

Histeria Patria: Identidad y Desmemoria en la obra visual de Voluspa Jarpa

Fernando Blanco I.
Universidad de Chile

"Y yo sola con mis voces, y tú tanto estás del otro lado que te confundo conmigo". (Alejandra Pizarnik, 1971).

"No me contradigo, es que habitan en mí multitudes". (Walt Whitman, 1855)

Huacho : Proviene de la voz indígena quechua **huachuay** : cometer adulterio. Designa tanto al hijo ilegítimo como al huérfano.

Quiltros: Cruzas de perros de raza con otros de origen desconocido y apariencia poco noble.

Cadáver: Resto mortal . Despojo. Aplicable exclusivamente a seres humanos. (Diccionario de María Moliner)

Extravío: Desorden. Abandono del camino trazado.

UNO

En el contexto de este seminario en el que las miradas de gesto etnográfico reclaman para sí el sello del testimonario asimilando la memoria al caso individual, al grupo de exclusión o represión, me resulta sospechosa la homogeneidad de tal clausura en los discursos letrados ¹ que hacen circular este material. Ensayo entonces un desvío, un extravío, un desvarío: selecciono la obra visual de una mujer chilena menor de treinta años. Quiero evitar lo irrecusable en esta elección: la propia Lengua.

...

La ilustración en que ha caído nuestro campo artístico e intelectual al reformularse teóricamente en los últimos veinte años, me conmueve. Teoría y contrateoría neoliberal. Fin de la historia y realización de la utopía en la economía de libremercado. Prácticas globalizadas de fin de siglo y su revés, crítica de última generación. Quién le pone el cascabel al gato, porque a esta vaca no le hace falta cencerro.

Coincido en esta observación inicial, muy a pesar mío, con algunos juicios expresados por el crítico de arte Justo Pastor Mellado, a propósito de un seminario interdisciplinario titulado **Autobiografía, Testimonio, Literatura Documental**, realizado en el Instituto Chileno Francés de Cultura en noviembre de 1987, refiriéndose a los géneros testimoniales en la crisis del arte en los años posteriores al '73' y, más específicamente a "lo subjetivo" como capital simbólico en su aparición y comercialización en las bibliotecas de los diferentes saberes disciplinarios . La observación es la siguiente:

" Ha ocurrido una situación análoga a la que verifico en la revalorización de lo subjetivo en las ciencias sociales chilenas a partir del post 73. Es la respuesta natural de las empresas de producción de insumos para la industria de la política, refugiarse en géneros bastardos. Hoy , la crítica de arte en crisis , inconstituida, pero en crisis , revitaliza al sujeto para salir a flote. La crisis orgánica y el descrédito de las vanguardias políticas han obligado a sus agentes a volverse hacia la ficción del escucha... del que recoge el pulso oral verdadero de los pueblos. 2

Las palabras del crítico hacia el trabajo especializado de las Ciencias Sociales apuntan por lo menos en dos direcciones que datadas hace quince años merecen ser destacadas por su lucidez devastadora. Por una parte el advenimiento, ya entonces, de cierta complacencia académica frente al discurso subalterno,- instalado durante la década del setenta- y a las operaciones críticas

suscitadas por él, situación nada ajena para nosotros mismos hoy en día; y por otra , a la consideración de este lugar - **o de este ¿saber?** - sobreexplotado como una " empresa de revalorización de este nuevo espacio presupuestario en el negocio chileno de las ciencias humanas... la recolección de la voz de los otros, acto que expone en este gesto una empresa de reconfirmación de lo que ya está escrito", logra al reproducir esta re/enunciación, su dramatización , cuyo resultado es cierto tono de aprendizaje que surge al reconocer para comprender, la tragedia de la exclusión ³. En la misma línea de pensamiento, Manuel Antonio Garretón ⁴ postula la necesidad de suspender las prácticas de endiosamiento o demonización del pueblo, con certificado de dominio y propiedad , sean estas sectarias, mesiánicas o, simplemente populistas, para dar paso a el reconocimiento de formas de expresión diversas y contradictorias definidas por su diferenciación interna, sus propios límites y potencialidades, y como consecuencia liberadas de criterios categoriales.

