registro fotográfico de la instalación y *performance* del colectivo *Yeguas del Apocalipsis* en homenaje a Sebastián Acevedo presentada en la antigua Escuela de Periodismo de la Universidad de Concepción, en 1991, de la serie titulada “Tu dolor dice: minado”. En la *performance*, el cuerpo es un sistema de signos y de prácticas políticas, que se cita a sí mismo para desde ahí construir una presencia objetual en una puesta en escena/discurso. En este registro no se observa a alguien interpretando el papel de otra persona/personaje, por el contrario, el objeto del cuerpo está dispuesto en una función visual que crea presencia estética, desde donde el cuerpo se transforma en un enunciado y texto. El estudio tiene un enfoque cualitativo y una perspectiva descriptiva-interpretativa, visibilizando al cuerpo como discurso contenido en el registro fotográfico de la *performance*, expresión de las relaciones conflictuadas por el quiebre institucional de la época dictatorial. A través del lenguaje de la *performance* se crea una situación que permite redefinir tanto una estética semiótica de la relación entre la corporalidad o materialidad de los elementos y los procesos de significación subyacentes, como también de la memoria comunicativa, en tanto la fotografía -como práctica- permite consignar lo que ha sucedido en un tiempo y espacio.

Palabras claves: Semiótica del cuerpo, arte, cuerpo, memoria, performance.

The body as communicative strategy in Chile during the political transition era: The performance of *Yeguas del Apocalipsis* (*Apocalypse Mares*) in the Journalism School of Universidad de Concepcion, Chile, 1991.

Abstract

The discursive dimension of the body is analyzed in the video record of “Your pain says: mined”, an installation and performance of *Apocalypse Mares*, art collective, presented in 1991 in the Journalism School of Universidad de Concepcion, Chile. In performance, the body is a sign and political practices system that quotes itself to build from there an objectual presence in the stage. In this particular record, nobody is seen playing somebody else’s role, on the contrary - the body as object performs a visual function that creates an aesthetic presence. The present work has a qualitative approach and a descriptive-interpretive perspective, making the body visible as a discourse contained in the photographic record of the performance, as expression of the conflicting relationships stemming from the institutional disruption of the dictatorship era. Through the performance, a situation is created that allows to redefine a semiotic aesthetic of the relationship between the materiality of elements and the signification process, as well as the communicative remembrance as photography as a practice allows to record what happened in a given time and space.

Keywords: Semiotics of body, art, body, remembrance, performance.

¹ Licenciado en *Comunicación Social*, Periodista, Universidad de Concepción (Chile). Diplomado en *Comunicación y Gestión Cultural*, Universidad de Chile.

² Dra. en *Comunicación*. Académica del Departamento de Comunicación Social. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Concepción (Chile).

³ Dr. en *Comunicación*. Académico e investigador del Departamento de Ciencia y Tecnología de la Universidad de Cabo Verde (Cabo Verde).

Introducción

Este artículo analiza la función comunicativa del cuerpo en tiempos de transición a la democracia en Chile, a través del registro visual de la *performance* del colectivo *Yeguas del Apocalipsis*⁴, en Homenaje a Sebastián Acevedo, “Tu dolor dice: minado”, para develar una de las múltiples formas de manifestación artística de un periodo específico de la historia nacional, los procesos de significación subyacentes, así como la memoria comunicativa de lo sucedido. El trabajo de este colectivo artístico y político chileno presentado en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Concepción en 1991, se enmarca en la conmemoración de los 40 años del golpe Militar del 11 de septiembre de 1973, situación traumática que fracturó la memoria y la historia contemporánea de Chile; los lenguajes, las interacciones humanas y las prácticas sociales (Cf. Richard, 2006). En ese contexto de transición política, las experiencias sociales - para el caso chileno - aún fraccionadas por la mecánica coercitiva dictatorial, convivían en el escenario que evidenció la sedición burguesa que significó el golpe.

La dictadura conllevó - además - una nula preocupación y difusión de la cultura y las artes, fenómeno conocido como *apagón cultural*. Tras este fenómeno, se conformó una escena *underground* principalmente desde el eje metropolitano en Santiago (capital de Chile), lo que Richard (1987) denomina *Escena de Avanzada*. Tras el surgimiento de la Avanzada, con el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) y artistas como Carlos Leppe y Eugenio Dittborn, emerge la neovanguardia artística en Chile, con énfasis en el uso del cuerpo como objeto de estudio y con un enfoque político/crítico en sus propuestas.

En paralelo, producto de este apagón cultural y como efecto de la censura ideológica, la dictadura cerró diversas carreras del área Humanista en distintas universidades del país, entre las que se incluye Periodismo de la Universidad de Concepción durante todo el período dictatorial (1973-1989). En este escenario de represión, silencio y opacidad social, es que en 1983 el obrero oriundo de Coronel (VIII Región de Chile), Sebastián Acevedo, tras la desaparición de sus dos hijos, miembros clandestinos del Partido Comunista, tras ser capturados por la CNI (policía política de la época), se quema a lo bonzo en las puertas de la catedral de Concepción como medida de desesperación y protesta. Su acción, es interpretada como una condena política que sitúa al cuerpo como eje de la discusión.

