

Nociones sobre mestizaje: una lectura de las obras de Bernardo Oyarzún.

Analizaremos dos de las obras del artista chileno Bernardo Oyarzún. Ambas obras serán vistas bajo las nociones del mestizaje y contextualizadas al alero de varios autores que tratan el concepto en cuestión. Veremos cómo el artista hace uso del lenguaje del arte contemporáneo, y utiliza como sustento de sus obras su propio cuerpo, dejando entrever un cuerpo que no se define con los cánones de belleza impuestos por Occidente, dejándonos percibir una fuerte crítica a las formas de colonialidad que aún perduran y que hoy sobreviven bajo su concepto moderno de racismo. Oyarzún nos muestra cómo estos conceptos tienen plena vigencia en la sociedad chilena actual y que se encarnan en la figura de lo mestizo.

Palabras clave: mestizaje, cuerpo, mestizo, raza, colonialidad.

Autor:

Beatriz Sánchez

Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Becaria Conicyt, Santiago, Chile.

e-mail: beatriz.sanchez.sch@gmail.com

Recibido: 23 de Junio 2014 **Aceptado:** 23 de Octubre 2014

Notions of mestizaje: a reading of the works of Bernardo Oyarzún.

We will analyze two of the works of Chilean artist Bernardo Oyarzún. Both works will be seen under the notions of miscegenation and will be contextualized according to the perspectives developed by several authors who address the concept in question. We'll see how the artist uses the language of contemporary art, and resorts to his own body as the basis of his works, suggesting a body that is not defined by the standards of beauty imposed by the West, allowing us to perceive a strong critique of the forms of colonialism that persist and survive today under the modern concept of racism. Oyarzún shows how these concepts are fully applicable to the present Chilean society and are embodied in the figure of the mestizo.

Keywords: mestizaje, body, mestizo, race, coloniality.

Author:

Beatriz Sánchez

Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Becaria Conicyt, Santiago, Chile.

e-mail: beatriz.sanchez.sch@gmail.com

Received: June 23th, 2014 **Accepted:** October 23th, 2014

Introducción

Para este trabajo, nos basaremos en dos obras del artista visual Bernardo Oyarzún, la primera titulada *Proporciones de Cuerpo* (2002) y la segunda, *Bajo Sospecha* (1998)¹; estas fueron elegidas porque tienen como sustento de obra la corporalidad del artista, donde buscaremos rastrear su propuesta sobre la noción de mestizaje. Nuestro objetivo es relacionar estas obras y leerlas bajo dicho concepto, integrando la concepción de “pureza de sangre” instalada en América desde el siglo XVI, como un antecedente del concepto de raza. Además, estableceremos una relación entre este último concepto y el de mestizaje, lo cual retomaremos bajo las propuestas de autores como Max S. Hering, Verena Stolcke, Santiago Castro-Gómez y Aníbal Quijano, quienes aun teniendo distintas perspectivas, poseen un punto en común, el origen colonial de estas ideas. Para finalizar, buscaremos establecer una relación entre estas propuestas y las formuladas por el mismo artista respecto a dichos temas, mostrando, desde las concepciones del arte contemporáneo, la plena vigencia de estas categorías. Así, veremos cómo las categorías mestizo y mestizaje cruzan tanto el período colonial como el republicano en la mayoría de los países latinoamericanos, lo que nos lleva a pensar que se trata de una categoría vigente y que aún conjuga ciertos aspectos de nuestro pasado colonial, dejando entrever que aún hoy se viven situaciones de colonialidad bajo, por ejemplo, los apelativos raciales².

Por ello, la propuesta de lectura de estas obras explora en las reminiscencias de una historia que aún persiste, nos referimos con ello a las formas racistas que perviven desde tiempos coloniales. Estas son abordadas por el artista para generar un tejido entre su origen mestizo chileno-mapuche, su fenotipo, y su propia biografía, en donde el cuerpo es fundamental como sustento de obra. Veremos así como el artista instala un diálogo permanente entre estos elementos, nos muestra cómo, por ejemplo, el mestizaje continúa representando una desconfianza, develando de alguna manera la fuerte carga racial y los prejuicios, pero desde una visión crítica.

Algunos antecedentes

Bernardo Oyarzún tiene ascendencia mapuche por parte de su abuela materna, elemento que tiene un gran peso en su producción artística, y que, como él mismo sostiene, es un componente “disonante” en el contexto chileno. Son elementos constantes en su obra: el paisaje, el territorio, y la cultura popular y la identidad. Estos elementos, según Oyarzún, han sido firmemente ocultados por la sociedad chilena que de alguna manera niega sus raíces. Estas raíces son continuamente develadas en su obra, irrumpiendo en el espacio social, evidenciando lo que antes estaba invisibilizado. En este sentido, su trabajo se instala en lo que denominaremos arte político.

El concepto mestizo, según Oyarzún, nos remite a un pasado histórico que tiene relación con la conquista y la colonización de América; el elemento de la mezcla aparece en su acepción más arraigada en el continente, como la mezcla entre lo español y lo indígena. Oyarzún se define a sí mismo como mestizo aludiendo a que es un sujeto mezclado.

Es así como las obras de Oyarzún, nos permiten aproximarnos desde el lenguaje del arte contemporáneo y de manera crítica a diversos problemas que nos plantean las categorías de mestizaje y mestizo. Porque nuestra intención no es la realización de un análisis exhaustivo de estas categorías bajo las nociones de las ciencias sociales o la historia.

