

OBCECADA “PRESENCIA”: VISUALIDAD Y AGOTAMIENTO DEL MURALISMO LATINOAMERICANO¹

Clara Parra

Universidad de Concepción
Concepción, Chile
claraparra@udec.cl

RESUMEN / ABSTRACT

Mediante los siete apartados que componen este artículo, se realiza una lectura crítica del relato que ostenta el mural *Presencia de América Latina* (1965), alojado en la Casa del Arte de la Universidad de Concepción. Dicha lectura parte de la relevancia que ha tomado el giro visual en el debate sobre crítica y teoría literaria actual, para enfocar la discusión sobre el latinoamericanismo de cuño extractivista que se observa en esta representación mural en relación con sus visiones del cuerpo –el trabajo y el género–, la historia oficial(izada), la geografía (excavada) y la economía extractiva, entre otros. En suma, se busca exponer mediante una crítica al ocularcentrismo (Jay) un argumento más sobre el agotamiento del latinoamericanismo épico y su correlato en el régimen escópico (Castillo) desarrollista.

PALABRAS CLAVE: muralismo, latinoamericanismo, giro visual, ocularcentrismo, régimen escópico.

BLINDED “PRESENCE”: VISUALITY AND EXHAUSTION IN LATIN AMERICAN MURALISM

¹ Este artículo fue escrito en el marco del proyecto Fondecyt n.º 1190711, “El giro visual de la literatura en América Latina. Condiciones de la crítica y la ficción en el siglo XXI”, del cual soy partícipe y cuyo investigador responsable es el Dr. Raúl Rodríguez Freire (PUCV).

By means of the seven fragments of this text, a critical reading is carried out of the account present in the *Presencia de América Latina* (1965) mural displayed in Universidad de Concepción's Casa del Arte. This proposal develops from the importance that the visual turn has acquired nowadays in the discussion about criticism and literary theory (Rodríguez Freire), to focus the discussion on the extractive Latin Americanism which is observed in the mural representation related to its visions of the body (of work and gender), official (ized) history, (excavated) geography and extractive economy, among others. In brief, this text aims to show the exhaustion of the epic Latin Americanism and its analogue in the developmental visual regime (Castillo).

KEYWORDS: muralism, Latin Americanism, visual Turn, central-eyed, visual Regime.

Recepción: 27/06/2022

Aprobación: 15/08/2022

y luego el hombre fue agregando muros
y adentro de los muros sufrimiento
y es por eso que pego en los costados:
recíbeme como si fuera el viento.
Pablo Neruda, "Américas"

INTRODUCCIÓN

Las palabras del epígrafe hacen parte de un poema poco conocido de Pablo Neruda, que funge como epígrafe de uno de los murales más emblemáticos emplazados en el sur de Chile: *Presencia de América Latina*, del muralista mexicano Jorge González Camarena (1908-1980), ubicado en uno de los edificios más representativos de la Universidad de Concepción². Podría

² Después del terremoto de 1960, se construyó la Casa del Arte José Clemente Orozco sobre lo que fuera la Escuela Dental de la Universidad de Concepción: de los vestigios de una vieja estructura se levantó otro espacio con propósitos públicos; y de la misión diplomática y fraterna entre México y Chile (dos países sísmicos y volcánicos) surge el proyecto de acoger un mural en el que el vínculo de los dos pueblos pretendió ser representado. La historia es bien conocida localmente: Jorge González Camarena viaja a Chile en el año 1963, diseña el boceto y lo materializa. Esta labor le tomó cinco meses, apoyado por un equipo de artistas

decirse, desde cierta visión del paseo urbano, que la ciudad parece estar diseñada para desembocar en la Universidad (o para partir de ella), pues este edificio se constituye en un punto de referencia. La espacialidad ordenada en torno él –que los paseantes aprecian– bien podría llevar a una reflexión sobre el control de la (im)posible *flânerie* que ensayan sus habitantes y visitantes.