He querido comenzar atrayendo estos comentarios sobre este "campo de intereses" porque la mirada que pretendo desplegar hoy frente a ustedes es la de considerar que el conocimiento excluido de la historia es precisamente el pensamiento producido por mujeres al interior del mismo sistema de la lengua, el que impone y define los contenidos y la forma en que éstos deben ser recepcionados, instalando el foco de su observancia en los enunciados formulados, en la evidente identificación cartesiana entre sujeto productor de discursos y el discurso mismo. En esta perspectiva los sujetos que acceden a su identidad por medio de una "adscripción no electiva" , etnia, cultura, género, edad y no como actores únicos , roles hegemónicos masculinos, por ende, impedidos de aparecer escenificados en las "fábulas sociales" (historia patria, historia del estado moderno) deben , en tanto sujetos intelectuales y no figuras de discurso, evitar el condicionamiento de sus enunciados a las gramáticas sociales hegemónicas que los contienen, reproducen y conservan, apelando a estrategias diversas , por todos conocidas, barreras de contención a la expropiación de sus hablas por la norma oficialy que más bien los posicionan como un efecto discursivo. Quiero decir con esto, que se cosntruyen en la medida de le lectura que otros hacen de las diferentes elecciones de producción de sus hablas y no en virtud, exclusivamente, de las anécdotas que "cuentan". ⁵

Cito un fragmento de un comentario suscitado a propósito de una entrevista realizada por Eliana Ortega a la mexicana Elena Ponistowska en la que se refiere a estas prácticas estratégicas en su propio trabajo ficcional:

" El trabajo intelectual de "documentar mi país" es una aseveración más ligada a la condición del distanciamiento de los modos y prácticas discursivas institucionalizadas que certificar y reproducen escenas de un país convenido. En esta línea de pensamiento , ficcionalizar sin ilustrar, equivale a sustituir a nivel de superficie textual a un sujeto por otro que ocupa su lugar y que en el síntoma de la suplantación evidencia los quiebres, las fisuras, las diferencias entre ellos y sus relatos contenedores, pudiendo "decir lo que no se dice". Haciendo, por ejemplo, que el género testimonial se vuelva una figura de lectura en la que los sujetos, sucesivamente, van intercambiando su condición de testigos en la progresión y construcción del relato. ⁶

Hablo en estos términos porque el pensamiento producido por mujeres ha sido domesticado ,o en el mejor de los casos, ha generado una mirada de complacencia estanco sobre una escritura diversa adjetivada femenina o reducida a testimonios sensibleros de grupos minoritarios ⁷, lo que ha llevado a la paradoja de que la pelea dada por otros discursos no hegemónicos fuera la de también llegar a ser parte del canon oficial , con la consiguiente invisibilización de sus demandas al permitirseles ingresar, y no la de establecer permanentemente una red de diferencias , mutaciones, intercambios con las cuales fundar una y otra vez pensamientos originales, no reproductores en los cuales reconocerse como sujetos móviles, sujetos de experiencia y no sujetos de verdad histórica.

Hablamos entonces de la escenificación en estos discursos literarios de un espacio de restos, **de residuos del desarrollo**, de sitios improductivos para la especulación intelectual hegemónica :

eriazos simbólicos, estatuaría resistente a la homogeneidad neoliberal ^g con su modelo homogeneizador de memoria histórica e identidad, envueltos por el determinismo provisto por el mercado. Cicatrices en medio de los sólidos proyectos arquitectónicos- revés figurativo de los planteamientos de F. Jameson refiriéndose a la ciudad y los discursos posmodernos en los que expresa **" como propio de la arquitectura el que las modificaciones de la producción estética sean en ella más visibles y el que sus problemas teóricos se hayan articulado y elaborado de forma más notoria ; particularmente el problema del "populismo estético" con el consecuente desvanecimiento de las fronteras entre alta cultura y cultura popular, de masas o comercial, siendo reemplazados por cierta "industria de la cultura", construyendo un paisaje "degradado" -** , cuyo emplazamiento certifica el afán generalizador sociológico respecto del advenimiento de la cultura postindustrial y las posteriores reflexiones en torno a la naturaleza del capitalismo globalizado actual, frente a las cuales los discursos de Lemebel y Jarpa, indicados más arriba , se vuelven especulativos y refractarios.