Las obras de Bernardo Oyarzún, una posible lectura del mestizaje

La obra *Proporciones de Cuerpo* (2002) consistió en una performance en donde el propio Bernardo Oyarzún encarnó al Hombre de Vitruvio, pero en su versión mestiza, como él mismo sostiene. En un espacio interior pintado de blanco, Oyarzún posó sobre una plataforma donde estaba el círculo con el cuadrado que enmarcaba la famosa figura de Vitruvio. Sobre su cuerpo desnudo se proyectaron distintas frases utilizadas en la jerga popular chilena, de un alto grado de racismo, en general, como apelativos que aluden de forma peyorativa al color de la piel, como cholo, mulato, negro curiche y una infinidad de otros adjetivos. La acción fue registrada en fotografía y video, y luego expuesta como imágenes fijas en cajas de luz adosadas al muro.

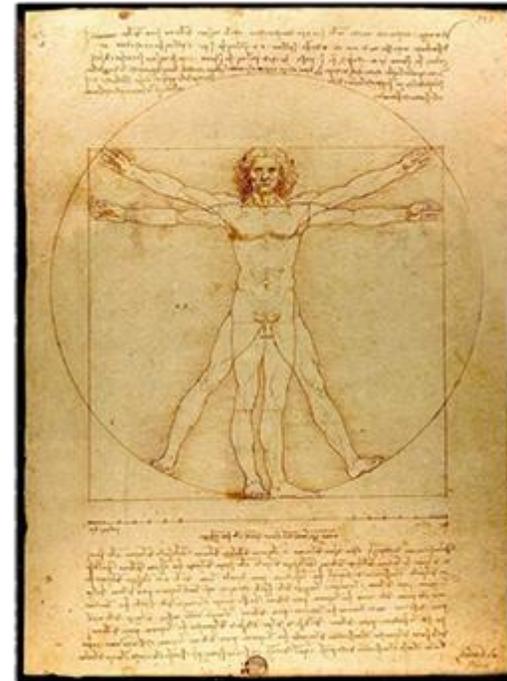


Fig.1. Hombre de Vitruvio de Leonardo Da Vinci (c. 1490.)



Fig. 2. Bernardo Oyarzún en Proporciones de Cuerpo, obra Negro curiche (díptico) (2002). Video y fotoperformance, Registro de Vinka Quintana. Esquema de proporciones de mestizo. Obra parte de la Colección Daros Latinoamérica. Imagen gentileza del artista.

También se exhibieron las imágenes en bastidores de gran tamaño, en donde por un lado se encuentra Oyarzún posando como el Hombre de Vitruvio, y en el medio todos los adjetivos peyorativos también instalados en un lienzo, y al otro costado, la imagen dibujada por Da Vinci, generando una suerte de tríptico entre estos tres lienzos. Además, se exhibieron 60 cajas de luz con retratos de vecinos del barrio de la comuna de Cerro Navia donde Oyarzún creció y de los familiares del artista, esta última obra se tituló: Antropometría³.

El llamado Hombre de Vitruvio, dibujado en 1490 (aproximadamente) por Leonardo Da Vinci, responde al interés por los estudios de biometría y por ello también se encuentra acompañado de notas sobre anatomía realizadas por el mismo Da Vinci. Este dibujo representa una figura masculina desnuda en dos posiciones sobrepuestas, en donde brazos y piernas generan una circunferencia y un cuadrado; da Vinci se basó en los textos de arquitectura de Vitruvio, de la antigua Roma. Se trata de un estudio de las proporciones del cuerpo humano, denominado estudios de biometría. Esta imagen se concibe como el canon de las proporciones del cuerpo humano. Desde este punto de partida, Oyarzún nos plantea:

“El esquema del negro curiche según el Hombre de Vitruvio de Leonardo da Vinci, es un estudio biométrico del cuerpo, un esquema de proporciones de un cuerpo mestizo como el mío que marca las diferencias sustanciales con el canon europeo, reivindicando esta situación corpórea diferente, más allá de la ciencia matemática e hipotética de una fórmula química evolutiva. Aquí es una condición simbólica y simbiótica con el clima y el espacio geográfico, esa condición valida posicionamientos territoriales e identitarios, más que una mera coincidencia de metamorfosis corporal” (Oyarzún, 2002: s.p.).

Desde esta perspectiva en la obra se conjugan la propuesta estética del artista con su biografía, por ello el uso de su propio cuerpo cobra sentido al ser él mismo el que “encarna” ese elemento disonante, ese resquicio señalado como no blanqueado por las políticas públicas y el imaginario social. Por eso está la vida cotidiana para recordarle constantemente ese lugar al que él pertenece y del cual la sociedad chilena moderna parece haberse olvidado, o más bien escondido.

“El despliegue de textos con sobre- nombres [sic] o apodos que recuerdo desde niño, ya sea como burla, insulto o discriminación, son un tartamudeo de la identidad popular, por convivencia alérgica, infectada por la situación estado-nación, la cual ha inducido patrones iconográficos e imaginarios de una identidad blanca, infructuosamente blanqueada en las políticas republicanas de América Latina” (Oyarzún, 2002: s.p.).

Es un cuerpo que no tiene relación con el modelo preconcebido en 1490 por Da Vinci, es un cuerpo que no se ajusta a las proporciones señaladas, porque además es un cuerpo que jamás fue pensado en Occidente como un cuerpo posible, en el sentido de no responder al canon impuesto, pero es un cuerpo que no desborda los límites geométricos. Pero a la vez es un cuerpo que se muestra como defectuoso, sospechoso en su origen, un cuerpo con la mácula de la mezcla, lo mestizo. Estas ideas tienen una larga data y operatividad, podemos establecer antecedentes desde la idea del temor de las mezclas posibles entre conquistadores y los habitantes del Nuevo Mundo, el mestizo se va a ir instalando como esa categoría peligrosa, poco fiable e irá coincidiendo cada vez más con la categoría de raza, como veremos a continuación.