Por su parte, el colectivo *Yeguas del Apocalipsis* levanta propuestas artísticas con una clara oposición al régimen militar, planteando un imaginario crítico sobre el tema de los detenidos desaparecidos de la dictadura y la visibilización de la homosexualidad como demanda política. Es en esta misma lucha que el colectivo actualiza y reedita el trabajo musical del grupo Los Jaivas, quienes en el exilio toman el libro “Canto General” de Pablo Neruda (publicado clandestinamente en Chile en 1951) y lo reescriben para crear el tema “Sube a nacer conmigo hermano” (1981). De este poema audiovisual se extrae la

⁴ Dúo artístico chileno formado por Pedro Mardones Lemebel (1955-2015) y Francisco Casas Silva (1959), cuya obra se hizo hacia fines de los ochenta y principios de los noventa. Más información en <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl>.

frase “Tu dolor diseminado” para dar vida a la serie “Tu dolor dice: minado” creada por las *Yeguas del Apocalipsis*, que posteriormente sería instalada también en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile. Más concretamente, en una de las estrofas del poema, el hablante se refiere a los que ya no están presentes y no tienen voz (los detenidos desaparecidos), para expresar que “tu dolor (se ha) diseminado”, luego reescrito por el grupo musical Los Jaivas al deletrear «tu dolor diseminado» expresión que rescata el colectivo *Yeguas del Apocalipsis* para la puesta en escena de la *performance* en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Concepción en 1991 y en la Universidad de Chile en 1993.

Según de la Fuente (FONDART 2015) en el proyecto de María Fernanda Carvajal titulado *Archivo Yeguas del Apocalipsis (1987-1997). Registros, Voces, Relatos*: “En 1991 las *Yeguas del Apocalipsis* realizaron su primera intervención fuera de Santiago, capital de Chile. El director del Centro de Educación y Prevención de Salud Social y Sida, Christian Rodríguez, gestionó en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Concepción el espacio para realizar una *performance*-instalación. Cubrieron la sala con cal y dispusieron de 5 monitores sobre el dibujo con carbón y estrellas. Los monitores transmitían el videoarte *Casa particular* (1989). La instalación aludía a los extremos geográficos del país, la letra N (norte) sobre la pantalla de uno de los monitores y la S (sur) dibujada sobre una bolsa de cal. A través de los parlantes, se transmitía hacia el exterior la grabación de Lemebel y Casas recitando sus propios números de identificación nacional (ID), seguido del nombre de algunas localidades del país. Lemebel y Casas yacían acostados, desnudos con sus cuerpos cubiertos de cal, representando el territorio de Chile. El artista radicado en Francia, Miguel Parra estudiante de la escuela de Artes de la Universidad de Concepción colaboró en la acción, dibujando con carbón y pólvora una línea que cruzaba los cuerpos, que posteriormente encendió. Esta *performance* y su historia formó parte de la serie “Tu dolor dice: minado” y lleva por título *Homenaje a Sebastián Acevedo* (1991).”(Cf. <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl>).

Dos publicaciones recapitulan la *performance* de las *Yeguas del Apocalipsis* y hacen hincapié en el cuerpo de los actores como ejercicio discursivo en el contexto de la transición política. En la revista *Bufé*, la periodista y crítica de arte Carolina Lara, quien presenció la obra, señala que “las *Yeguas del Apocalipsis* fue una dupla que a fines de los 80 y comienzos de los 90 instauró desde la *performance*, un imaginario, con referencia tanto a la dictadura como a una transición democrática vista con sospecha” (2013: 24). Según Mosquera (2006) en su libro *Copiar el Edén, Arte reciente en Chile*: “La obra rinde homenaje a un padre que se dio fuego frente a la catedral de Concepción, en protesta por la tortura a la que fueron sometidos sus hijos, detenidos por la policía política”.

Similar propuesta es la obra del artista de la Avanzada Eugenio Dittborn (*El Cadáver El Tesoro*, 1991), quien a través de la intervención del registro fotográfico del hallazgo del cuerpo de un detenido desaparecido en la prensa nacional, retoma la problemática de la memoria para situarla en la realidad de aquel presente.

De este modo, el arte, como práctica social, cobra sentido en relación al espectador. La creación de una obra de arte, en este caso una *performance*, en el contexto mismo de los *lugares de la memoria*, agrega sentidos que interrogan a los espacios, los

suplementan, los contradicen, y permite repensar los juegos entre la memoria y el olvido. O lo que el sistema obligó a olvidar.

Al respecto, Battiti al recordar la dictadura Argentina señala que “a pesar de los reparos y sospechas que se ciernen sobre el arte contemporáneo en dicha época, éste no parece haber abandonado su preocupación por los procesos de significación y, por tanto, algunas producciones artísticas, lejos de estetizar los discursos sobre la memoria diluyendo de ese modo su conflictividad, brindan la posibilidad de reflexionar críticamente sobre el terrorismo de Estado y las marcas que aún hoy perduran en la sociedad” (2005: 103). En este sentido, sin duda la obra de las *Yeguas del Apocalipsis* toma un énfasis testimonial al visibilizar y estetizar problemáticas de la memoria a través del cuerpo. Con ello, los miembros de este colectivo hablan por otros. Hablan por quienes no pueden hablar.

Por ello, este estudio se propone un análisis del discurso desde una perspectiva semiótica de cuatro fotografías de la *performance* de *Las Yeguas del Apocalipsis* representada en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Concepción, siendo varias las preguntas que orientan este trabajo. Por ejemplo, ¿cuál es la función del arte como mediación comunicativa ideológica y política en periodos de represión y silencio?, ¿hasta qué punto el arte en dictadura y en tiempos de transición a la democracia fue un espacio que permitió manifestar a través del cuerpo los temores y angustias frente a la represión?, ¿cuáles fueron los sentidos del uso del cuerpo por el arte en ese contexto?, ¿cuál es el valor de la *performance* como expresión artística en general y específicamente en tiempos de represión y dolor para el caso chileno?

Discusión Teórica

Cuerpo - Memoria - Semiosis - Cultura

El colectivo político y de arte *Yeguas del Apocalipsis*, construyó y conformó un lenguaje crítico con sus propuestas a través del lenguaje de la *performance*, la politización y puesta en escena del cuerpo, por cuanto objeto significativo y, además, por el hecho de que sus obras citaban y criticaban las vivencias que quedaron sumergidas en el anonimato social por la dictadura militar chilena, entendiendo al arte como un sistema de lenguaje de emergencia. De ahí que el académico chileno Gaspar Galaz⁵ advierta que “en este contexto de situación límite, fueron los artistas quienes estuvieron más conscientes que nunca del peso testimonial del arte, y de las posibilidades que a través de él, se pudieran expresar sentimientos e ideas, vivencias y percepciones del entorno en procesos de quiebres” (1988: 47).

