

Ideología (2011): repolitización pornográfica de la imagen de Allende

URRUTIA, Antonio / Pontificia Universidad Católica de Chile

^a Palabras claves: repolitización, izquierda chilena, pornografía.

> **Resumen**

Con motivo del video-performance “*Ideología*” (2011), de Felipe Rivas, encriptado a la obra en acrílico sobre tela homónima, mediante la traducción a la pintura del código QR (Imagen 1) que enlaza el dominio virtual del cortometraje al soporte pictórico, a través de la aplicación del software de descodificación específico, el presente artículo comenzará por desarrollar una descripción de los recursos visuales, sonoros y lingüísticos organizados en el cortometraje, para luego aproximarse al análisis de las operaciones audiovisuales y performáticas ejecutada por el artista, y finalmente fabular alrededor de la posible repolitización de la reproducción fotográfica suscitada tras la descodificación de la obra

> **Presentación**

A partir de la descripción del cortometraje¹, me dedicaré al análisis tanto del tratamiento audiovisual, como al de la *performance* registrada. Ya que ambas materialidades de la obra son diagramadas en pos de los mismos objetivos, me aproximaré a la elaboración de las estrategias de selección, corte y edición, junto al desempeño vocal y corporal del artista llevado a cabo en su *performance*, cuya línea programática es articulada en función de configurar dos acontecimientos, que desde la perspectiva que desarrollaré, son transversales a la experiencia estética suscitada tras la descodificación de la obra: el posicionamiento contextual ambiguo en el cual se sitúa el artista respecto a la obra y su historicidad, junto a la repolitización de la imagen de Salvador Allende, prostituida por la tecnología de reproducción mecánica a un nivel industrialmente obsceno. A partir de aquella dualidad, reflexionaré en torno a la posibilidad de la reactivación aureática de la imagen fotográfica, y sus implicancias sobre las ideas de repolitizar el arte, y profanar las imágenes sagradas, propuestas por Rancière y por Agamben respectivamente.

¹ Disponible en el link <https://vimeo.com/27375737>

› *Ideología (2011) : descripción del cortometraje*

Plano general del taller de pintura del artista, al medio un lienzo en blanco sobre un caballete. A la izquierda del lienzo, sobre la mesa de trabajo, una reproducción del retrato fotográfico en blanco y negro de Salvador Allende, pronunciando su discurso en la ONU, en 1972. Felipe Rivas ingresa completamente desnudo a la imagen, vistiendo únicamente un par de anteojos de marco grueso, similares a los utilizados cotidianamente por el expresidente Allende.

La segunda imagen conjuga dos planos; primero se visualiza a la izquierda, el encuadre de un plano detalle del ojo del artista, que al parecer estaría contemplando eróticamente alguna imagen, luego, a la derecha, el primer plano de una mujer burguesa de principios de los '70, usurpado del documental *"La batalla de Chile"*, de Patricio Guzmán. Mientras la activista de derecha exige la salida del Gobierno del presidente, el artista continúa extasiado, contemplando la imagen (Imagen 2).

El universo sonoro del cortometraje, es interrumpido por la entrada del primer sonido extradiegético, correspondiente al exordio de *"Canción del poder popular"*, de Luis Advis e *Inti Illimani*. La imagen que anteriormente conjugaba dos planos distintos, se posa en un primerísimo plano del rostro del artista, sobre el cual se lee *"1. Masturbación"*, evidenciando la retórica audiovisual, narrativamente fragmentada del cortometraje. A continuación, valiéndose de una textura vocal que simula a los discursos pronunciados por los grandes íconos masculinos de la izquierda chilena, Rivas enuncia el siguiente relato autobiográfico ubicado en su adolescencia: *"Mis primeras experiencias masturbatorias ocurrieron cuando estudiaba en el Instituto Nacional. El instituto nacional conocido a veces como su código, el Liceo A-0, es la institución educacional de pregrado más antigua y prestigiosa de Chile, creada el 10 de Agosto de 1813."*

Mientras Rivas relata aquel episodio de su biografía, la imagen retorna a la división previa que conjugaba el registro audiovisual de la *performance* acontecida en su taller, junto a los fragmentos usurpados del documental. Sobre la imagen, se inscribe el texto *"2.Allende"*, y el artista continúa con su relato.