Por ello, podemos decir que la obra de Oyarzún nos remite a aquellas concepciones históricas que a partir del siglo XVI, en el Nuevo Mundo, instalan al mestizo como una categoría jurídico-social. Este concepto, en su origen, era una categoría que buscaba generalizar un tipo de mezcla, la del indígena con el europeo. Más adelante, la misma también se utilizó para referirse a los hijos de españoles nacidos en Indias, y entre los siglos XVI y XVIII fue un término muy utilizado que se instaló como una categoría jurídica para deferir a un tipo de mezcla que se generó en el Nuevo Mundo. Las castas que vemos operar en la colonia nos dan cuenta de una sociedad mezclada.

Estos principios de algún modo se estructuran en el sistema de apariencias en donde lo blanco se pondera de forma positiva y tiene sus orígenes en los estatutos de limpieza de sangre de la España tardomedieval. La limpieza de sangre, como sostiene Verena Stolcke, se refería a la calidad de un sujeto que estaba determinada por no descender de moros, judíos y herejes, o cualquier categoría juzgada por la Inquisición. Por ello, la idea de mestizaje, como señala la misma autora, no se puede disociar de la política y la religión. La doctrina de la “pureza de sangre” se asociará también al control de la sexualidad de la mujer como la depositaria del honor familiar a través de la castidad y la preeminencia social.

Como bien sostiene Hering, estas nociones conformaron el sistema de valores que se transformaron en un verdadero código moral en la colonia: color, pureza y raza, los cuales permitían juzgar la “calidad” de una persona a partir de su color de piel, que constituía una evidencia de la pureza o bastardía de su genealogía, por ello podemos decir que la idea de la pureza de sangre responde a lo que se transformará en el ideario de la raza:

“[...] la limpieza de sangre estaba íntimamente conectada con el imaginario de la raza de ese entonces, aunque es importante advertir que la concepción de raza, como categoría jerárquica del orden global, era inexistente en la época.

Antes existía otra significación de “raza” que permitía diferenciar y construir argumentos de superioridad e inferioridad en el marco de la comunidad cristiana, dado que el sistema de limpieza de sangre y el imaginario de la raza solamente se aplicaba a los neófitos. Desde mediados del siglo XV, en Castilla, raza significó linaje, así como en las colonias después de la Conquista. Raza, así mismo, traducía en la jerga de los artesanos un defecto en el paño. En el marco de la limpieza de sangre, el término raza se articuló con las dos definiciones previamente presentadas y significó “tener defecto de linaje”, es decir, tener un “linaje manchado”. Por eso, según el imaginario español en las colonias, las personas no pertenecían a una categoría racial —como se podía afirmar en la modernidad— sino que algunas tenían raza según su pasado genealógico” (Hering, 2011: 458).

El imaginario en juego aquí es dicotómico: lo “blanco” se asocia a un ideal de virtud, pulcritud, belleza, abolengo y limpieza, por el contrario, lo negro fue sinónimo de ilegitimidad y desconfianza, estructurando el sistema de castas existente en la colonia, donde en el medio de esta dicotomía se situarán las posibles mezclas que darán las pautas para establecer un sistema de pigmentocracia, y lograr también dar cuenta de la gran diversidad de sujetos que emergerán en el Nuevo Mundo.

Vemos que en la era del Estado nación algunas de estas nociones se mantienen, pero bajo concepciones más modernas cruzadas por el concepto de clase, en donde el ideario del blanqueamiento se mantiene e incluso puede que se fortalezca; el elemento indígena no desaparece, pero las formas de vida comunitaria conocidas por estos en la colonia se desvanecen, transformando a los indígenas o lo mestizo como el componente de lo popular. Lugar desde el cual lo retoma Bernardo Oyarzún.

Todos estos elementos confluirán en la segunda mitad del siglo XIX en la instalación de la categoría de raza. Por ello, como bien sostiene Stolcke, “[...] la categoría mestizo, al igual que cualquier término de clasificación sociocultural, no es producto de diferencias morales, culturales o «raciales» como tales, sino que está arraigada en los principios de carácter político e ideológico [...]” (Stolcke, 2008: 20). La principal consecuencia de esto fue que la mayoría de los “mezclados” nacían fuera del matrimonio.

“Los términos que se aplicaron a las «nuevas categorías de gentes» respondían al intento de crear orden en la sociedad colonial circunscribiéndolas. Sin embargo, el número creciente de individuos «mezclados» representaba una constante amenaza porque su ilegitimidad hacía su ascendencia peligrosamente dudosa” (Stolcke, 2008: 47).

Entonces el mestizo aparece como una figura sospechosa, de origen oscuro, en donde el color de la piel es parte de su distintivo, haciendo operativa la ideología de la pureza de sangre, fabricando así a los mestizos, como sostiene Stolcke, diferenciándolos de los españoles; por ello la idea de una genealogía sin anomalías se impone. Es así como el concepto de pureza de sangre alcanzó rápidamente en el Nuevo Mundo a lo afro y lo indígena estableciéndolos como elementos impuros y desviados. La mácula surge como un estigma negativo en los mestizos, como sinónimo de linaje defectuoso.