⁵ Escultor chileno e historiador del arte. Formado en la *Escuela de Arte* y en la *Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Católica* (1960-1965). En 1966 es profesor del *Instituto de Estética* de la universidad donde se formó y, desde 1971, de la *Escuela de Arte* de la misma institución. Ha tenido la cátedra de escultura en la *Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile*. Como experto en el arte de su país ha escrito, junto con Milan Ivelic, *La pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981* y *Chile, arte actual*, además de numerosos artículos en libros y revistas especializadas. Es uno de los fundadores de la *Agrupación de Escultores de Chile*, creada en 1989. Desde de 1998 es miembro de número de la *Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile*. Ha sido miembro del *Consejo de Monumentos Nacionales* y jurado de diversos premios, como del Nacional de Artes Plásticas, en 2013.

Así mismo, en la obra “La conquista de América” presentada en Chile el 12 de octubre de 1989 (Día de la Raza o de la Hispanidad, según se mire), en la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos, el colectivo *Yeguas del Apocalipsis* bailó un pie de cueca, baile folclórico típico del país, homosexualizado por los cuerpos masculinos de dos actantes, sustituyendo el clásico rol de la pareja de hombre-mujer que representa la matemática coreográfica de este baile. En el suelo se dispuso un mapa de Latinoamérica con vidrios rotos de Coca-Cola encima, mientras bailaban; la sangre de sus pies se vertió en distintos territorios simbolizando lo que representa el actuar de las dictaduras en América Latina a finales del siglo XX. Asimismo, el registro-*performance* “Lo que el Sida se llevó” (1989), retrata a las *Yeguas del Apocalipsis* travestidas, quienes desde la estética de la nostalgia sitúan al cuerpo dentro de un marco significativo representando a través del imaginario de lo trágico y lo marginal, la idea apocalíptica de la epidemia del Sida en el Chile de aquellos años.

Estas prácticas neovanguardistas de arte en Chile, el uso del cuerpo en un determinado contexto-espacio-tiempo, y más bien la utilización del cuerpo como un texto, comienzan a problematizar los lenguajes del arte, estableciendo así un nexo entre lo crítico del escenario político-social y lo crítico de la experimentalidad de lo efímero/temporal “no mercantilizable” del arte de la *performance*. Ante estas prácticas de neovanguardia artística, Richard apunta que:

“Bien se sabe que el término vanguardia proviene del léxico militar donde se designa la avanzada de un cuerpo selecto que les abre camino a las tropas que llevarán a cabo la invasión territorial. Las esferas políticas, pero sobre todo, las esferas culturales (artísticas e intelectuales) que se apropiaron del término vanguardia en la historia del modernismo, lo usaron para nombrar lo promisorio y precursor de prácticas que abren camino bajo el signo rebelde de una batalla contra la tradición y las convenciones” (2007: 27).

La *performance* y la disposición del cuerpo como objeto significante, conformó para las *Yeguas del Apocalipsis* una estrategia discursiva (lenguaje); el cuerpo y el arte, en este caso, fueron la estrategia para comunicar desde lo fugaz en el campo de lo político y la memoria. Del cuerpo y de sus dimensiones representativas, Ramírez plantea que

“A lo largo de la historia de la humanidad, el cuerpo ha sido un elemento privilegiado en el terreno de las artes en su dimensión de representación. No han faltado obras, desde la prehistoria, que se ocupen de los temas más variados, usando al cuerpo y su imagen para transmitir sentimientos religiosos, sociales y políticos para plasmar las preocupaciones de la existencia que han atravesado al ser desde sus inicios: la muerte, la inmortalidad, la soledad, el amor, la violencia, los acontecimientos de la vida cotidiana...” (2009: 64).

En la misma línea, se suma Fischer-Lichte quien elabora un acabado trabajo que teoriza sobre el fenómeno de la *performance* haciendo hincapié en el contexto en que nació, sus aristas, lo político del lenguaje, y el rol del cuerpo en el montaje, quien propone que: “La *performance* creó una situación en la que dos relaciones fundamentales, tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica fueran redefinidas: en primer lugar, la relación entre sujeto y objeto, entre observador y observado, entre espectador y

actor. Y en segundo lugar, la relación entre la corporalidad o materialidad de los elementos y su signicidad, entre significante y significado” (2011: 17). Fischer-Lichte (2011) propone una de las primeras aproximaciones al objeto del cuerpo, dentro de la concepción artística, como signo/lenguaje constructor de significaciones y es justamente en Estética de lo Performativo donde diseña la idea del cuerpo como objeto de estudio desde las artes, entrando así al campo de los signos.

Performance

A juicio de Halart (2012) la disciplina de los *Performance Studies* subraya el carácter político de este arte y lo entiende como una práctica (tanto en el campo artístico como en la vida cotidiana) que busca revelar cómo nuestra identidad (raza, género, antecedentes culturales y nuestra relación con el poder) son producto de una codificación política del discurso. Discurso biopolítico que tiene su materialidad en el cuerpo-texto. En contextos de represión, el arte de la *performance* surge como reacción contra el *status quo* dominante, así sucedió con el Accionismo Vienés en la Alemania post segunda guerra mundial, el legado de Joseph Beuys. Y con Marina Abramovich en Estados Unidos en los 70's. En Chile, hay referentes previos a las *Yeguas del Apocalipsis* sobre esta práctica, como la obra de Francisco Copello y Alejandro Jodorowsky. Pero es durante las décadas de la dictadura militar de Pinochet que este lenguaje encontró su mayor impulso, formulándose como una crítica de la codificación del espacio público y de los cuerpos por el manipulado discurso oficial. Entonces el mismo cuerpo devino en discurso y el espacio en contexto denunciante.