"Siendo estudiante del Instituto Nacional participé de las Juventudes Comunistas *"JJCC"*. En el Instituto Nacional había una base de las Juventudes Comunistas, su nombre era MASALEF, que identificaba las siglas nominales de tres hombres de la historia de Chile."

(Rivas, 2011:s/p).

Durante el anterior fragmento, se incluye en la imagen un recorte referencial, correspondiente al *film* pornográfico *"Jack and Roger"*, de Jack Deveau: el plano medio corto de un obrero norteamericano, que penetra un ano masculino. Simultáneamente a la imagen *pornográfica* del obrero norteamericano, situada a la izquierda de la imagen, se posiciona a la derecha de la

dualidad el recorte de la imagen *política* de dos obreros, sustraída del documental de Guzmán (Imagen 3).

“Manuel Rodríguez, Salvador Allende, y Leftraru. En MASALEF estaban los hijos de los dirigentes más relevantes de la izquierda chilena, hijos de líderes sindicales, de presidentes de los colegios profesionales, de miembros del comité central del partido comunista. Se tomaban ministerios, organizaban paros, iniciaban los gritos de las protestas, y hablaban fuerte en las reuniones. Aprendían bien de su padre. Las pajas más memorables me las hice pensando en esos compañeros.”

(Rivas, 2011:s/p).

Aquel fragmento de la autobiografía del artista, es acompañado a la izquierda por el registro audiovisual a color del discurso de Allende en la ONU, y a la derecha por la imagen del taller del artista, en la cual se masturba delante de la reproducción fotográfica, como objeto catalizador de deseo.

“La imagen de Salvador Allende retratado, pintada en óleo sobre tela, colgada en el pasillo que conducía a la oficina del rector del Instituto Nacional. Esa misma imagen, el encuadre que representa el primer plano de su rostro, apareció reproducida en millares de afiches que empapelaron los muros de la ciudad de Santiago cuando se cumplieron los 30 años del golpe militar. Millones de afiches en los muros, millones de chapitas que ensartaban con alfiler de gancho a las chaquetas, o los bolsos de lana. Millones de imágenes en blanco y negro que estampaban las poleras de algodón. El encuadre del rostro de Allende fue sometido a la tecnología de reproducción mecánica, a un nivel industrial ¡Allende, Allende, Allende, Allende, Allende, Allende! Querían decir que Allende esta presente.”

(Rivas, 2011:s/p).

Este fragmento sonoro, que se distancia de la experiencia biográfica particular del artista como militante de las JJCC, tematizando en esta ocasión respecto a la masificación de la imagen de Allende, mediante el sometimiento a la tecnología industrial de reproducción mecánica, es correlatado visualmente en la imagen; a la izquierda, el plano detalle del cuello del artista, con la vena yugular externa dilatada, debido a la enfatización de la sonoridad política de su discurso, y a la derecha el recorte contrabandeado del documental *“Salvador Allende, la caída de un presidente”*, dirigido por Pablo García. Cabe destacar la cualidad erótica de la ejecución vocal del *performer*, en el momento en que reitera seis veces la palabra *“Allende”*. Sobre aquella imagen dual, es estampado el texto *“3.Cum shot”*.

La última escena, cuyo título devela la finalidad de la acción ejecutada en el taller del artista, comienza enfatizando del gesto manual de la masturbación en torno a la imagen de Allende, en dos temporalidades distintas; a la izquierda de la pantalla, un plano detalle del falo indicando a la fotografía, y a la derecha un plano americano corto del artista desnudo, excluyendo su cabeza, masturbándose frente a la imagen. Las velocidades de ambos planos son alteradas digitalmente, provocando una heterogeneidad temporal entre la sección izquierda de la imagen, cuya velocidad es lenta, en comparación a la rapidez de la manipulación del falo, en la sección derecha.