“Ambos procedimientos simbólicos de clasificación social —la interpretación moral y religiosa de la pureza de la sangre inicial y su concepción moderna «racial» posterior— tenían en común que la identidad sociopolítica se atribuía al nacimiento y a la ascendencia que se transmitía de manera genealógica. Este sistema de identificación social en la sociedad colonial tuvo, por lo tanto, consecuencias para las normas matrimoniales, el control de la sexualidad de las mujeres y las relaciones de género, ya que cuando la posición social, en lugar de provenir de los méritos individuales, se fundamenta en el «nacimiento», en la «sangre» (léase descendencia) en una sociedad jerárquica el control de la sexualidad de las mujeres y el matrimonio endogámico de clase/ «raza» se convierte en la garantía del honor familiar en la compensación por los honores y privilegios sociales. Bajo tales circunstancias políticas e ideológicas, sólo las mujeres podían asegurar un nacimiento legítimo y social adecuado. Como señala aquel viejo adagio, mater Semper certa est” (Stolcke, 2008: 48).

Esto lo sabe muy bien Bernardo Oyarzún al denunciar la vigencia de estas categorías a través de los lenguajes del arte contemporáneo, con la utilización de su propio cuerpo como sustento de obra. Por ello es importante aclarar que no podemos apegarnos a la separación moderna que se establece al momento del análisis de una obra de arte, la división entre forma y contenido (Hegel 1826, 1835), ya que la forma es su contenido, la corporalidad del artista es indisoluble de su obra, es entonces en este sentido, como sostiene Fernando A. Blanco, respecto de la obra del artista (aunque haciendo referencia a la obra *Bajo Sospecha*): *“La discursividad visual toma el lugar del imaginario social para ofrecer su propia alternativa identificatoria”* (Blanco, 2010: 166). Esta idea también se puede aplicar en esta obra, ya que el cuerpo del artista como discursividad visual ofrece esa identificación con ese imaginario social del mestizo como estigma, ese sujeto del que hay que desconfiar, como sostiene Stolcke: *“La sangre era concebida en un sentido metafórico como el vehículo que transmitía los vicios así como las virtudes morales y religiosas de generación en generación”* (Stolcke, 2008:42).

Oyarzún nos recuerda constantemente el prejuicio racial que atraviesa nuestra historia común. Por ejemplo, nos recuerda a Kant quien desde una óptica ilustrada, ya en el siglo XVIII, y haciendo referencia a América, establece que el concepto de raza resulta, de alguna forma, útil para dar cuenta de las diferencias que se establecen dentro de la misma especie humana, estableciendo a cuatro “tipos” humanos que deben ser clasificados en cuatro razas, que a su vez corresponderán a cuatro tipos morales. Según Kant:

“Creo que sólo es necesario presuponer cuatro razas para poder derivar de ellas todas las diferencias reconocibles que se perpetúan [en los pueblos]. 1) la raza blanca, 2) la raza negra, 3) la raza de los hunos (mongólica o kalmúnica), 4) la raza hindú o hidustánica [...] De estas cuatro razas creo que pueden derivarse todas las características hereditarias de los pueblos, sea como [formas] mestizas o puras (Kant, 1996:14-15)”. (Kant, citado en Castro-Gómez, 2005:40).

Luego, Kant establece una distinción entre el color de la piel, las características del clima y la geografía, pero incluye otra variante, que sería el indio americano, ya no como un derivado de la raza mongola, sino como una variante con un color rojo. Pasando a ser las cuatro razas, la blanca (Europa), la amarilla (Asia), la negra (África) y la roja (América). Estableciendo así sus características no solo por las condiciones externas como son el clima y la geografía, sino por sus características morales como pueblo:

“La humanidad existe en su mayor perfección (Volkmmenheit) en la raza blanca. Los hindúes amarillos poseen una menor cantidad de talento. Los negros son inferiores y en el fondo se encuentra una parte de los pueblos americanos (Kant, 1968: 316)”. (Kant, citado en Castro-Gómez, 2005:41).

Esta organización, para Kant, implica una expresión de los niveles de autoconciencia a los que puede llegar cada pueblo, la posibilidad de autoeducarse y superar el determinismo de la naturaleza.

Es así como se impone la supremacía en la jerarquía de lo blanco, privilegiando, según Castro-Gómez, los usos y costumbres de la raza blanca como ejemplo único de humanidad. Al igual que Castro-Gómez, Aníbal Quijano identifica la construcción de esta hegemonía en base a la raza:

“En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. La posterior construcción de Europa como nueva id-entidad [sic] después de América y la expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo, llevaron a la elaboración de la perspectiva eurocéntrica de conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos” (Quijano, 2001:203).

Estigmatizados los habitantes del Nuevo Mundo como seres dominados por la naturaleza, que emergen de espacios húmedos, el clima y el medio son centrales para generar esta imagen de lo inacabado que sería aún América.

Hegel, por su parte, continúa la construcción de una Historia Universal, concibiendo a América como un espacio sin historia, apelando nuevamente a la inmadurez del Nuevo Mundo. Queda de manifiesto en sus largas descripciones que no hacen más que afirmar la inferioridad del indígena en todos los ámbitos, “[...] los americanos viven como niños, se limitan a existir, lejos de todo lo que signifique pensamientos y fines elevados” (Hegel, 1999:172).

En estos planteamientos vemos que, mediante la representación del Otro se genera la dominación del Otro, ya que esta representación se realiza desde un punto de vista dominante. Es por eso que la construcción de esta alteridad es en parte también la afirmación de la identidad de Occidente, en el sentido de que lo no-europeo es todo lo negativo y Occidente lo positivo. Es decir, constituyendo así, las categorías binarias propias de la modernidad, planteando a la alteridad desde la incapacidad de representarse a sí misma. Así, la representación de los dominados es construida por otros, y posteriormente asumida como identidad, instalándose de ese modo el dominio colonial. Lo anterior bien puede relacionarse con la propuesta del artista, como sostiene Oyarzún respecto a Proporciones de Cuerpo:

“Deja como secuela a sus súbditos una confusión mental, masticando sus complejos profusamente fijados por la televisión y sus mecanismos de inducción. Es la herencia de los colonizadores, que nos dejaron las palabras bellas y que a veces hieren, una estructura colonial que no ha sido removida ni es sus aspectos económicos ni de convivencia social. Bastardo, mestizo, cholo y otros apodos “poéticos” son declinaciones del desvarío institucional que infecta a toda la sociedad con los gérmenes de la negación, tal como estrategia de sometimiento, dejando como secuelas la inferioridad de sí mismo de su propia piel y ascendencia” (Oyarzún, 2002).