Es así como hablando de estos megarelatos, ilustrados en las alegorías provistas por las megaciudades globalizadas, estos "desvíos", estos "paisajes" emergen como huellas planas, no especulables ni industrial ni empresarialmente y cuyos enunciados textuales o pictóricos recuerdan al ethos de la crítica decimonónica al referirse a la obra de O.Wilde , G.Stein o M.Duchamp como "repugnante, disonante, inmoral" , en suma , como profundamente antisocial y subversiva. Quisiera insistir en el hecho que dichas apreciaciones, que en su momento pudieron parecer definitivas en su radicalismo, se encuentran ahora institucionalizadas y cononizadas al igual que lo está el movimiento modernista en su capacidad política, despotenciado de su carácter estético.

Creo que el trabajo que veremos y comentaremos a continuación realiza la experiencia de dar una vuelta de tuerca a esos discursos legitimados como pautas culturales , por medio del recurso del adelgazamiento significativo de estas textualidades hasta transformarlas en puro significante, en puro síntoma que se trabaja individualmente para desestabilizar las relaciones de sentido del conjunto y, al mismo tiempo, convocar formas nuevas de estructurar las cadenas de significantes a las cuales se les han anulado, principalmente las relaciones temporales, por medio de la sustitución material de un significante por otro que "histeriza" la relación de profundidad o fondo entre lo nombrado y el nombre, volviéndose éste en puro síntoma, en un lugar y tiempos no afectivizables.

Debo recurrir a J. Lacan para aclarar la definición de síntoma:

"El síntoma se resuelve en un análisis de lenguaje porque él mismo está estructurado como lenguaje, porque es un lenguaje cuya palabra debe ser liberada. El síntoma es un retorno a la verdad y sólo puede interpretarse en el orden del significante que únicamente tiene sentido en relación a otro significante. Decir que el síntoma es una metáfora no es una metáfora, ya que el síntoma es una metáfora se diga o no".

Obsérvese en el tríptico que presentamos el panel central . En él perfectamente centrados el Altar de la Patria y el conjunto del jinete y el caballo: metáforas patrias. Disecada por la decisión de composición del cuadro, la escena referida se vuelve significativa al incrementar suplementariamente la significación del recorte histórico seleccionado por medio de la sustitución metonímica del paisaje del "barrio cívico" y el del "eriazos": un intento por un fracaso. Estas dos imágenes movilizan el sentido "histórico" del proyecto inaugural de la patria y el Estado hacia su completa disolución en la "histeria conversiva" de su imposibilidad de ser. El sujeto hegemónico vuelto puro significante se hace evanescente en la nueva disposición discursiva.

Me pregunto , entonces, enfrentado el artista al acto de recomponer, de forzar a su propia cultura al recuerdo , disponiendo uno a uno extrañados, en una nueva superficie, a sus memoraciones: ¿ si estos son los materiales de la memoria , el significante vuelto puro síntoma , ¿ cómo es posible volverse mirada autónoma sobre el relato contenedor ? , ¿ cuáles son los recursos para la reconstrucción de un sentido posible fuera del mismo relato que los contiene ? ¿ cómo disolver el vínculo, aparentemente inseparable, entre leer y "escribir"; entre experiencia y lenguaje? ¿ Entre

significante y significativo sustituto ?

En esta línea de pensamiento el ejercicio de des/memoria, elisión de los significados, surge, me parece, como un agente desestabilizador del discurso dominante, y ocupa un lugar esencial al volverse el recurso más efectivo para evitar la proliferación y posterior canonización de una infinitud de pequeños relatos recogidos en expresión significativa que luego, paternalistamente, pasan a ser signados como un significativo agregado, en este caso marginal o periférico por el sujeto que ejerce el relato-maestro.