Es preciso recordar que la historia urbana de Chile se traza a partir de los fragmentos dejados por los terremotos que constituyen pausas en el tiempo histórico, en tanto nuevos inicios, a manera de hitos trágicos sobre la fragilidad de lo perenne. Sería difícil que algo quedara en pie después de tales acometidas de la naturaleza: todo se cae y se vuelve a reconstruir cada vez con mayor rapidez, gracias a la mano y a la técnica humanas, acostumbradas desde siempre a alterar el orden que les fuera dado. De tal capacidad para levantarse esta antigua ciudad es un ejemplo modesto y prevaeciente: en 1751, un terremoto la derribó e hizo cambiar de lugar a la capital regional, cuyo traslado hacia el interior al Valle de la Mocha, a orillas del Biobío es el que se habita hoy³.

mexicanos y artistas chilenos que colaboraron habiéndose capacitado previamente en las técnicas del muralismo mexicano.

Dicho mural es una imponente composición de trescientos metros cuadrados, fijada en acrílico sobre estuco áspero, lo que le da un carácter de superficie porosa que ha incorporado el color como parte de su materia dura. A simple vista, la dureza de la pared parece alimentada por el color; su cromatismo está dominado por dos tonalidades: un rojo luminoso y un grafito profundo de matices azulosos y verdosos que remiten a la tierra y la piedra. En este segundo tono se afirma la fuerza cromática y material del mural: piedra sobre piedra y el efecto de su dureza se aprecian en los trazos grises que semejan los cortes en el subsuelo hechos por un trabajo de minería estampado en la parte inferior de la superficie.

³ En 1835, otro terremoto derribó buena parte de la ciudad, testimonio de lo sucedido fue registrado por Simón Rodríguez en un documento en el que imaginó una ciudad futura: otro de los proyectos de Samuel Robinson destinado a quedarse en palabras. La ciudad continúa allí, dos siglos después, soportando las inclemencias de su propio suelo. La historia de dicho testimonio es como sigue: hacia 1833, Simón Rodríguez recibe una invitación para hacer parte del plan de reforma científico-educativa del Instituto Literario de Concepción. Con el terremoto de 1835, Rodríguez se une al equipo que elabora el informe de daños humanos y materiales; de allí se desprende un proyecto de urbanismo utópico que explora en las condiciones que debían dar paso a un nuevo modo de construir ciudades en plena era republicana: nociones ecologistas, de ocio y tiempo libre, de distribución y manejo de los recursos naturales, de uso del espacio y aprovechamiento de la geografía son algunos de los argumentos que usa Rodríguez para hacer ver la catástrofe como una oportunidad de renovación.

1.

Antes de adentrarnos en esta propuesta de lectura, es preciso aclarar de dónde parte la inquietud que acá se despliega: hace algunos años Raúl Rodríguez Freire⁴ retomó –a partir del diálogo epistolar entre Gottfried Boehm y W. J. T. Mitchell⁵– un debate que dio en llamar giro visual, evidenciando la preponderancia que la espacialidad ha ido ganando en las últimas décadas en la actual reflexión teórico-crítica, y cómo varias áreas de las humanidades han tenido que explorar nuevas modalidades para lidiar con las imágenes como partes relevantes de la discusión. Sin duda, la reflexión teórico-crítica latinoamericana se ve afectada por este nuevo cuestionamiento y es ahí donde toma sentido este planteamiento: el muralismo –en tanto manifestación central del relato maestro del latinoamericanismo identitario, con su producción y reproducción de subjetividades, espacialidades y corporalidades– nos permite evaluar los alcances de ese giro visual en lo relativo al archivo latinoamericanista que superpone espacialidades, relatos e imágenes, ya sea en un golpe de vista o en una contemplación reposada como la que persigue el arte visual de grandes superficies. El giro visual (o su perspectiva), por tanto, se nos ofrece como una oportunidad para aprovechar la impureza

⁴ “El giro visual de la teoría” (2016), “Traducir (el pensamiento de) la imagen” (2020), “El giro visual de la teoría. Algunas digresiones” (2020).