El movimiento de Avanzada que se activa en el Chile de los 70's y 80's, usa la *performance* como lenguaje artístico en pleno régimen dictatorial, es así como el cuerpo se torna signo de protesta y a la vez, tensa los lenguajes convencionales del arte construyendo un discurso desde un nuevo objeto, el cuerpo. Así el CADA, Carlos Leppe, la obra de Elías Adasme, y Lotty Rossenfield, entre otros, fueron quienes encontraron en este arte un lenguaje para denunciar lo crudo de la realidad de esos años, tomando como objeto a los cuerpos en periodos de radicalización ideológica por causa del sistema dictatorial. Cada uno de ellos buscó la estrategia para que su cuerpo hablara por los otros silenciados y, de ese modo, se generara una cultura de la memoria con lugares y críticas emblemáticas que remitieran a espacios y situaciones donde hubo conflicto. Sin lugar a duda, disponer del cuerpo como mediador entre opresión y disidencia obliga a replantear la relevancia del cuerpo-arte como manifestación de una ideología.

Semiótica del cuerpo

En Chile, diversos académicos han abordado a la semiótica del cuerpo como modelo de análisis y de conceptualización en el área de las artes escénicas, y visuales. En este sentido, Contreras señala que: “La naturaleza del cuerpo contiene una paradoja fundamental: por un lado, es lo más cercano e íntimo a nuestra experiencia, pero, por otro, resulta extraño; es aquello que da patria y lo que despatria al mismo tiempo” (2004:

15), a lo que Violi (2003) agrega: “A pesar de que pareciera ser un objeto concreto y transparente, la naturaleza del cuerpo es en realidad heterogénea, polimorfa, múltiple, dinámica y cambiante”. Ponce de la Fuente por su parte, propone que:

“La obra de arte no nos presenta un cuerpo, sino la figura de un cuerpo, el que, a pesar de su ausencia, se mantiene deformado por su representación, encarcelado dentro de la cultura del cuerpo. Por lo tanto, esta no es una ausencia en la que el cuerpo pueda sustraerse del régimen simbólico que tradicionalmente lo ha sometido, tampoco es una ausencia en que éste pueda restarse, desdibujarse o multiplicarse, desligándose de las identidades impuestas socialmente. Esta es una ausencia que lo ausenta negándolo doblemente. En este sentido, el cuerpo se transforma en un texto, el que, a su vez, hace referencia a otros textos, lo que moviliza al espectador en medio de diversos discursos, la operación que a pesar de revelar críticamente la retórica que lo produce, no convoca al cuerpo” (2010: 155).

De la relación arte-cuerpo/objeto de enunciación, importante en las propuestas visuales de las *Yeguas del Apocalipsis*, Contreras plantea que:

“El cuerpo es el lugar donde las percepciones se engarzan con el sentido y es por esto que se constituye en el lugar donde nace, se cría y opera el sujeto en relación con otros sujetos-cuerpo (intercorporeidad). La semiótica del cuerpo se ocupa de la *estesia* en cuanto dimensión sensible de la experiencia, de las articulaciones de lo sensible (sinestesia, polisensorialidad), de la dimensión somática de la memoria y por ende también de la estética. Se trata, en el fondo, de un campo de estudios que intenta dar cuenta del cuerpo como sede y resorte de la experiencia sensible y de la articulación semiótica expresada en un discurso” (2012: 14).

Semiótica de la imagen

Autores como Foucault (1975), Senett (1994), Bauman (2008) o Agamben (2011), proponen visiones políticas-objetuales sobre el cuerpo, recurso utilizado por las *Yeguas del Apocalipsis* en sus propuestas visuales. De esto, Agamben en *Desnudez* (2011), plantea que: “Los cuerpos desnudos no vienen asociados a la decrepitud, al pecado, a la fragilidad o la concupiscencia como lo postulan tendencias conservadoras. Por el contrario, las hermosas maniqués, con su olímpico hieratismo presentan al cuerpo como misterio evidente, como realidad insondable, exento ya de las utilidades y gravámenes con que la vida y la mitología los lastró durante siglos”. Bauman, por su parte, propone que “contra las artes del cuerpo, los custodios de la ‘vida sana’ hacen del objeto, la prueba del delito. ‘La mercancía’, el objeto malo, aplicado a la economía política, es la extensión del cuerpo excesivo” (2008: 56). A esto, se adhiere lo planteado por Foucault al señalar que: “El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es, a la vez, cuerpo productivo y cuerpo sometido” (1975: 98). Es decir, el cuerpo es un instrumento signifiante a la hora de realizar actos; y aunque en su trabajo Foucault no aborda el cuerpo desde una perspectiva estética, sino desde el poder y el sometimiento del sujeto considerado delincuente, el uso del cuerpo/dispositivo como ejecutor de significaciones entrega una respuesta que puede ser visualizada desde el campo de la comunicación y el arte, y del cuerpo como signo político, objeto de este estudio.

Pultz es otro de los que también propone una lectura de dos categorías importantes para este estudio, *fotografía* y *cuerpo*. El primero, que conforma el corpus de esta investigación, y el segundo, objeto central en la conceptualización y visión teórica del estudio. Ante estas dos categorías, Pultz plantea que:

“La fotografía y el cuerpo adquirieron un papel aún mayor para la definición de la cultura y el arte en los turbulentos años 60. La fotografía era el medio perfecto de expresión del ‘aquí y ahora’ de una época y a menudo (también) un modo muy personal de visualización, lo que fue abordado como señal de identidad de una nueva generación” (1995: 113).