Bajo los postulados de la biometría, Oyarzún nos devuelve esa imagen de los postulados kantianos sobre la raza, la visibiliza, pero a su vez al apoderarse del concepto “mestizo”, lo reapropia y lo llena de una connotación positiva, en el sentido que lo reivindica desde los márgenes, desde la puesta en escena más radical de la instrumentalización de la propia corporalidad, pero que busca demostrar que el verbo no se hace carne, es decir que todo el saber occidental (verbo) no tiene asidero en esta corporalidad “otra”, más que como un ser al margen e inferior.

Como una estética de los márgenes, que busca visibilizar los límites de este saber universal, esta obra nos plantea el período del Renacimiento como el espacio de creación del modelo del “hombre europeo”, como medida de todas las cosas, que jamás tendrá por efecto de la mimesis su par en América. De esta manera, demuestra la fuerte carga epistemológica del Hombre de Vitruvio como modelo de humanidad, pero que solo es concebible como una imagen que no cuadra en el espacio de la alteridad.

Oyarzún busca interrumpir el orden de la representación, mostrando a ese cuerpo mestizo en una sociedad supuestamente blanqueada, el cuerpo del artista como el cuerpo que expresa otras políticas posibles, encarnando el propio cuerpo de la política, los espacios del margen, el cuerpo como inscripción de la mácula, asumiéndose como parte de una sociedad racializada.

Un cuerpo que sabe que la mimesis con el Hombre de Vitruvio es imposible, pero desde un punto de vista ideológico, ya que él no pertenece a ese Occidente que lo modeló, y siempre va a ser ese opuesto, ese “otro” distinto. Por ello la performance es un elemento importante de la obra, ya que Oyarzún nos muestra con ello una dimensión biopolítica de la colonialidad, corporizando el síntoma del racismo social.

Además, la segunda parte de la obra titulada Antropometría consiste en 60 cajas de luz, similares a las que se utilizan en los consultorios populares para revisar las radiografías (como aclara el artista), que poseen retratos de vecinos del artista de la comuna de Cerro Navia junto con retratos de la propia familia del artista. Las poses de los retratos son de frente y de perfil. Oyarzún sostiene:

“Lo que logro fotografiar es justamente lo que ellos quieren mostrar, creando una mimesis étnica, un estudio antropométrico de la temprana mixtura del español y el indígena, las migraciones periféricas de Santiago, una medida del rostro chileno y un detalle radiográfico del alma popular. Dios es blanco, la Virgen es blanca, la belleza, la bondad y el conocimiento parecen mérito de Occidente y el que no crea en eso será sacrificado como escarmiento y sanación” (Oyarzún, 2002: s.p.).

En esta obra es donde el artista juega con la representación de su cuerpo “anómalo” bajo el canon vitruviano, y el cuerpo “anómalo” de las mayorías que viven en los sectores periféricos de la ciudad de Santiago, como otros mestizos, dando a entender que allí se encuentra la ciudad negada por el blanqueamiento, la república y la modernización, allí está la ciudad mestiza, ahí en el rostro popular. Ellos, al igual que Oyarzún, fueron excluidos, utilizados como cuerpo sacrificial del progreso, ocultados como oculta la carne y la piel al esqueleto, y que las cajas de luz en las cuales el artista montó sus retratos, citan de alguna manera esas cajas de luz que hacen legibles las radiografías, mostrándonos el hueso.

Por otro lado, pero en la misma línea, tenemos la obra *Bajo Sospecha* (1998), la cual consistió en la exhibición de cuatro gigantografías con fotografías del rostro de Bernardo Oyarzún de 150 x 244 cm, que emulan la fotografía de identificación criminal (frente y perfil), además de una gigantografía titulada: “El delincuente por (d) efecto”, que es el dibujo del retrato hablado más la descripción de dicho delincuente, y luego una serie de 164 foto-retratos montadas sobre un panel de 244 x 1000 cm, titulada: “La parentela o por la causa”.

Esta es una obra que fue detonada por una experiencia personal del artista, después de haber sido él mismo detenido como presunto sospechoso. En la calle Vicuña Mackenna fue subido a un furgón de carabineros para hacer un “careo” con un guardia de seguridad por un supuesto delito, el guardia no reconoció a Oyarzún como el responsable.



Fig. 3. Bernardo Oyarzún, *Bajo Sospecha* (1998) titulada *El delincuente*. Performace registrada por Pamela San Martín. Imagen gentileza del artista.



Fig. 4. Bernardo Oyarzún. Bajo Sospecha / El Delincuente, dibujo de Perito de investigaciones Eduardo Arias, texto descriptivo de Bernardo Oyarzun. Gentileza del artista.

Tras este evento nació Bajo Sospecha en donde el artista conjuga la fotografía policial y el retrato hablado, donde reaparecen los viejos prejuicios que sustentan los fenotipos, como características casi lombrosianas, donde los fenotipos en la “ciencia” de la antropología criminal a fines del siglo XIX son fundamentales para establecer criterios de clasificación de delincuentes.