Contra esta forma de complemento entre confesor y confesado, las hablas excéntricas por definición al territorio de la ciudad letrada, pueden seguir circulando ahora convertidas en sus propios agentes gramáticos, en significantes de sí mismas, como es el caso de la ya referida escritura de Pedro Lemebel, autodenominada " crónica marucha" visibilizando su estrategia paródica del género y el sistema literario.

DOS: Nación literaria/Nación visual

El pensamiento del siglo XIX, profundamente taxonómico, para los nuevos estados en formación en el continente latinoamericano generó en los proyectos nacionales, una serie de modelos identitarios basados en el honor y la patria, los que se representan en el escenario de lo público, en la escena de lo público, a través de enmascaramientos y disfraces. Era absolutamente necesario que las identidades se homogeneizaran por medio del recurso del travestí que distribuyó propaganda de ciertas representaciones sexuadas como el héroe republicano, el honor, el patriota, todos los cuales postulaban el modelo de " La Nación en Armas", constituyendo un árbol patrio de prosapia inconfundible, de vocación militar y espíritu religioso hegemoníamente masculinos. Al mismo tiempo, los diferentes discursos engarzados a la Patria, coloreaban con tintes criollistas nacionales a cada una de las repúblicas emergentes, borroneando cualquier traza mestiza, impostando los tonos de la pedagogía ilustrada, y relegando a cualquiera que no compartiera el proyecto fundacional al estatuto de antipatriota o simplemente pueblo. En esta categoría cayeron los enemigos armados de las jóvenes naciones, los indígenas, los negros, las mujeres no adecuadas para la reproducción de la raza pura, y los homosexuales. g

La mayoría de las naciones, patrias americanas, se organizaron discursivamente de acuerdo a estos planes de distribución del imaginario nacional, construyendo verdaderas fortalezas literarias desde las cuales cautelar el buen funcionamiento del espacio público. Atraigo aquí una observación de Saussure sobre la lengua que me parece ilustra claramente la relación anterior: " **según la metáfora del propio Saussure la lengua sería como una hoja de papel cuyo anverso estaría constituido por los conceptos y el reverso por las imágenes acústicas o visuales, y sería imposible cortar el uno sin cortar el otro**".

Estos ejercicios ficcionales no sólo se remitieron al discurso literario, sino que también se impusieron con un índice mayor de ilustración y narratividad en el discurso visual, observemos el paisaje del valle central como epígono del ethos nacional, subordinándolo a la función de "pintar no sólo la patria sino también su memoria cívica". Esta práctica "aristocratizante y oligárquica" altamente autobiográfica y, en más de un sentido, altamente ficcionalizada se mantuvo sin grandes variaciones en ambas disciplinas hasta ya entrados los años 60., salvo aquellas propias de los escenarios de la electrificación del país y la depresión de la década del 30.

Era necesario que la mirada estuviera salvaguardada. Como en siglos anteriores la ciudad y el paisaje natural pasaban a ser el depósito correlato de los diferentes proyectos estados sociales.

Pensar la obra visual de una artista plástica chilena no es un mero gesto de reconocimiento crítico a una ambiciosa y deslumbrante práctica, cuyos alcances culturales rebasan las fronteras del oficio, entendido éste como la aparición singular de un talento.

El trabajo que presento a continuación intenta acercarse a las formas en las que operan aquellos

discursos que por su peculiar estatuto de constitución, me refiero a los discursos de la literatura y la pintura, han sido funcionalizados desde siempre como "representativos" de la realidad y cuyo cuestionamiento permite observar cómo y con qué intereses operan otros saberes al interior de los campos culturales y políticos. Me resulta particularmente interesante abrir la reflexión sobre el espacio de las artes visuales contemporáneas, en su abierta rebelión frente a la reproductibilidad de los discursos considerados oficiales en la formación social chilena.