A esto se agrega lo propuesto por Richard sobre la fotografía: “Más que ninguna otra práctica, la fotografía se encuentra perturbadoramente ligada a la muerte, a la desaparición del tiempo y del cuerpo vivo, la consignación del recuerdo de lo ya sido, y es por esto que la fotografía desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social sobre memoria y memorialidad” (2006: 165).

Finalmente, es posible afirmar que el cuerpo conforma un signo en las prácticas artísticas de la era contemporánea, y debido a distintos procesos socioculturales y políticos, es el cuerpo el objeto que los artistas de la Escena de Avanzada y en particular, post avanzada, las *Yeguas del Apocalipsis* utilizaron para construir su obra. La neovanguardia artística chilena se valió del objeto del cuerpo para comenzar a romper con los lenguajes del silencio que predominaron en tiempos de represión política y apagón cultural. Es la *performance* un tipo de lenguaje artístico que establece significaciones – principalmente - desde el cuerpo, creando un determinado discurso temporal, espacial, contextual que resucita en el registro fotográfico de la obra una memoria comunicativa. Esta memoria denota, en un tiempo y un espacio, un acuerdo de los miembros de un grupo en cuanto a lo que ellos consideran su propio pasado, en interacción con la gran narrativa-identidad específica de los grupos y visionando qué significado crítico le atribuyen a ese pasado. Así mismo, la fotografía sirve como soporte para recuperar la memoria y dar lectura e interpretar al cuerpo significativo propuesto en la *performance* en Homenaje a Sebastián Acevedo de las *Yeguas del Apocalipsis* “Tu dolor dice: minado”.

Metodología

Se parte de la base que la realidad se construye socialmente a través del lenguaje que otorga sentido. El discurso visto como un evento comunicativo que sucede en un tiempo, en un contexto y que se interpreta en una cultura.

El *discurso*, parafraseando a Fairclough, es una categoría empleada tanto por teóricos y analistas sociales como Foucault (1972) o Fraser (1989), como por lingüistas como Stubbs (1983) o van Dijk, (1987). En este sentido, “se empleaba el término *discurso* para referirse primordialmente al uso lingüístico hablado o escrito, aunque hoy resulta conveniente ampliarlo a las prácticas semióticas en otras modalidades como la fotografía y la comunicación visual (imágenes)” (2008: 172), cuestión que se torna trascendental en este trabajo. Furió plantea la necesidad de comprender la práctica artística dentro de un contexto sociocultural, cuestión fundamental para develar el sentido de lo visto, oído y

hablado. Así mismo, señala la importancia de la comunicación visual en la distinción de comunicar a través de distintos lenguajes artísticos, ya sea *performance*, pintura, escultura o literatura: “El hecho de señalar que los límites de los lenguajes del arte son imprecisos no implica negar que los diferentes lenguajes artísticos tengan, desde el punto de vista material, técnico y comunicativo, algunas características específicas que condicionen un determinado tipo de sistemas de producción, distribución o uso” (2000: 259).

Esta investigación plantea desde una perspectiva semiótica el cuerpo como discurso contenido en el registro visual de la *performance* “Tu dolor dice-minado”, la cual se estudia como producción social contextualizada del período histórico de transición a la democracia en Chile, que a través de 4 registros fotográficos permiten una interpretación de la obra que remite a ciertos hitos en la historia contemporánea del Chile de los 90’s.

La fotografía y el video son medios de comunicación que transmiten y expresan ideas en un proceso que implica producción y también recepción-interpretación-significación. Como expresión *visual*, su sistema de comunicación no es verbal, sino óptico, visual. La fotografía y el video tienen un aspecto visual (*mimesis aristotélica*) y también uno de proceso que *significa* algo. De esta forma, la perspectiva semiótica ofrece claves importantes para desentrañar el sentido de una fotografía. De hecho, aunque la semiótica se inició en el campo del lenguaje verbal, Peirce aceptó que existía un sistema de signos en otros campos, precisamente, el visual. Por tanto, la semiótica permite hacer una lectura que desentrañe la polisemia de la fotografía en diferentes niveles.

Corpus de estudio

El corpus de estudio corresponde a 4 unidades de registro fotográfico en formato análogo. En las tres primeras destaca el blanco y negro (Registros 1, 2 y 3) y una cuarta a color (Registro 4), ordenadas en números secuenciales, en tanto propone un orden cronológico de la producción. La lectura de la imagen se dio en varios niveles, siguiendo, en este caso, la propuesta de análisis de Browne et al. (2011) y de Arango (2009).

Pauta de análisis

La pauta incluye, en primer lugar, una estrategia global que da cuenta de algunos datos de las unidades (a nivel morfológico); un segundo nivel de análisis se refiere al plano significado/texto, que incluye el nivel temático de significado global y el nivel de significado específico del discurso y los elementos explícitos (qué se dice) manifiesto-directo; en tercer lugar, el nivel contextual se refiere a los modelos de representación ideológicos subyacentes. Y el cuarto, y último, se centra en la dimensión enunciativa (semiótico), es decir, como un discurso en donde la imagen se toma un enunciado, un texto con una historia contenida, la cual es interpretada.

Resultados

1. Estrategia global que da cuenta de datos de las unidades

Los registros fotográficos no tienen nombre, pero sí responden a un ordenamiento de la historia que se pretende representar, el Homenaje a Sebastián Acevedo. Primero (1) por la imagen del cuerpo en lo difuso de lo lejano, detrás de un televisor que ocupa el papel central en la composición de la imagen, sucedido (2) de una

fotografía que muestra explícitamente a los cuerpos desnudos tendidos en el suelo; prosigue la imagen (3) donde se presenta a los cuerpos divididos por una franja negra, delante de 5 televisores para culminar (4) con la imagen que muestra un fuego encendido y los cuerpos dispuestos en espacios territoriales distintos que se detallan a continuación:



Figura N° 1. El cuerpo como representación del territorio nacional (ocupación) de norte a sur

Los cuerpos aparecen dispuestos en diagonal y ocupan el centro de la imagen, antecedidos por un televisor que los ilumina. La disposición del enfoque en semi-picado permite observar ambos cuerpos desnudos entrelazados por las extremidades, pies y manos conformando un mismo cuerpo, un mismo espacio, un mismo territorio corporal, uno boca arriba y otro boca abajo sobre un suelo blanco de cal viva.