⁵ El *Cuaderno de teoría y crítica* (n.º 2), subtítulo “El giro visual” reproduce el intercambio epistolar de 2006 entre Boehm y Mitchell, a propósito de la pregunta por el “giro icónico”. Por supuesto, para estos dos pensadores, la centralidad de la imagen es indiscutible en cuanto a la necesidad de establecer las modalidades de las humanidades que construyen sentido más allá del lenguaje verbal. Sin embargo, el planteamiento del giro visual supera la idea de la autonomía de la imagen para postular la urgencia epistemológico-transdisciplinar de ver la imagen como dispositivo generador de sus propias ficciones y entramados de sentido. La sutileza semántica que emana de este debate entre giro icónico, giro pictorial y giro visual postula al giro icónico como una atención especial al orden de las imágenes; al giro pictorial como el reconocimiento de una autonomía de la imagen; mientras que el giro visual –que acá acogemos– es aquel que señala que las disciplinas de las humanidades han debido iniciar un rumbo de reconocimiento en la relevancia e incluso en la agencia semiopolítica para la generación de sentidos más allá de las artes visuales y cómo estas afectan la reflexión actual sobre ficción. Esta parte de la discusión, sin duda, se ofrece además como una manifestación latente del ejercicio (post) crítico que han desarrollado intelectuales latinoamericanos como Josefina Ludmer, Julio Ramos, Nelly Richard, entre otros y que Rodríguez Freire interroga desde la evaluación de las prácticas críticas contemporáneas y el estatuto necesariamente transdisciplinar de la crítica actual.

de la representación visual y así establecer ciertos cuestionamientos desde su materialidad constitutiva, sus pretextos e implicaciones, con el fin de abrir la discusión hacia sus vecindades espacio-ficcionales que nos llevan a pensar en esta modalidad de representación como parte del archivo del latinoamericanismo extractivista⁶.

Por ende, proponemos que en *Presencia de América Latina* el régimen escópico de la totalidad a la que apuntan sus dimensiones, e incluso su juego tridimensional, se queda en una versión estática de las formas representadas, por lo que vale preguntarnos –siguiendo a Martin Jay, quien a su vez dialoga con Christian Metz– ¿cuál es el régimen escópico acogido, promulgado, favorecido y construido por el muralismo mexicano capaz de intervenir otras geografías y otros proyectos de organización histórica? O quizá valga cuestionarse si ¿aquellos proyectos de “las Américas” continuaron siglos después otorgando régimen de verdad a ciertas representaciones anquilosadas? Sobre el régimen escópico de este muralismo mexicano desplazado y extendido al sur del mundo tratarán las siguientes líneas.

Tanto el emplazamiento del mural –en un edificio concebido para albergar arte– como la particularidad del espacio que ocupa se establecen sobre el régimen de la larga duración, de la permanencia. Al respecto, José Luis Brea desarrolla una interesante reflexión que vale la pena retomar: la imagen-materia, al ser incrustada en una espacialidad, otorga valor al objeto-soporte, favoreciendo, a su vez, toda una industria de la conservación (patrimonial, en este caso), pues bajo este régimen la imagen estatiza una temporalidad que pretende ostentar, además, la fuerza del archivo. Es por esto por lo que el paseo que desemboca en la apreciación visual del espacio ritualizado del museo de arte apunta a la prefiguración de la mirada que el o la visitante experimenta al ser seducido por el hipostasiado relato histórico que persigue, además, una verdad oficializada.

⁶ Procuro seguir el apunte titulado “} Archivo {” consignado en *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política* de Alejandra Castillo (2016), donde formula la urgente tarea del archivo –en tanto dispositivo– de cuestionar los mecanismos de clasificación, ordenación, categorización y enmarcamiento del orden letrado del museo y la biblioteca. Si vamos a tomar este mural como un dispositivo archivístico, es preciso cuestionar el orden que a partir de este se ofrece al espectador, llevándolo a los límites de sus proposiciones básicas. Esto último se establece como un *continuum* entre la idea de archivo planteada por Castillo y la idea de imagen condensada en el mismo texto. La imagen es siempre un movimiento o persigue serlo en su indeterminación heterocrónica y heterogenética, por lo que su captura –añado– no es una detención, sino un lapso legible de lo impasible: la mirada del espectador.