Posteriormente aparecen dos primeros planos de Rivas mirando a la cámara, que vocifera el

relato detallado anteriormente, coincidiendo imagen y sonido. Luego el encuadre se focaliza sobre su mano derecha, que mediante un gesto reiterativo, intenta denotar el pulso de su discurso, parafraseando el lugar común del dirigente político de izquierda, cuyas ideas son acompañadas rítmicamente por la agitación de las extremidades, simultáneamente a su intervención (Imagen 4). Contrastando aquella gestualidad con la imagen anterior, que tematizaba sobre la dimensión rítmica de la masturbación, se podría establecer una relación de coincidencia entre ambas acciones reiterativas; el artista se masturba con la misma mano que enfatiza su discurso. Su gestualidad política coincide con su gestualidad erótica. Finalizando esta escena, Rivas eyacula sobre la reproducción de la imagen fotográfica de Salvador Allende (Imagen 5), y en la pantalla se visualiza el texto: *“El cum shot es la escena más costosa de un filme porno. Una película triple X puede carecer de cualquier cosa, menos de un buen cum shot. El cum shot es la prueba del porno: el dildo de carne (ha) acabado. Gracias al cum shot, sabemos que lo que hemos visto es real.”*

> ***Análisis de las estrategias de materialización de la obra***

A continuación, desarrollaré dos aspectos que dan cuenta de la ambigüedad político-marica-pornográfica en la cual se sitúa la obra, y a la repolitización de la imagen de Salvador Allende; específicamente me referiré a las operaciones audiovisuales de selección, corte, y edición, junto a la performance vocal y corporal ejecutadas por el artista

Operaciones Audiovisuales

El artista posiciona su biografía en un espectro contextual específico, apropiándose de elementos propios de la iconicidad tradicional de la izquierda chilena. En ese sentido, cabe destacar que la primera escena del cortometraje, correspondiente a la contextualización previa de su relato autobiográfico, es poblada estratégicamente por signos correspondientes al imaginario cultural de la izquierda chilena, previo a las políticas del consenso características de la transición democrática, cuyos fundamentos se ubican en el contexto altamente politizado de la Unidad Popular. Junto a la utilización de una canción emblemática, y al recorte del documental de Patricio Guzmán, no es menor que el artista, estratégicamente sitúe su propia imagen a la izquierda de la mujer golpista. Sin embargo, pese a la especificidad en la cual posiciona su identidad política, Felipe Rivas simultáneamente se ubica en otro espectro referencial, que aparentemente interrumpe la continuidad programática del proyecto izquierdista.

La ambigüedad político-marica-pornográfica en la cual se ubica contextualmente la obra, es llevada a cabo por medio de un tratamiento audiovisual que examina minuciosamente la iconografía patrimonial de las identidades en disputa, apropiándose de aquellas imágenes, para luego re-programarlas estratégicamente en función del posicionamiento ambiguo, de modo similar a la noción de postproducción propuesta por Bourriaud:

“La pregunta artística ya no es: <<¿Qué es lo nuevo que se puede hacer?>>, sino más bien <<¿Qué se puede hacer con?>>. Vale decir: ¿Cómo producir la singularidad, como elaborar sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? De modo que los artistas actuales *programan* formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizan lo *dato*. Moviéndose en un universo de productos en venta, de formas pre-existentes, de señales ya emitidas, edificios ya construidos, itinerarios marcados por sus antecesores, ya no consideran el campo artístico (aunque podríamos agregar la televisión, el cine o la literatura) como un museo que contiene obras que sería preciso citar o superar, tal como lo pretendía la ideología modernista de lo nuevo, sino como otros tantos negocios repletos de herramientas que se pueden utilizar, stocks de datos para manipular, volver a representar y a poner en escena.”

(Bourriaud, 2004: 13 y 14).

Esa singularidad, y ese sentido por los cuales se interroga Bourriaud, son configurados a través de la re-programación de las iconicidades características a la izquierda tradicional chilena, y a la pornografía. En ese sentido, las estrategias de selección, corte y edición diagramadas por el artista, son elaboradas con el objeto de establecer relaciones intersubjetivas entre las imágenes de cada territorio. Ya que aquella singularidad y sentido no son arbitrarios en la obra de Rivas, sino que obedecen al fin de repolitizar la imagen de Allende, es que la sucesión de recortes de los imaginarios de izquierda, en simultaneidad a los imaginarios de la pornografía, no son articulados de manera arbitraria, sino que son organizados en el tiempo para así lograr una relación de similitud. De todo el repertorio del cine documental chileno vinculado a la izquierda, el artista decide apropiarse de algunas imágenes de *“La batalla de Chile”*, destacando dos cuadros en específico de la selección: la imagen de la mujer burguesa ubicada a la derecha de su propio rostro, y la imagen de los obreros situada a la derecha del film porno.