La historia narrada comienza por el norte de la pieza fotográfica desde la parte inferior izquierda. El público, sus cuerpos y vestimentas, situados en la parte superior horizontal de la imagen indican los espacios escenario-entorno en donde se ubican aquellos cuerpos desnudos. Delimitados, al otro extremo, por el punto cardinal del sur en donde se sitúa una estrella de carbón, los cuerpos desnudos como espacios territoriales unidos por las extremidades, envueltos por el suelo blanco texturizado, cuerpos iluminados al norte por la luz del televisor.



Figura 2. El cuerpo-territorio en su desnudez política

Al centro de la imagen, en sentido vertical, se observan dos cuerpos desnudos unidos por las extremidades, uno boca arriba y otro boca abajo, enlazados. El suelo texturizado se presenta sosteniendo aquellos cuerpos. En el espacio superior derecho se divisan vestimentas del público, las cuales apenas entran en el encuadre fotográfico. La estrella de carbón situada al sur de la imagen propone una orientación espacial de los objetos.

Los cuerpos dispuestos en representación de un territorio que se une a través de las extremidades: el norte tendido boca arriba y el sur boca abajo, representando un territorio en su totalidad política y social, dando lectura a estos cuerpos como objetos que se expresan en su desnudez como realidades y verdades de trascendencia ética y política.



Figura 3. El cuerpo-territorio dividido

En la fotografía 3, hay un giro en la puesta en discurso. Se sitúa en el espacio superior la imagen de 5 televisores; en el centro, uno que contiene la letra N que simboliza el norte en la pantalla dibujada con dólares, con un cuerpo desnudo boca arriba. Al sur, aparece un cuerpo desnudo boca abajo; cuerpo separado por una franja negra de carbón que cruza horizontalmente el plano y el piso cubierto de cal. El suelo, blanco texturizado, presenta manchas negras, que cubre los cuerpos desnudos por los cuatro puntos cardinales.



Figura 4. El territorio dividido por la inmolación del cuerpo

Se observa un territorio delimitado en el norte por el televisor (con la letra N dibujada con dólares) y en el sur por una estrella dibujada en el suelo con carbón, hay dos cuerpos desnudos, situados y tendidos sobre el suelo blanco (acá oscuro y negro). Los cuerpos son separados en las extremidades por el fuego del carbón encendido. Cuerpos desnudos que sucumben ante el fuego, diseminando lo catastrófico. El suelo negro, que en este caso rodea a los cuerpos por los cuatro puntos cardinales es el soporte de este fuego que divide los cuerpos. Uno al norte boca arriba, con movimiento dinámico tendido, en posición horizontal, y otro al sur, cuerpo estático y boca abajo en posición vertical. La letra N dibujada con dólares del televisor situado en el centro de la imagen limita el espacio al norte, 4 televisores situados dos a cada lado de la letra N en lectura horizontal exhiben imágenes de otra *performance* de las Yeguas del Apocalipsis llamada “*Casa particular*” en donde la metáfora travesti, la desnudez y el fuego también son parte de la puesta en escena.

2. Un segundo nivel de análisis se refiere al plano significado/texto, que incluye el nivel temático de significado global y el nivel de significado específico del discurso; los elementos explícitos (qué se dice) de modo manifiesto o directo.

Las categorías semióticas que emergen del discurso

A raíz de la puesta en escena y la descripción de los registros fotográficos se evidencia que emergen 3 categorías de análisis:

- 1) **El cuerpo como trazo de memoria.** El cuerpo se utiliza como homenaje a Sebastián Acevedo lo que permite registrar trazos de la memoria de manera transversal a los cuatro registros, siendo un hito central en la conformación de las fotografías. El ejercicio crítico de la memoria, el estado del cuerpo, lo que invita a reflexionar sobre qué significa ese objeto/cuerpo, que en este caso representa el territorio.
- 2) **El cuerpo como símbolo del territorio:** El cuerpo en su desnudez y unión proxémica-corporal representa al territorio largo y angosto de Chile. Aquí destaca la oposición permanente entre el blanco y negro como expresión de cuerpos fríos, desnudos depositados sobre cal y carbón, norte y sur, arriba y abajo; manos y pies delimitados al norte por un televisor con la letra N dibujada con dólares, dominación y poder. Y la estrella (del sur) situada a los pies, que delimita el sur de este territorio despojado de la solidaridad y colonizado simultáneamente por el poder del dinero, del capital y los EEUU.
- 3) **El cuerpo como símbolo de protesta o ruptura:** Al disponer los cuerpos, como objetos dentro de una puesta en escena se genera un llamado de atención al público, provocando -a través de esta presencia- una estrategia discursiva del aquí y del ahora, lo que llama la atención del público en una *performance*. La desnudez expuesta en la obra propone además una ruptura de la ética vigente en la cultura contemporánea, en donde el cuerpo en sí representa un espacio íntimo que no se evidencia, ni se visualiza en ciertos espacios de pudor como la genitalidad. Estos aspectos, sumados al contexto y homenaje a Sebastián Acevedo generan un quiebre en las interacciones sociales, retomando la memoria invisibilizada, perdida por la crisis institucional, y silenciada por el régimen dictatorial de facto. El cuerpo como objeto y símbolo de ruptura, como protesta ante la memoria *invisibilizada*.