Fuertemente influenciada por la teoría de la evolución de Darwin, el médico italiano Cesare Lombroso en el siglo XIX, desarrollará la ciencia criminológica. Los antecedentes provienen de observaciones científicas y biométricas del cráneo de un famoso delincuente italiano, puesto que el médico registró anomalías en esa parte del cuerpo. Estas características hicieron pensar a Lombroso que el “delincuente” era el eslabón perdido en la evolución de la especie humana, aquella especie que se encontraba entre el simio y el ser humano era el criminal. Esto le sirve como argumento para desarrollar su teoría crimino-genética y plantear la antropología criminal.

En esta visión de lo que después se denominó positivismo criminológico, Lombroso establece una correlación entre ciertas características fenotípicas y biológicas y la propensión a ser criminal. Estas taras genéticas se traducen en protuberancias en la frente, pómulos salientes, ojos achinados y protuberancias en el cráneo.

Estas características van a ser parte de una tendencia que ya tiene cierta historicidad, que es el concepto de raza que hace su aparición en Occidente a partir de las implicancias de la geografía y el clima en el desarrollo de los seres humanos. Las mismas luego derivarán en las determinaciones genéticas y fenotípicas que van a ser fundamentales para establecer las características de la “raza”, planteándose como una división “natural” y objetiva de la humanidad en el siglo XIX. Estos criterios de clasificación son emplazados por Oyarzún, en su trabajo de arte, planteándonos la persistencia de los criterios racistas de clasificación de lo indígena:

“[...] Recurrente es en esta sociedad, la preponderancia de las distorsiones crónicas del racismo y la negación, además de la atrofia de su cartografía social segregada. Ello desencadena hechos patéticos incluso criminales, como el que ilustra esta obra en primera persona. Sociedad de enfermedades síquicas, espacios de privilegio donde transita la banalidad de algunos y no pueden circular otros de estratos populares o de rasgos indígenas” (Oyarzún, 1998: s.p.).

Nuevamente la persistencia de una sociedad que se piensa a sí misma como blanqueada, que mira al moreno mestizo con sospecha de su “defecto”, de su linaje indígena. Oyarzún revierte los juegos de culpabilidad, criminalizando el prejuicio social, pero en una primera instancia hace cómplice al espectador respecto de su real condición de delincuente, hecho que es fundamental en la propia experiencia de detención del artista, ya que si algún testigo lo hubiera reconocido como implicado en el crimen, iba preso, como él mismo lo señala.



Fig. 5. Imágenes de clasificación de delincuentes de Cesare Lombroso (siglo XIX).

Su obra se transforma en el espejo de una sociedad que mira al “delincuente común”, bajo el prisma del estigma, Oyarzún expone lo que la sociedad quiere ver, transformando al sujeto mestizo en el sujeto verosímil, el delincuente, convirtiendo al espectador en el policía, como él mismo señala:

“La relación, causa y efecto, de un marginado por su condición social, cultural y étnica, crea esta ficción policial, provocada por el acontecimiento de una detención policial real, expone en primera persona lo que la policía quiere ver, la dureza y la precariedad verosímil de un supuesto defecto de delincuente” (Oyarzún, 1998: s.p.).

La caracterización del fenotipo y la antropometría están presentes en esta obra. Bajo las características de la fotografía criminal, que buscan retratar una “identidad” delictual, ésta va a ser siempre evasiva, cayendo siempre en la verosimilitud, nunca en el individuo. Es una fotografía alienante, que precisamente despoja al sujeto de su posibilidad de autoidentificación, cuestionando su identidad civil por una criminal, además de la brutal descripción del retrato hablado que no hace más que reafirmar la importancia del fenotipo como distinción racial y social. El rostro de Oyarzún se transforma en el rostro de toda la periferia de la ciudad de Santiago, ese rostro genérico y mestizo; su obra genera un juego por mostrar una identidad colectiva ocultando la identidad individual, se transforma en un genérico, en un “caso”.

Juzgar por las apariencias es el problema, ya que esas apariencias denotarían supuestamente una identidad, pero constantemente estigmatizada, alienada, que finalmente lo hace cómplice de un único delito, la transferencia de lo intransferible, su rostro. Como bien sostiene Sergio Rojas:

“Al sospechoso las circunstancias, las pistas, ciertos detalles, lo acusan, en suma, las apariencias lo inculpan (“a juzgar por las apariencias...”). De aquí que la condición de estar bajo sospecha implica tanto un juicio suspendido (de culpabilidad o inocencia) como un juicio ya consumado (precisamente aquel que pone a alguien en condición de *sersospechoso*). ¿Quién padece ese juicio? ¿Quién lo ejerce? Se trataría de un juicio que pertenece por entero al dominio *estético*: un juicio que acontece sin defensores, ni fiscales, no tribunal alguno, pues el sospechoso no es culpable de las apariencias, y nadie pretenderá defender su apariencia, sino, en el mejor de los casos, todo lo contrario (“las apariencias engañan...”)” (Rojas, 1998: 13).

Vemos cómo Oyarzún nos devuelve una imagen sospechosa y prejuiciosa generando una suerte de diagnóstico social y de complicidad con esos prejuicios, haciendo cómplice al espectador de la persistencia de las categorías raciales que vienen acompañadas de esos esquemas de la inferiorización. Nos da cuenta, como sostiene Sergio Rojas, de una “mirada policial” como identificación, poniendo de manifiesto la imaginería del “delincuente común”, en donde los rasgos fenotípicos hacen calzar a un “tipo” con los rasgos habituales de un delincuente.