La decisión de hablar sobre la memoria a partir de la obra visual de la artista chilena Voluspa Jarpa es una decisión política no menos que estética. El primero de los argumentos, el político, guarda relación con la memoria nacional y con su desinstalación desde la desobediencia civil.

Me refiero a la memoria colectiva, entendida como el territorio imaginario en el cual las diferentes representaciones discursivas de lo real, mayoritariamente construidas de enunciados lingüísticos, que aun cuando tienen lugar como un campo de disputas ficcionales sobre la experiencia histórica, actividad que desde ya nombro beligerante, son paradójicamente percibidas y actualizadas homogéneamente, es decir, normalizadas, por la cultura dominante. Ésta actuaría como su propio biógrafo y evoca el pasado de acuerdo a las necesidades de su presente, en este caso, las necesidades de su proyecto, borrando todo aquello que entorpezca o deforme su modelo, generando un relato maestro que distribuye un imaginario funcional a sus propósitos.

En la obra de Voluspa Jarpa esta memoria nacional, considerada una reliquia se vuelve, en la presentación de lo que no puede volver a acontecer, ficción nmotécnica, una profanación.

En el caso de la obra de Jarpa esta dimensión del sistema que se atrae en el ejercicio plástico, esta recuperación memoriosa secularizada es doble. No sólo la historia nacional depositada en nuestros registros mediáticos, documentales o monumentales, sino también la propia historia del arte, mayoritariamente museística, ingresan a su "práctica" como materiales para ser reelaborados, desmantelados, y vueltos a reunir, al igual que un recuerdo reelabora siempre la historia que interpela. De este modo Jarpa las emprende sacrílegamente en contra de las grandes construcciones de sentido: letra e imagen. Cuestionando sus capacidades representacionales respecto de lo que no puede contarse, o lo que en su defecto, debe ser adecuadamente comunicado en relación a los intereses de la nación.

Una vez que la profanación ha sido escenificada Jarpa avanza sobre la pintura misma. Se dirige directamente sobre la representación visual y es en sus propios basamentos funcionales en los que se regocija. Veamos directamente estas operaciones: Estamos nuevamente frente al tríptico llamado "El Jardín de las Delicias". Asistimos al acto inaugural, fundacional de la Patria. Frente a nosotros la escena originaria, asociada al desastre de Rancagua e instalada como todos sabemos en medio del barrio que ha albergado dos de los proyectos de modernización del país. Primero, el barrio como imagen de la representación estatal, para luego volverse el altar militarizado del relanzamiento de este Chile país moderno.

El salto del huacho Riquelme desde el sitio de Rancagua cuna fraguada y mortaja/montaje de la Independencia, es una de las escenas escogidas como materia de la memoria patria que Jarpa interviene para exhibir fallida. Jarpa ha logrado manteniendo las coordenadas figurativas del discurso oficial al que ya nos hemos referido en este trabajo introducir una nueva variación en su elaboración discursiva: recurriendo esta vez a la noción de histeria: "caracterizada como la hiperexpresividad somática de las ideas, de las imágenes y de los afectos - la pintura estaría dentro de esta perspectiva- cuyas estrategias serían: la psicoplasticidad, la formación imaginaria de personaje y la sugestibilidad" (Freud, histeria de conversión, 1901). Jarpa construye e interviene en el campo masculino de la representación- la pintura y la tela- al recomponer los elementos presentes en ambos tramados en una nueva historia de la cual no se encuentra excluida: la historia surge de su propio acto de recomposición, de su propia poética de parodia académica.