Bajo aquella misma lógica de selección, es injertado el exordio de *“Canción del poder popular”*, ya que dentro de todo el espectro musical asociado a la izquierda chilena, el himno promulga evidentemente la articulación de un poder popular: *“Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente, será el pueblo que construya un Chile bien diferente. Todos vénganse a juntar, tenemos la puerta abierta, y la Unidad Popular es para todo el que quiera”*.

Del film porno *“Jack and Roger”*, fue seleccionado el cuadro del obrero de casco amarillo practicando sexo anal a su compañero, situado a la izquierda de los obreros de *“La batalla de Chile”*. Podría considerarse a aquella imagen compuesta de ambos cuadros, como el paroxismo de la relación intersubjetiva entre pornografía y política configurada por el artista, previo a la escena final. En aquella imagen, el artista radicaliza el sentido y la singularidad re-programados a través de la selección, el corte y la edición de objetos estéticos que anteriormente circulaban disociados en el mercado cultural.

Performance vocal y corporal

Prefiero situar el siguiente análisis en los delgados límites del concepto *performance*, en

lugar de “actuación”, ya que en el contexto latinoamericano se tiende a asociar a la actuación con una actitud mimética del ejecutante, en la cual su cuerpo realiza una serie de acciones mediadas por la subjetividad. Al respecto de aquella aclaración conceptual, utilizo la denominación “*performance vocal y corporal*”, ya que en el cortometraje, el artista no adoptaría una actitud mimética, sino que sometería su corporalidad a la reiteración de un repertorio de acciones que sustituyen al significante original, mediante el simulacro vocal y corporal, acercándose a la idea de *simulación* elaborada por Fernando De Toro, en la cual el intérprete deviene en ejecutante, no en representante. En ese sentido, el cuerpo de Felipe Rivas ejecuta dos acciones reiterativas no mediadas por la subjetividad: la declamación del relato autobiográfico, la masturbación, y posterior eyaculación sobre la reproducción del retrato fotográfico de Allende.

Sobre la primera acción de la *performance*, eminentemente vocal, aunque con reminiscencias corporales (el gesto manual, y la dilatación de la vena yugular externa), podría destacarse la heterogeneidad entre el contenido (textual) del relato, en oposición a la textura vocal empleada por el artista. Simulando la sonoridad y el ritmo de los grandes discursos pronunciados por los mártires de la izquierda, Rivas enuncia un relato que constantemente gira alrededor de su intimidad, y su militancia, tensionando la espectacularidad del espectro macropolítico, con su experiencia periférica y micropolítica. Su privacidad se filtra en el espacio de lo público, tanto así que la pornografía, y su alteridad maricueca logran desplazar, y fagocitar a los problemas de la izquierda, dejándolos relegados a un segundo plano. Pese a estar vinculados, la *performance* vocal se distancia del lenguaje, siendo el significado corrompido por el significante, tal como Fischer – Lichte describe la irrupción de la vocalidad, en desmedro de la comprensión lingüística, en el teatro y la *performance* desde los años '70:

“Aunque en esos casos la voz que habla está vinculada al lenguaje, no deja de tener vida propia y de atraer la atención del oyente hacia esa vida propia. Los artistas no ponen la voz al servicio del lenguaje, no la emplean como medio para hacer audible el lenguaje. Más bien se da el caso de que su voz se hace audible, en primer lugar, como voz en si misma. Ello no implica necesariamente una desesemantización, a pesar de que a menudo se afirme lo contrario.”

(Fischer-Lichte, 2011:260).