Tercer Nivel: El nivel contextual que se refiere a los modelos de representación ideológicas subyacentes en la imagen

El contexto político del Chile post dictadura, los antecedentes de vanguardia, la *performance* como estrategia discursiva y el espacio simbólico-crítico de la reabierta Escuela de Periodismo de la Universidad de Concepción al retorno a la democracia, configuran el

contexto histórico situacional de una memoria que quiere permanecer en el tiempo para no olvidar.

Nivel de enunciación: Se centra en la dimensión enunciativa (semiótico), es decir, la imagen se toma como un enunciado que dice algo a alguien, que busca comunicar, informar, emocionar y llamar a la acción, o por lo menos no permanecer impasible.

La *performance* es un lenguaje visual a través del cual el cuerpo, como elemento central, escribe un mensaje rupturista que busca generar una analogía del Chile dividido por la dictadura, es el fuego el que simboliza la ruptura política y social que separa al país, situándolo en distintos puntos cardinales, uno al norte y otro al sur, al igual que la polarización de las posturas y el discurso político vivido en tiempos de transición a la democracia tanto en la ciudad de Concepción como en el resto del país.

Del mismo modo, ante la censura impuesta de la palabra, se recurre al cuerpo como expresión de su desgarramiento y dolor por la inmolación de Sebastián Acevedo en 1983, ya que como plantea Foucault (1975), Agamben (2003) o Bauman (2008) el cuerpo como símbolo de una connotación política se usa en ausencia de la palabra escrita.

Además del cuerpo, se incorporaron otros elementos tales como la cal viva, en la que se sepultaron detenidos desaparecidos; la estrella y la línea de carbón, y el chileno sur geográfico al que remiten; los televisores, uno al centro y dos a cada costado, que delatan la presencia de los medios de comunicación y su acción/inacción durante y después de la dictadura; la letra N en dólares (el norte geográfico) que representa el dominio del dinero, del capitalismo y de los Estados Unidos (promotores del golpe de Estado de 1973), y finalmente el fuego, en referencia directa a las acciones de violencia del régimen, en particular la extrema acción de Acevedo, utilizando las figuras retóricas de la hipérbole y la mimesis, en el intento de imitar, a través de la exageración, la representación de la situación general de los detenidos desaparecidos y las víctimas de la dictadura.

En consecuencia, el cuerpo de las *Yeguas del Apocalipsis* toma sentido al utilizar el mismo objeto flagelado (el cuerpo inmolado) para que a través de distintos elementos que acompañan en lo visual a éste (desnudez, fuego, televisores, etc.), dar un encuadre crítico a este mensaje de protesta, un *cuerpo político* como menciona Agamben (2003), que a través de las significaciones estéticas pretende construir un discurso crítico en cuanto a lo político y lo social en tiempos de transición a la democracia en Chile.

Consideraciones finales

El reciente fallecimiento del escritor y artista visual Pedro Lemebel, ha incrementado la circulación de su obra con fines expositivos tanto en Chile como en el extranjero.

Con la expresión **Tu dolor dice: minado**, se pretende presentar el rostro y voces de quienes fueron víctimas de la violencia política entre 1973 y 1990 bajo la dictadura de Augusto Pinochet.

No obstante, como cada registro no tiene nombres específicos, se propusieron títulos y una enumeración que presentara de manera idónea el contexto, la historia y las categorías emergentes de esta investigación, para generar un puente discursivo desde el arte, entre las estructuras social-política y la ciudadanía, visibilizando -a través de la puesta

en escena de los conflictos derivados de la crisis institucional y la coerción de la dictadura- la violación a los Derechos Humanos, la polarización política del país y la violencia y represión política vivida.

Sin embargo como no hay nombres, el cuerpo representa otros cuerpos que ya no están. En ese sentido, la *performance* es expresión de un texto polifónico, pues son varias voces o sonoridades las que están presentes. Fue así como el arte se tornó en un lenguaje de emergencia para comunicar estas ausencias y, en este caso, las *Yeguas* utilizaron el espacio simbólico para insertar un arte con enfoque político-contestatorio que reabriera esas fracturas de la memoria en el período postdictatorial, utilizando el cuerpo desnudo como eje de la construcción de mensajes irreverentes y antiprocolares.

Así, en este período de danza entre el lenguaje de la reconciliación que se buscó instalar desde la institucionalidad con la llegada de la democracia en Chile, la puesta en escena de las *Yeguas del Apocalipsis* plantea, desde una perspectiva crítica, la memoria invisibilizada del caso de la protesta e inmolación de Sebastián Acevedo en reclamo de sus hijos, resignificando con ello la problemática y comunicándola a los espectadores del momento y al público que pueda visualizar el registro en la actualidad, a través de la estrategia comunicativa del arte.

De esta forma, cuerpo y arte se conforman como símbolo de protesta, un mecanismo de propaganda política que tuvo en el lenguaje de la *performance* su canal para comunicar a los chilenos esos capítulos olvidados en la memoria fracturada de un país al inicio del retorno de la democracia.

Bibliografía

Agamben, G. (2003). *Políticas del cuerpo*. Revisado el miércoles 3 de julio desde <http://www.historiacritica.cl/pdf/capitulo5final.pdf>

Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Editorial Pre Textos: Valencia.

Agamben, G. (2012). *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.

Arango, C. (2009). Ideas para ir de la semiótica del signo a la semiótica del discurso en el texto audiovisual. *Revista Luciérnaga Audiovisual*, Año III N° 2 (enero-junio), Facultad de Comunicación Audiovisual, Politécnico Colombiano, Medellín.

Battiti, F. (2005). Arte para deshabituarse la memoria. En Marcelo Brodsky (2005) *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca editora.