En este sentido, este mural se halla concebido desde una episteme escópica de la imagen-materia que sobredimensiona el apartamiento ritual del efecto de verdad sobre el que se levanta más allá de la altura de los ojos, de modo que, al extremar la búsqueda de lo irrepetible, de su singularización e individuación, establece, al mismo tiempo, lo que Martin Jay (*Campos de fuerza*) ha denominado el perspectivismo cartesiano, a partir del cual sostiene que

[e]l nuevo concepto de espacio geométrico era isótropo, rectilíneo, abstracto y uniforme. El velo de hilos empleado por Alberti creó una convención para representar ese espacio de un modo que anticipó las cuadrículas tan características del arte del siglo XX [...]

El espacio tridimensional, racionalizado, de la visión en perspectiva pudo volcarse en una dimensión bidimensional [...]. El artificio básico era la idea de pirámides o conos visuales simétricos que tenían uno de sus ápices en el punto céntrico o de fuga de la pintura y el otro en el ojo del pintor o del espectador. La ventana transparente que era el lienzo, según la famosa metáfora de Alberti, pudo concebirse entonces como un espejo plano que reflejaba el espacio geometrizado de la escena, proyectada hacia un espacio no menos geometrizado que se extiende desde el ojo del que mira.

Significativamente, ese ojo fue singular, en lugar de representar los dos ojos de la visión binocular normal. Fue concebido a la manera de único ojo que mira a través de una mirilla la escena que se presenta ante él. Además, se entendía que el ojo era estático, no parpadeaba y permanecía fijo, en vez de tener un movimiento dinámico, movimiento que científicos ulteriores llamarían “saltos sacádicos” de un punto focal al otro.

[...]

La adopción de este orden visual tuvo una cantidad de implicaciones. La frialdad abstracta de la mirada en perspectiva implicó el retiro de la conexión emocional del pintor con el objeto pintado en el espacio geometrizado. El compromiso participativo de estilos visuales más absorbentes fue disminuyendo, cuando no quedó enteramente suprimido, a medida que se ampliaba la brecha entre el espectador y el espectáculo. (225-226)

Este ocularcentrismo cartesiano opera como un ordenamiento de la mirada que dicta formas de representación, desde ciertos preconceptos alojados en la asimilación del golpe de luz que viene a ser la imagen entregada para la

contemplación de sus visitantes, así lo expone Alejandra Castillo (*Adicta imagen*) en su lectura crítica del régimen escópico que ha ordenado el mundo desde el mandato iluminista que jerarquiza, valora, relaciona e, inclusive, constituye corporalidades. En su texto, Castillo postula la urgencia de una mirada oblicua que desenmarque la rigidez de los dispositivos de percepción para que, en lo aparentemente dado, cuestionemos “las coordenadas del esquema visual de la modernidad” (26) y así podamos “hacer visible la ficción que lo narra y la posibilidad de su alteración” (37). Pero antes de adentrarnos en el mural, es preciso tener presente que, de acuerdo con la reflexión de Jay (*Campos*), los regímenes escópicos –incluido el perspectivismo cartesiano– se ofrecen en pluralidad, pues participan de las ficciones filosóficas, históricas y sociales que experimentamos en el presente; es decir, conviven, pues, como bien lo aclara el autor, el régimen escópico es un “terreno en disputa” (222), en el que se encuentran diversas subculturas visuales.