En cuanto a la masturbación, podría afirmarse que al estar siempre en función de la imagen de Allende, constituiría una acción performativa del objetivo teleológico del porno, señalado en el relato: provocar la excitación sexual del receptor. La masturbación demostraría en ese sentido, que toda imagen es potencialmente pornográfica, ya que al idearse con el fin de ser exhibida, hasta la obscenidad de la masificación industrial como lo es la imagen de Allende, sus propósitos iniciales podrían diseminarse, incluso deviniendo en pornografía homosexual. Por otro lado, la acción de masturbarse (re)ubicaría las posiciones políticas de sujeto y objeto, como portadores o acreedores de deseo, alrededor del falo; la dirección de la uretra definiría al objeto del deseo (la imagen de Salvador Allende), y la base del pene al sujeto (Felipe Rivas). Finalmente, la eyaculación que emana del cuerpo del artista hacia la imagen fotográfica, constituiría un certificado de autenticidad de la

performance, reiterado en el final del relato: *lo que hemos visto es real*.

› **Repolitización de la imagen de Salvador Allende**

La ambigüedad contextual en la cual se posiciona específicamente la obra, ha sido desarrollada anteriormente por otros artistas chilenos. A modo de ejemplo, el director teatral y dramaturgo Ramón Griffero, se permitió la licencia de investir a la figura paradigmática del héroe de izquierda, con los vicios de la drogadicción y la homosexualidad; también, el pintor Juan Davila mancilló los ideales de la izquierda panamericana, encarnados en la figura heroica de Simón Bolívar, tiñendo de travestismo la imagen del mártir (Imagen 6). Si bien la obra de Felipe Rivas podría inscribirse en aquella tradición iconoclasta del arte homosexual chileno, no deja de ser menor que los alcances de su osadía hayan llegado al límite de corromper la integridad moral de la imagen de Salvador Allende. La obra de Rivas constituye un hito respecto a aquella tradición, ya que nunca antes se había especulado respecto a la potencialidad *homoerótica* de Allende, mucho menos en la posición de objeto, a disposición de un sujeto de deseo.

Podría darse por sentada la efectividad de la profanación maricueca, que Rivas ejerce de manera coercitiva sobre la imagen del mártir; sin embargo, como bien describe el propio artista a lo largo de su relato, aquella imagen ya habría sido profanada, previo a la acción realizada en su taller. El rostro de Salvador Allende habría sido despolitizado, al ser retratado por la técnica fotográfica, masificado a niveles industriales obscenos, y posteriormente comercializado en diversos formatos. Aquellos procedimientos a los cuales fue sometida la imagen de Allende, de modo posterior a la fractura de la línea programática del proyecto socialista, y en paralelo a la apertura neoliberal experimentada por la izquierda chilena, habrían despolitizado el aura benjaminiana del ex-presidente.

Desde esa perspectiva, Rivas no habría hecho otra cosa que re-politizar la imagen, restituyendo su importancia mediática a través del *cum-shot*. La potencialidad semántica, y la carga política disgregadas por la masificación, no son restituidas, sino que re-configuradas y diseminadas por el artista, a través del cortometraje postpornográfico que establece una relación de equivalencia entre dos proyectos programáticos distintos, que aparentemente no tendrían punto de convergencia. El poder popular, y la excitación del receptor, como fines teleológicos de la política de izquierda, y de la política del porno respectivamente, son conjugados por el artista, quién a propósito de la imagen Allende, posterga la dimensión semántica del discurso, en función de revitalizar su dimensión semiótica, su cualidad erótica, y su esteticidad.

› **Conclusión**

Después de realizar una descripción exhaustiva de los recursos visuales, sonoros y lingüísticos organizados en el cortometraje, para luego aproximarse al análisis de las operaciones audiovisuales y a la performance vocal y corporal ejecutada por el artista, y posteriormente fabular alrededor de la posible repolitización de la reproducción fotográfica suscitada tras la descodificación de la obra, desarrollaré a modo de cierre una reflexión en torno a la imagen final del video como punto de sutura de los objetivos programáticos del discurso político-pornográfico, y sus implicancias en las ideas de repolitizar el arte, y profanar las imágenes, definidas por Rancière y Agamben respectivamente.

En el contexto de la obra, la imagen de Allende satisface y encarna los objetivos programáticos del proyecto político marxista, y del proyecto político pornográfico; el poder popular, y la excitación sexual del receptor convergen en un espacio funcional a la ausencia de Salvador Allende: su imagen, que simultáneamente a la convergencia de ambos discursos, es diferenciada de su precedente, a través de la mancha de semen. El *dripping* insidioso, a modo de *punctum* barthesiano constituiría aquella diferencia en la imagen despolitizada, restituyendo en cierta medida la dimensión corporal del expresidente, especulando sobre su esteticidad erótica.