Esto nos muestra ese arraigo del hábito de la sospecha que tiene nuestra sociedad para juzgar por el fenotipo, en donde este siempre es una imagen preconcebida, que solamente debe calzar con una descripción. Como sostiene Rojas:

“El hecho de calzar con un tipo lo hace naturalmente sospechoso. Oyarzún explora el proceso de esta estructura de reconocimiento que es, al mismo tiempo, la expropiación estética de la individualidad por su remisión a una suerte de raíz común que lo subsume en la condición de “caso” (Rojas 1998: 13).

“La parentela” es también parte de la obra y consistió en una serie de retratos de la familia del artista, lo cual él plantea como la perpetuación dolorosa de esa genética rechazada en su diferencia, pero también expuesta como cuerpo y como parte de la identidad mestiza estigmatizada como delictual, como evidencia de un delito histórico, como cuerpo delictual. Este último trabajo de los retratos familiares constituye esa genealogía histórica de la sospecha, que choca con el imaginario de la pureza de sangre, que los juzga por su “calidad” como sujetos, sujetos que no pueden ocultar su herencia indígena; ese imaginario que es alimentado por las concepciones de Lombroso, que inventa a este cuerpo como uno anómalo.



Fig. 6. Bernardo Oyarzún, obra Bajo Sospecha /La parentela (1998). Registro de Vinka Quintana. La obra completa está conformada por 164 retratos de parientes. Gentileza del artista.

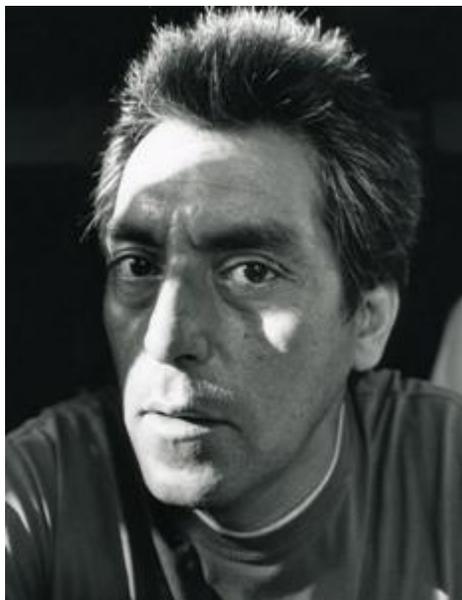


Fig.7. Bernardo Oyarzún, detalle de la obra Bajo sospecha /La parentela (1998). Retrato de Adolfo Casas Ruiz (primo). Registro Pamela San Martín. Gentileza del artista.



Fig.8. Bernardo Oyarzún, detalle de la obra Bajo Sospecha /La parentela (1998). Retrato de Hilda Ruiz (mi madre). Registro Bernardo Oyarzún. Gentileza del artista.

Esta idea de la estirpe también tiene un arraigo colonial, bajo corolarios estéticos en las imágenes de los cuadros de castas realizados en América, estas pinturas retratan lo que Juan Carlos Estenssoro, en “Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat”. La representación etnográfica en el Perú colonial(2000), denomina desclasamiento social de lo mestizo, el cual no tiene ya arraigo en ningún grupo étnico establecido, pues aparece la figura del mestizo y de las múltiples mezclas acaecidas en los tiempos coloniales. Estas pinturas tenían la intención de mostrar las relaciones genealógicas entre las diferentes castas y su descendencia. Con ello se buscaba generar una clasificación que se encontraba más cercana a las categorizaciones propias de las ciencias naturales. Estas pinturas fueron creadas con intenciones que no buscaban el retrato naturalista y tampoco transformarse en obras artísticas, sino dar cuenta, en los gabinetes de curiosidades de la élite, la diversidad de tipos humanos existentes en América.

Oyarzún probablemente no tenía en mente este antecedente al momento de pensar esta parte de la obra titulada La Parentela, pero deja manifiesto la carga fuertemente racial que se le atribuye a la genealogía.

Vemos así cómo en Chile continúan en plena vigencia los prejuicios clasistas, con un alto grado de racismo; Oyarzún juega con estos prejuicios evidenciando el estigma histórico a través de su corporalidad.

A manera de conclusión

La obra de Oyarzún se puede interpretar como un sintagma de la historia de la colonialidad en Chile y que se extiende hasta nuestros días, ya que como sostiene Blanco:

“El Oyarzún mestizo no responde a los modelos solidarios de la modernidad eurocentrada. Por el contrario, y en un gesto de autoafirmación en la identidad racial-popular, deconstruye las ofertas de sujetos de dicho discurso [...]” (Blanco, 2010: 168).

Su reconocimiento como mestizo es el que subvierte la lógica del blanqueamiento, y es este reconocimiento el que se encuentra presente a lo largo de su trabajo, develando así los ideales impuestos por la hegemonía cultural.

Su obra también puede formar parte de un grupo cada vez más heterogéneo de intelectuales mapuches que han trabajado y trabajan con la herencia del colonialismo que aún perdura, dando cuenta de las experiencias subalternas en estos procesos, como la construcción de los estados-naciones, que implicó para los mapuches el despojo de tierras, la imposición forzada de una cultura, etc.; despojo que fue llamado por la historiografía tradicional como la “Pacificación de la Araucanía”.

Como bien sostiene Héctor Nahuelpan, desde sus orígenes, el Estado chileno ha estado en un continuo proceso de desposesión y violencia colonial hacia el mundo indígena; este despojo, como sostiene el autor, estaba basado no solo en intereses geoeconómicos y geopolíticos, sino también en el fuerte arraigo en los discursos e imaginarios coloniales, que construían lo Mapuche como “raza inferior”, “[...] *donde la condición de “subhumanidad” y “barbarie” con que se representaba a los Mapuche transformaba a la violencia y al despojo en un acto legítimo y legal*” (Nahuelpan, 2012: 151). Estas ideologías tienen plena vigencia hoy, si pensamos en cómo el Estado chileno ha impuesto la imagen de lo mapuche bajo el estigma del terrorismo.