Ahora sí, detengámonos en lo que apreciamos⁷: la dualidad cromática del mural, la dureza de la piedra, la roca y la tierra dominan la parte inferior asemejando tumbas ancestrales habitadas por cuerpos femeninos, algunos duermen otros cubren sus rostros; las tonalidades de sus pieles pretenden remarcar la riqueza mineral extraída mediante cortes violentos que la pintura mural representa a manera de pequeños tajos en la piel de la tierra, negrura fértil, infernal riqueza; “negra geografía” la denomina Neruda en su *Canto general*. Pero la piedra que sube es la edificada por los incas; Machu Picchu se eleva al izar de las banderas, la piedra no es piedra, es también aire; se halla a la altura del cóndor y del águila, las aves que la América republicana adoptó en su heráldica para imprimir en pabellón el relato telúrico y también el del etéreo Ariel, espíritu de las ideas y del orden de las nuevas naciones americanas.

El rojo arcilloso de los rostros y de los cuerpos pretende ser femenino, la mujer de la pareja original y la del gran mascarón central comparten con las montañas del fondo y del viejo amanecer la promesa de la luz (republicana) y del vientre fértil (telúrico). No obstante, el nopal apuñalado del costado

⁷ No es mi pretensión hacer una lectura efrástica rigurosa; busco, sí, entregar una apreciación crítica del relato consagrado que gira en torno a este mural, tomando como ejes algunos detalles de sus formas, su presentación cromática, el correlato entre figuras e historia, el vínculo imagen-texto (pintura-epígrafe) y la correspondencia con su entorno inmediato. Por lo tanto, el método que adopto es el de entrar y salir de la imagen, con una mirada descentrada que establezca relaciones más que afirmaciones, pues de estas últimas está plagado el discurso oficial sobre el mural.

figura como un recordatorio explícito del desangramiento alimentado por los cadáveres enterrados en fosas comunes: anónimos y hacinados en el espacio de las tumbas en las que se ha convertido el sueño americano asentado sobre violencias civiles, estatales, militares, extractivas, desecadoras, arrasadoras. El nopal herido, apuñalado, envuelto en el hilo trepador del copihue opone su florecimiento erecto a las de las flores sureñas que caen como gotas de sangre que emanan de la piel herida del nopal enraizado en la fuerza telúrica de los muertos; planta en gris verdoso con fondo rojizo semejante a las llamas del incendio revolucionario en las empobrecidas naciones americanas de inicios del siglo XX y que –un siglo después– no han dejado de sangrar.

Los rostros visibles son todos a-gestuales, rostros sin humanidad, cuerpos maquinizados por la marcha del épico fracaso. El cuerpo frontal que declara estar hecho a escala real humana (¡y femenina!) es pálido e inerte; la mujer que va en pareja (pareja de un cuerpo acorazado) muestra sus pechos floridos, pero sus ojos son dos cuencas que miran hacia ninguna parte. Estas máscaras femeninas se hallan huecas; están allí para ser miradas, no para mirar⁸. Curioso es que en una imagen tan agigantada no haya un solo gesto human(izado); nadie mira el horizonte ni los cuerpos expuestos se encuentran en una expresión. La única acción posible que orienta a los cuerpos representados es la de la mujer en la forma piramidal devenida máquina de trabajo: su accionar vegetal se orienta hacia arriba, levanta su brazo como queriendo alcanzar una

⁸ En el tercer ensayo de *Modos de ver* ([1972] 2019), John Berger sitúa una reflexión sugerida en el ensayo fotográfico expuesto en el segundo, a manera de collage, donde la imagen de la mujer es contrapuesta a la de la publicidad, a la de la mercancía y a la de la mirada excedida. Dicha reflexión sobre la “presencia social de la mujer” enfrenta la visión de sí misma con la visión de los otros que la constituiría en alguna dimensión; en este caso se sostiene que la mujer, en occidente, históricamente se habría visto sometida a ser “objeto visual, una visión”, por cuanto “[estas] se miran a sí mismas siendo miradas” (47) de forma constante. Nos recuerda Berger que “la desnudez [de la mujer] fue creada en la mente del espectador” (desde el Génesis bíblico) y fue además condenada por ello. Pero, ¿qué implicaciones tiene la desnudez –y el desnudo– (diferencia relevante que Berger plantea) en el mural que acá analizamos? Recordemos: los cuerpos femeninos no solo están desnudos, tampoco tienen ojos; su representación pictórica que emula en algunos casos las desnudeces clásicas (la mujer que figura al lado de la columna con capitel dórico), las mujeres racializadas (la denominada pareja original que reproduce el relato bíblico en una alteración del entramado colonial), las mujeres objetualizadas en su cuerpo fértil (el parto agrícola), la mujer operaria (una con la máquina de la factoría) y la mujer devenida metal precioso (enterrada junto a los muertos) exhiben la galería de imágenes femeninas estancadas en la objetualización sin mirada de vuelta. De alguna manera, el desnudo en este mural no plantea un equilibrio de la mirada sobre los cuerpos expuestos, sino una suerte de hegemonía unilateral del espectador atrapado en la figuración.