Desde el centro del tríptico el salto de O'Higgins -palabra que también designa popularmente a

quien desciende ilegítimamente de un padre desconocido- alcanza el mayor grado de fracaso al lanzar el conjunto, caballo y jinete , prócer y montura hacia el encuadre en primer plano, del eriazó , imagen disruptora tanto de la experiencia visual como de la historia nacional . La poética de Jarpa parodiza los roles históricos masculinos, exhibiendo el fallo en la construcción de sus personajes y la impotencia de sus representaciones, particularmente con lo que respecta a la construcción de la identidad nacional: la circulación del borramiento de la huachería del prócer, al tiempo que la disolución del " sitio de Rancagua" cuyo valor como suelo patrio, lo es sólo en tanto su fragilidad cívica. La plaza de armas se vuela en este encuadre la histerización absoluta del acto mitomano de la celebración y junto con él, todos aquellos discursos elaborados con este tono patrio se tornan sospechosos de "análisis" . Bulnes es quien le pone piso al Libertador y la Casa de Moneda, palacio de gobierno, frente de la representación y punto de mirada obligado para los espectadores del cuadro, constituye su desde, su valor.

El acto pictórico, plástico se vuelve conversivo en la tematización de su anécdota, tanto como en la insuficiencia del género "paisaje" para contener los signos de la modernización del "paisaje de ciudad". Las operaciones metonímicas de sustitución, el uso simulador de la cuatricromía artesanal y el "género pictórico" permiten aumentar el efecto de congelamiento formal con otras representaciones anteriores que pudieran filiarla, escapando a la referencialidad de la tradición, pero no a su puesta en " duda" . Qué otra cosa es la parodia que la imitación sería de otro.

Por otra parte, el cuerpo del cuadro paraliza el tiempo heroico y lo deja caer en la actualidad , en la circunstancia del sujeto que en la mirada lateral que descorre el telón histeriza los signos del relato espectacularizado, volviéndolos maquetas.(las que acompañan al colgado de su obra). Los fracasos de modernización del país y del poderío masculino se vuelven evidentes en el teatro que devela el entramado del montaje, la invención desmedida de actos y actores se vuelve inconsistente hasta que los "recuerdos reales" acaban por volver a acontecer. Esta es la memoria recuperada.

Memorial nostálgico.

El otro personaje imaginario está delineado. Entrelíneas la vedette, o más bien su gesto acusan el fantasma de la patria liberada. Ya no estamos frente a la patria virtuosa, a la madre de familia identificada con el honor, siempre representado como una mujer durante el siglo XIX , la que debía ser defendida del avance del enemigo en su suelo, impedir que aquel penetrara sus fronteras, sino con aquella imagen de la mujer que ha perdido precisamente aquello que persigue la erección del prócer : su pureza. La patria está ,entonces, triplemente rebajada, ha sido deshonrada, violada y asaltada por su propio libertador. El salto también es el salto del ángel, cópula acrobática que une los tres módulos del tríptico: desde el arco histórico, al asalto de la vedette que excita y de ahí acabamos sobre eriazó encuadrado en el " dorado "que consagra la "profanación".

Este trabajo de Voluspa Jarpa es de 1995. Recuerdo, a propósito de la joven vedette, la patria naciente, en este momento una exposición realizada por otro chileno Juan Domingo Dávila quien también las emprendió con el trabajo del discurso histórico , pero representado a Simón Bolívar "in drag", encorsetado en un uniforme militar que dejaba entrever senos de mujer. Lo que me interesa destacar es el trabajo de enunciación del cuerpo como moneda plástica y que en el caso de Dávila, al igual que el de Jarpa, recupera la noción de género para la constitución de un debate sobre el sujeto latinoamericano , el sujeto femenino en el discurso de la historia patria - la patria versus la vedette- y el concepto de montaje nacional y político.

El último elemento que me interesa destacar es el del " sitio eriazó. " Insisto en lo de "sitio". Este segmento de la obra nos resulta interesante no sólo por su clausura de acabamiento, sino también por la zona fantasma de la ciudad que lo contiene. Este sitio también ha sido puesto por un enemigo de la nación, un enemigo mayor que especula con su honor .