Por ello, podríamos decir que hoy la obra de Oyarzún contribuye a esta crítica anticolonial desde el espacio de la estética, reivindicando la figura del mestizo, como ese lugar “otro” de enunciación, haciendo un arte político, mostrándonos esos “otros” cuerpos de la política.

Oyarzún, al exponerse como encarnación del mestizo, devela aquellas dimensiones ocultas por el régimen democrático, haciendo visible lo invisible. Retomando la idea de Jacques Rancière respecto al reparto de lo sensible, en donde el autor le otorga una dimensión estética a la política, podemos decir que la obra de Bernardo Oyarzún busca el disenso con esa comunidad impuesta y homogenizante bajo las nociones de la comunidad imaginada del Estado- Nación, donde los disensos son acallados por medio de la violencia.

Su cuerpo es polémico en la medida que polemiza también con las políticas impuestas, con la cultura, generando nuevas irrupciones en la *Aisthesis* común, creando nuevos órdenes posibles, estableciendo quiebres ahí donde supuestamente había certezas.

Agradecimientos

Emma Villazón

Bernardo Oyarzún

Notas

1. Las obra *Bajo Sospecha* tuvo dos núcleos, por una parte “El delincuente; *por defecto*” y por otra “La parentela; *por la causa*”. Dichas obras han sido exhibidas juntas, pero también de forma separada. Lo mismo sucede con *Proporciones de Cuerpo*, la obra contiene a su vez dos obras: Negro curiche y Antropometría.
2. También podríamos relacionar los planteamientos de las obras de Bernardo Oyarzún respecto a la noción de mestizo, ya que el artista juega con el sistema de representación que se ha instalado al respecto. Pero como nos señala Homi K. Bhabha en su libro *El lugar de la cultura* (2002), específicamente en el capítulo titulado *La otra pregunta*, en el cual nos propone la idea de una “fijeza” de los estereotipos raciales y culturales en las sociedades colonizadas como verdades instaladas, y generan una construcción ideológica de la alteridad, (para ello retoma algunas ideas planteadas por Edward W. Said en su libro ya clásico titulado: *Orientalismo* (2004)).

Esta idea de la “fijeza” de los estereotipos antes mencionados, según Bhabha, nos plantea una ambivalencia constante, la cual consiste por un lado, en resaltar aquellos prejuicios raciales y culturales que se le adjudica a la alteridad, pero a su vez busca ensalzarlos como bastiones de identidad y nacionalismo. Aunque no hemos desarrollado este punto de vista, la idea que nos plantea el artista puede bien ser mirada desde esta arista. **3.** Antropometría fue una obra que consistió en una serie de retratos de vecinos y familiares del artista, la cual consistió en un estudio de 60 rostros retratados de frente y perfil, estas fotografías fueron impresas en placas vinílicas transparentes y se exhibieron sobre negatoscopios.

Bibliografía

Bhabha, Homi K.

2002. **La otra pregunta.** En: *El lugar de la cultura.* Editorial Manantial, Buenos Aires, Argentina.

Blanco, A. Fernando.

2010. **Desmemoria y perversión: Privatizar lo público, mediatizar lo íntimo y administrar lo privado.** Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile.

Castro-Gómez, Santiago.

2005. **La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816).** Editorial Pontificia Universidad Javeriana de Colombia. Colombia, Bogotá.

Estensoro, Juan Carlos.

2000. **Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial.** En *Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial.* Natalia Majluf, ed. Lima: Museo Arte Lima.

Gerbi, Antonello.

1993. **Prólogo, I. Buffon: la inferioridad de las especies animales en América.** En: *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900.* México: FCE, 2ª ed.

Hegel, G.W.F.

1999. **Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal.** Madrid: Alianza.

Hering, Max S.

2011. **Color, pureza, raza: la calidad de los sujetos coloniales.** Artículo contenido en: *La cuestión colonial,* Heraclio Bonilla Editor. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Lombroso, Cesare.

1895. **L' homme criminel: criminel-ne –fou moral, épileptique –criminel fou –criminel d'occasion criminal par passion: etude anthropologique el psychiatrique.** Paris Félix Alcan.

Quijano, Aníbal.

2001. **Colonialidad del poder. Cultura y conocimiento en América Latina.**

En: Mignolo, Walter. *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones Signo - Duke University Press.

Mosquera, Gerardo Editor.

2006. **Copiar el Edén. Arte reciente en Chile.** Puro Chile Ediciones, Santiago, Chile.

Nahulpan, Héctor.

2012. **Formación colonial del Estado y desposesión.** En *Ngulumapu. Ta iñ fijke rakizumeluwün. Historia, colonialismo y resistencia en el país Mapuche*. Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, Santiago, Chile.

Rancière, Jacques.

2009. **El reparto de lo sensible.** LOM, Santiago Chile.

Rojas, Sergio.

1999. **Arte reciente en Chile.** Galería Posada del corredor exposiciones

1998. Municipalidad de Santiago, Departamento de cultura.

Oyarzún, Bernardo.

1998-2002. Textos citados del propio artista

Web: www.bernardooyarzun.com (visitado el 14 de agosto del 2012).

Said, Edward W.

2004. **Orientalismo.** Editorial Random House Mandadori/ Colección Debolsillo. Barcelona, España.

Stolcke, Verena.

2008. **Los mestizos no nacen, se hacen.** *Identidades ambivalentes en América Latina (siglos XVI-XXI)* Barcelona: Ediciones Bellaterra.