Bauman, Z. (2008). *Modernidad líquida y fragilidad humana*. Ediciones Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Revisado el miércoles 3 de julio desde <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/19/avrocca2.pdf>

Browne, R.; del Valle, C.; Silva, V.; Carvajal, J. e Inzunza, A. (2011). Propuesta teórico-metodológica para un análisis crítico y complejo del discurso (ACCD) en la prensa de Chile y Perú. El ejemplo de 'La Cuarta' y 'Ajá'. *Estudios del mensaje periodístico* 17, 1. Universidad Complutense de Madrid, España.

- Carvajal, F. (2013). *Arte y disidencia sexual de las Yeguas del Apocalipsis (1988 - 1993)* Mesa: Estudios interdisciplinarios sobre género y feminismo. Revisado el 5 de marzo desde <http://www.idaes.edu.ar/sitio/noticias/280/Mesa%2014.pdf>
- Contreras, M, J. (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria. *Cátedra de Artes 12*: 13-29, Facultad de Artes Pontificia Universidad Católica de Chile. Ediciones PUC: Santiago.
- Contreras, M. J. (2004). *Il corpo unheimlich. Il ruolo della corporeità nella semiosi*. Tesis. Universidad de Bolonia. Impreso.
- Fairclough, N. (2008). El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades, *Discurso & Sociedad 2* (1) 170-185.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de la performativo*. Adaba Editores: Madrid
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar*. Ediciones Siglo Veintiuno: Buenos Aires.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge*. Londres: Tavistock Publications.
- Fraser, N. (1989). *Unruly practices: power, discourse and gender in contemporary social theory*. Cambridge Polity Press.
- Furió, V. (2000). *Sociología del Arte*. Cátedra: Madrid.
- Galaz, G. (1988). *Chile, Arte Actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso.
- Halart, S. (2012). El arte de performance en Chile: la herencia de la Escena de Avanzada y la nueva generación, en *Revista Observatorio Cultural* N° 9: 7-9. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Gobierno de Chile. En <http://www.observatoriocultural.gob.cl/revista/3-articulo-2/9-el-arte-de-performance-en-chile-la-herencia-de-la-escena-de-avanzada-y-la-nueva-generacion/>
- Lara, C. (2013). Las Yeguas del Apocalipsis. Recuerdos de una performance en Concepción, en *Revista Bufé* N° 13: 24-25.
- Mosquera, G. (2006). *Copiar el Edén. Arte Reciente en Chile*. En <http://www.copiareleden.com>
- Ponce de la Fuente, H. (2010). *Puesta en escena y puesta en discurso. Ensayos sobre el teatro chileno y semiótica*. Lector Funámbulo: Santiago de Chile.
- Pultz, J. (1995). *La fotografía y el cuerpo*. Ediciones Akal: Madrid.
- Ramírez, A. (2009). El cuerpo como vanguardia. *Revista Letra Internacional*. N° 103. España.
- Richard, N. (1987). *El arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Ediciones FLACSO Chile. Revisado el martes 14 de mayo desde <http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1987/DT/000332.pdf>
- Richard, N. (2006). *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio: Santiago de Chile.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la Memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores: Buenos Aires.
- Richard, N. (2011). *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*. Revisado el 20 de febrero desde <http://www.mav.org.es/documentos/RICHARD.pdf>
- Romeu, V. (2010). Semiótica y arte. El papel de la primeridad en los procesos de comunicación estética. *Razón y Palabra* n° 72. En http://www.razonypalabra.org.mx/N/N72/Monotematico/11_Romeu_72.pdf
- Sennett, R. (1994). *Carne y piedra*. Alianza Editorial: Madrid.
- Stubbs, M. (1983). *Discourse analysis*. Oxford: Basil Blackwell.

van Dijk, T. (1999). *El análisis crítico del discurso*. Extraído de la página Discursos.org. Revisado el 17 de julio desde

<http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%20lisis%20cr%20tico%20del%20discurso.pdf>

van Dijk, T. (1987). *News as discourse*. New Jersey: Erlbaum.

Violi, P. (2003). Le tematiche del corpóreo nella Semantica Cognitiva, en *Introduzione alla Linguistica Cognitiva* (Eds. Gaeta, Luraghi, pp. 57-76). Carocci: Roma.

Anexo N° 1

Pauta de recogida de datos según el modelo de por Browne et al. (2011). Matriz de Análisis.

2.1 Aspectos generales

Fecha: N° de página:
fotógrafo: Medio/agencia/colaborador/ciudadano
Tamaño de la imagen:
Formato:
Color/monocromo:
Calidad de la imagen desde un punto de vista técnico:
Presencia de códigos idiomáticos en la fotografía
Titular de la nota periodística
Pie de foto
Epígrafe

Síntesis:

2.2 Aspectos morfológicos. Este aspecto o nivel, permite una descripción formal a partir de las técnicas empleadas, para conocer sobre la forma, concluir si la fotografía es figurativa o abstracta, simple o compleja; original o redundante.

Punto:
Estructura de planos y líneas:
Encuadre y tipo de plano:
Forma:
Iluminación: Calidad o tipo:
Dirección:
Concentración:
Contraste:
Color/monocromo/tonalidad:

Síntesis:

2.3 Composición fotográfica

2.3.1 Sistema sintáctico o compositivo

Recorrido visual:
Perspectiva:
Angulo de toma:
Profundidad de campo:
Expresión y actitud de los actores:
Ritmo:
Proporciones:
Distribución de pesos:
Regla de los tercios y punto de atracción focal:
Equilibrio:

Síntesis:

2.3.2 Características del espacio representado:

Campo/fuera de campo:
Abierto/cerrado:
interior/exterior:
profundo/plano:
Habitable/no habitable:

Síntesis:

2.3.3 Características del tiempo representado:

Instantaneidad:
Duración:
Tiempo simbólico:

Síntesis:

Síntesis lectura a nivel icónico

--