La tierra, el suelo patrio, tiene valor, al igual que el honor femenino. El poseedor de ambos atributos se consagra como dueño y señor. Esta nueva metonimia referida al sitio eriazó/sitio de Rancagua/suelo patrio , ejerce su poder y permite a Jarpa exhibir la metáfora del eriazó urbano como una contracción del proyecto de fundación. El suelo patrio profanado, no productivo, estéril ,

al que se le ha faltado el respeto no sirve a los propósitos de la oligarquía hacendada, ninguna familia podría asentarse en ese lugar. Como consecuencia el sitio eriazo en su incapacidad para adquirir valor inmobiliario se vuelve un órgano retráctil, ciego e impotente, sitiado por la modernidad que lo fagocita, transformándolo en el mejor de los casos, en playa de estacionamiento, lugar de detención transitoria del símbolo de la modernidad: el automóvil.

El padre huye.

A pesar de todo los elementos son reconocibles. Partes de la novela familiar de la patria a la que sólo es posible referirse en el síntoma de la conversión histérica, arco descrito en la fotografía reproducida al costado inferior del primer segmento del tríptico.

Voluspa Jarpa construye un dispositivo de proliferación de sentidos que apunta a hacerlos desaparecer, a histerizarlos en la explicación de una materia por otra, de un significante por otro. La patria es entonces un discurso insuficiente para la representación de formas alternativas de identidad y alianzas.

Este salto desde la plaza de armas, centro de la ciudad colonial al eriazo, nudo ciego de la ciudad neoliberal, constituye sin duda un trabajo que podría inscribirse dentro de las operaciones poéticas que podríamos denominar troceado de la patria. Esta propuesta de viaje, fantasmáticamente rememorado en el trabajo visual de Voluspa Jarpa señala el afán de una experiencia doble: por una parte la de constatar la fuga del triunfo y por otra preguntar por el sentido de la construcción de ese tipo de conocimiento que va desarticulando sutilmente los encuadres de los megaproyectos discursivos atesorados en la lengua, o en los museos y cuyo objetivo fundamental y de esto hablamos al comienzo es evitar que su obra, su recuerdo, ingrese en la historia y pase a formar parte de los campos de sentido administrados por la sociología, la antropología o la psicología.

Decíamos más arriba que un componente esencial del espacio lo constituye el paisaje. Y hacíamos mención del paisaje del valle central como referencia "natural" de nuestra nación, que expresa una voluntad política en su denominación: " **...y tu campo de flores bordado es la copia feliz del edén...**". En esta segunda pintura de Jarpa observamos nuevamente el mismo procedimiento anterior. La ciudad se encuentra recortada y el señalamiento pictórico se desplaza hasta el sitio baldío. El eriazo es materialmente el reverso de la ciudad, exactamente la imposibilidad de la fundación, del emplazamiento, del levantamiento monumental o volumétrico. Estamos frente al retrato del deshecho. Los bordes dorados apelan a la parodia devastadora del género del retrato burgués tan característico del siglo XIX y principios del XX. Es la necesidad de darse un nombre, un rostro, los proyectos son ahora empresas individuales, en las que cada patriota es todos. La Patria aparece retratada nuevamente en su falla y se transforma macabramente, no sólo en el despojo sino en el no-lugar. El manierismo en la representación, que histeriza al documentalismo fotográfico, nos permite descubrir a la ciudad reducida a un paisaje urbano que es un no-paisaje, una no-ciudad. Lúcidamente Jarpa ha logrado que la representación hegemónica se vuelva poco poderosa, es decir, ha feminizado el discurso masculino a partir de la histerización de sus componentes.

En las dos obras comentadas hemos asistido al congelamiento de la historia. La rigidización y la imposibilidad del sentido permiten aflorar el fantasma del trauma. El sujeto femenino, paródico todo el tiempo, manifiesta su singularidad al lograr por medio de la imitación de un lenguaje y de su discurso, a través del mismo lenguaje evidenciar la incapacidad para decir, para construir sentidos en que éste ha caído, es decir, lo vuelve femenino, al desmembrarlo.

Voluspa Jarpa ha logrado concebir el acto de obra como una experiencia que se dirige en contra de las posibilidades mismas de la representación, es decir, en contra de la imagen y por lo tanto en contra de todo discurso que la represente, logrando evadir los mecanismos que reproducen y consagran los contenidos que deben ser preservados y transmitidos.