palanca para maniobrar sobre el trabajo que la máquina ya puede hacer por sí misma, pues la participación de lo humano no afecta al aparato que se ha echado a andar. De hecho, este cuerpo femenino cubierto de hojas, más que una trabajadora, parece simular una de las deidades feéricas de la mitología vernácula: mujer de bosques, ninfa coronada, especie en extinción por la falta de flora nativa y selvas invadidas o arrasadas por el monocultivo –gigante invasor en forma de empleo (ya no de trabajo) campesino–, despojador de la tierra y facilitador de las violencias de estado, desecador de ríos, seductor de pobreza.

Es innegable la preeminencia iconográfica del México antiguo a lo largo y ancho de este mural, pues obedece a los intereses investigativos de su autor⁹. La presencia de América Latina se encuentra dominada por la visión nacional de González Camarena, en la que la mitología y el relato precolombino determinan el asunto, el retrato y el reflejo de una mentalidad recargada de emblemas patrióticos, estampas feminizantes y telúricas, tonalidad épica de la apoteosis conquistadora, cantar exotizante de la fecundidad del orbe, en suma, todo el repertorio de dispositivos de dominación colonial, republicana y moderna. De tal suerte que la pareja que pasea sobre los campos de vidas cercenadas no repare en lo que pisa; van despreocupados como el relato que reproducen en la folclorización del vientre productivo, la construcción de la masculinidad de hojalata, la obcecación literal del mapa y el pleonismo de las banderas, así como en la plastificación de las aves. En suma, todos los lugares comunes de las gestas colonizadoras, republicanas y extractivas (desarrollistas) se hallan convocados en esta representación pictórica que pretende, sin éxito, ostentar un peso mnemónico sustentado en narrativas maestras¹⁰.

⁹ La obra de González Camarena se caracteriza por la indagación en la iconografía mexicana, es representada en las artes plásticas bidimensionales (pintura de caballete y muralismo) y en la escultura; incluso en las formas tridimensionales del muralismo de exteriores como *Triunfo de la cultura*, emplazado en el edificio del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (1954).

¹⁰ Considero que en este mural funcionan los mandatos del archivo entendidos convencionalmente, por lo que me resulta aún más inquietante su empecinamiento patrimonial. Acá no se conjugan ni subvierten relatos, uno solo prevalece en lo evidente; en su lugar sí se percibe –en cuanto enunciado– un sistema de condiciones que le permiten su existencia: una legalidad de lo decible (representable y visible), una acogida oficial-institucional que lo resguarda, un sentido de propiedad –privada– que lo conserva, una denominación dentro del circuito artístico, entre otros factores. Existe otro mural en la misma ciudad titulado *Historia de la medicina y la farmacología en Chile* (1957-1958), de Julio Escámez que se

2.