A propósito del pensamiento articulado por Rancière, la obra de Felipe Rivas lograría repolitizar al arte, en la medida en que sus prácticas se distancian de los modelos de eficacia de la producción artística, ubicándose en una posición ambigua y liminal, entre la continuidad de las tradiciones del arte homosexual y la izquierda, configurando una visualidad híbrida entre las prácticas artísticas contemporáneas, caracterizadas por la postproducción, y el activismo posfeminista periférico. Ambas praxis se caracterizan por un mecanismo operacional en común: la apropiación, re-programación, y desarticulación de signos aparentemente estáticos.

La profanación radical ejecutada sobre la imagen de Salvador Allende, guarda relación con la relegación a un segundo plano de la dimensión semántica del discurso político, en beneficio de sus otras cualidades, estéticas, semióticas, y eróticas. Dada la restitución de la corporalidad del ícono, la imagen es desacralizada, "*habiendo sido sagrada o religiosa, es restituida al uso y a la propiedad de los hombres*", su estatuto heroico le es arrebatado, transfigurándose en un receptáculo del deseo de la alteridad.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Barcelona, Anagrama.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires, Los cuarenta.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproducción, la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.
- De Toro, F. (2004). La(s) teatralidad(es) postmoderna(s) 1: simulación, desconstrucción y escritura rizomática. En *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez, medialidad, cuerpo*/Alfonso de Toro, ed. Madrid, Iberoamericana.
- Derrida, J. (2007). *La diseminación*. Madrid, Fundamentos.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada.
- Griffero, R. (2010). *Cinema-Utopia*. Santiago, LOM.
- Rancière, J. (2009). Las paradojas del arte político. En *Criterios*, nº 36. La Habana, Centro Teórico Cultural Criterios.
- Richard, N. (1998). *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago, Cuarto propio.

› **Anexo (imágenes)**



Imagen 1: “Ideología”, serie *queer codes*, acrílico sobre tela. 100 x 100 cm, 2011.

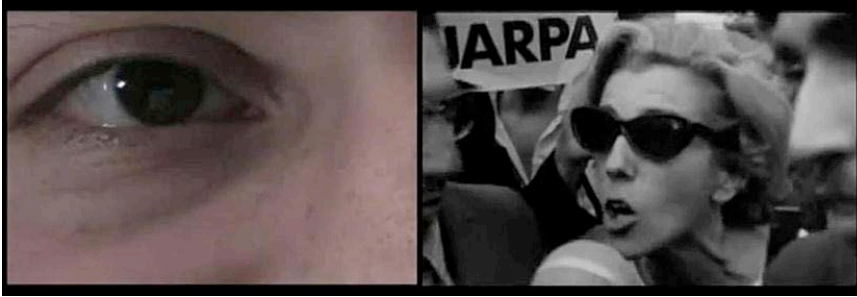


Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5

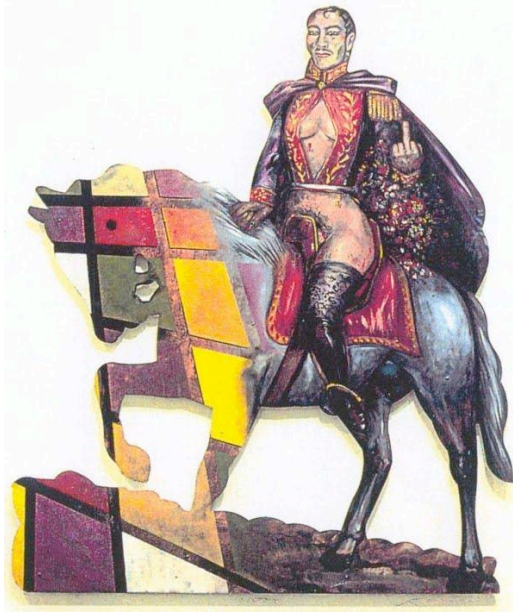


Imagen 6: *"El libertador Simón Bolívar"*, de Juan Dávila; fragmento de la instalación *"Utopía"* (Hayward Gallery, Londres, 1994), reproducido en la tarjeta de la Escuela de Santiago.