Jarpa logra situarse frente a la memoria de la patria, particularmente al proyecto moderno

fundacional, identificando este espacio como el paisaje del no lugar, de la no imagen y de la no palabra. Para ella en su poética de obra se vuelve un territorio libre de representación gracias a las estrategias de parodización e histerización del ilustrado discurso hegemónico. Cierta de este conocimiento y de la misma forma en que el ejercicio del recuerdo reconstruye lo que carece de materialidad propone en su práctica pictórica cancelar todos los lugares- discursos- para evidenciar que el sujeto masculino construye su poder en tanto las representaciones que hace de sí mismo, es decir, de los roles que adquiere, y que son recepcionados como ciertos, mientras que el sujeto femenino desprovisto de esta posibilidad y sin cuerpo histórico visible , más que el de concebir hijos, legitimado en el matrimonio consagratorio de prócer y patria, se vuelve un sujeto autónomo, una agencia capaz de realizar las operaciones descritas más arriba.

El juego de la memoria en este punto permite un capital emancipatorio, un propuesta de acción civil que contrarresta el control estatal y mediático sobre los relatos que los sostienen y permite, al mismo tiempo, una crítica demoledora sobre la convencionalización de la forma histórica o pictórica, haciendo que en cada enunciación se pueda acelerar el discurso "congelado" de la Historia

Jarpa de esta manera ilumina con la mirada al sujeto femenino escamoteado en la representación oficial. El ojo de Jarpa histeriza al ojo estatal. Bien podríamos sostener que sólo se ve aquello que se quiere ver.

Notas

1 Me refiero a los discursos producidos por las Ciencias Sociales.
[volver](#)

2 Mellado, Justo Pastor en Jorge Narvaez La Invención de la Memoria. Editorial Pehuén, 1988, Santiago de Chile, pp. 244.
[volver](#)

3 La poeta Carmen Berenguer en su libro Naciste Pintada.- Cuarto Propio, 1999- logra un trabajo realmente excepcional sobre las prácticas escriturales que trabajan con la ficcionalización del testimonio y que desde las estéticas escriturales resulta mucho más definitivo y esclarecedor de estas formas alternativas de construcción de la identidad, en este caso en particular, la identidad de género tensionada entre los polos electivo y adscrito (relatos contenidos en el epistolario de mujeres reclusas en cárceles, y la crónica roja de los diarios, entrevistas de mujeres), que los relatos explicativos venidos de ciertas metodologías de las ciencias sociales.
[volver](#)

4 Garretón, Manuel Antonio en La sociedad en que viviremos . Introducción sociológica al cambio de siglo. Editorial Lom, diciembre 2000, pp 207.
[volver](#)

5 La escritura de Pedro Lemebel en relación a la construcción de una mirada o , más bien, una sensibilidad gay para cosmificar la experiencia, resulta ejemplificadora de esta práctica discursiva , mediante la cual este escritor puede escamotear la configuración textual de un homosexual que enuncia su propia ilustración infiltrando las representaciones oficiales de la vida urbana, por ejemplo Forma tan habitual en un primer momento de la visibilización de esta subjetividad y también del testimonio.
[volver](#)

6 Carreño Rubí y Blanco Fernando comentando la entrevista Elena Ponistowska: Documentar mi país. realizada a la escritora mexicana y publicada en Más allá de la ciudad letrada. Escritoras de Nuestra América. Eliana Ortega Editora.
[volver](#)

7 Ediciones de las Mujeres N/31. Santiago de Chile. 2001.
[volver](#)

8 El crítico Donald Shaw habla de cierto género al que llama sensiblemente " costumbrismo subalterno"
[volver](#)

9 En las narrativas de Diamela Eltit y Pedro Lemebel estas metáforas aparecen alegorizadas en las figuras del erial y la esquina , respectivamente. En el trabajo de las artes visuales, Voluspa Jarpa productiviza esta simbolización en la imagen del erial urbano.
[volver](#)

10 Sobre este punto el cuento del argentino E. Echeverría "El Matadero" resulta enormemente ilustrativo.
[volver](#)