Quizá sea por lo anterior que la representatividad del mural *Presencia de América Latina* es cada vez más exigua. ¿Son acaso estos tiempos para las épicas? ¿Es posible pensar épicamente en tiempos neoliberales? Por tanto, la interpelación a lectura lineal, patrimonial y enmarcada del mural se hace urgente para intentar superar el relato que se empeña en su conservación intacta. Como objeto de monumental atractivo este conlleva un cuestionamiento de los relatos triunfalistas de la celebración del mestizaje como evento armonioso, pues como representación pictórica, este mural es un excelente documento de la barbarie extractivista que ha traído la épica latinoamericanista desde sus versiones republicanas-desarrollistas hasta las más recientes luchas sociales sobre el reconocimiento de los cuerpos, sus luchas y sus miserias¹¹.

Urge, por tanto, recuperar el método que desarrollara Fray Servando Teresa de Mier, el heterodoxo guadalupano, quien, como primer lector moderno de imágenes en la América hispana, nos legó la lección de leer a contrapelo el relato de la imaginería sagrada, para mostrar que tras el secreto del lienzo venerado y de los jeroglíficos conservados, podrían leerse también otras formas de la tradición en las que los discursos autorizados tuvieran la oportunidad de ver su revés, remover sus cimientos y evaluar su vigencia; de allí que lo que se ve y se oye hoy como un relato convencional merece y persigue secretamente la mirada que se esconde y que subvierte, que observa desde las necesidades del presente. Hay que practicar una iconoclastia patrimonial y turística –esas nuevas formas de lo sagrado dentro de los mandatos del emprendimiento– que, eventualmente, nos aleje de la contemplación del “laboratorio de imágenes” (Sergio Gruzinsky) y nos acerque, quizá, a la construcción de otros sentidos expuestos. Ya nos encontramos muy lejos de los regímenes de creencia autorizados que llevaron a Fray Servando a

halla alojado en la antigua farmacia Maluje. Su estado de conservación es bastante precario, pues su localización se encuentra fuera del circuito de la economía turística. De marcada orientación narrativa, estampa en paños criollistas el accionar de las personas dedicadas a labores cotidianas: hombres y mujeres, formas animales y vegetales, diversas construcciones arquitectónicas, de evidente filiación colonial y moderna figuran el paso del tiempo, en torno a un saber práctico que conjuga la medicina ancestral con la moderna. Su modesta factura aún le cuenta historias a la clientela que –al frecuentar la farmacia– alza esporádicamente la vista.

¹¹ Debo esta perspectiva a las conversaciones con Julio Ramos, quien en su generosidad característica, ha apoyado y cuestionado ciertas hipótesis que acá sustentó.

la persecución y al martirio autoimpuesto; el manto del arzobispo del Haro ya no ampara la visión reglamentada, ahora, quizá, podamos volver a ver.

3.

El primer muralismo mexicano pretendió ser intervención, transgresión, espacio público, negación del marco¹². En este mural de perfeccionada técnica, el arte vuelve a ser objeto de contemplación: el pacto de apreciación desprevenida se ha reemplazado por la conservación vitrificada, por lo que la apertura del espacio de recepción cuya fundamentación se halla en la fusión del texto y del contexto —o mejor, en el borramiento de sus límites— ya no se asocia a este¹³. El arte por encargo de González Camarena “atenuado en sus ideas políticas” (cf. Zamorano 47) ya no obedece al principio básico del muralismo: tomarse el paisaje público y urbano por asalto para levantar un mensaje comunitario y social comprometido que resuene como un grito de lucha y que interrumpa la marcha y la mirada perdida de los transeúntes. Obedece a un procedimiento que conjuga la visión del autor acerca del muralismo con una visión arquitectónica y escultórica del espacio tridimensionalizado, que otorga al visitante y observador una experiencia que juega con las perspectivas, junto con la apreciación de las formas monumentales¹⁴.

¹² Gómez-Moya y Valderrama elaboran en *Hegemonía y visualidad* una serie de categorías para cuestionar el arte de la posdictadura. La reflexión en torno a lo que supondría un fuera de marco responde a la pregunta sobre “el lugar que ocupan las escrituras de la historia en la economía general de los discursos críticos” (65). Si bien los autores se ocupan de un período particular de las artes visuales en Chile, que no incluye la visita de González Camarena, lo que interesa acá es observar que la superación del marco se deriva del vínculo entre obra de arte y discurso histórico, y no solo de su espacialidad. Dadas las condiciones particulares del muralismo mexicano y su apego a las narrativas, pero sobre todo en el caso concreto que comentamos, el relato no solo oblitera la crítica, sino que reproduce la negación de la perspectiva.

¹³ Marta Traba sostiene en su crónica “Los héroes están fatigados” lo siguiente: “sigue habiendo una pintura oficial, y está representada por inmortales como González Camarena, cuya información inerte se desprende gelatinosamente de la de Rivera, malversando los mínimos atisbos de salvación que pudiera haber en el maestro” (365). Evidentemente, para Traba en González Camarena hay una suerte de agotamiento del relato muralista del que poco resta; la urgente problematización de sus procedimientos artísticos es algo que nos queda como legado de la crítica de arte que cambió su visión del museo.

¹⁴ En el texto de Pedro Emilio Zamorano Pérez “Gestación del muralismo en Chile: una aproximación a su discurso estético-simbólico” encontramos un recorrido muy ilustrativo

El problema de este mural no solo subyace en que en su título prometa una metafísica de la presencia americana, a manera de la cornucopia más representativa de las mentalidades decimonónicas del conflictivo siglo XX, sino en que González Camarena opte por la reproducción de un modelo: el de la excavación arqueológica que se desempolva y exhibe en los museos para, tautológicamente, amparar un mensaje que debe ser monumental en la rigidez de la desproporción.

De allí que disienta de perspectivas como la adoptada por Alonso, que en su empeño por defender un relato armónico –en pleno siglo XX!– sostiene que “esta obra exalta la fusión, expresa en todos sus espacios la sabia complementariedad de los opuestos [...] perfora los dualismos” (Alonso 78); si bien estos lectores del mural coinciden con González Camarena en la idealización del relato histórico, en esta composición los límites y las distancias están remarcados y repisados, no caben dudas de hasta dónde entra el puñal y dónde comienza el nopal; quien quiera ver fusión o perforación de dualismos, solo está cubriéndose los ojos ante las agigantadas formas de la violencia histórica. Entonces, lo que figura en esta obra pictórica (y lo que celebran algunos y algunas de sus contempladores) es una estampa protoindianista cuya visión de lo vernáculo está arropada por una técnica pictórica ejemplar en la que el artista cumple con su función diplomática, pues cierra el maletín de trabajo cuando la tarea recién comienza, en la apreciación de la mediación experiencial.

No obstante lo anterior, es preciso resaltar que la construcción visual de este mural pretende activar el ojo, o más bien, el movimiento del cuerpo que mira, pues la integración del cuerpo-visitante a la disposición del campo visual,

sobre la relevancia del desarrollo del muralismo en Chile y sus intermitencias, dadas las condiciones materiales de las que precisa esta plataforma artística de arte público con marcado sentido social. El autor del artículo señala dos hitos relevantes para la historia del muralismo en el país austral, asociados a la diplomacia cultural fortalecida por México y Chile durante el siglo XX: por un lado, la estadía de David Alfaro Siqueiros, durante los años cuarenta en el centro sur de Chile, y la elaboración –junto a Xavier Guerrero– de los murales de la Escuela México de Chillán y, por otro, la residencia de González Camarena durante los años sesenta en Concepción para el diseño y ejecución del mural que acá se estudia. Ambos momentos son elocuentes en relación con el desarrollo del muralismo, aunque es preciso remarcar sus diferencias: los murales de Alfaro Siqueiros y Guerrero estampan un mensaje declaradamente revolucionario respecto de las temáticas del primer muralismo; el de González Camarena es una muestra monumental de las técnicas del muralismo, aunque su mensaje social y político se halla plastificado por esta misma técnica, dando prioridad a un mensaje más celebratorio de un mestizaje que, quizás, para los años sesenta ya pedía ser reevaluado y que hoy nos conmina a la revisión crítica de algunos postulados americanistas y patrióticos.

recompone un efecto de perspectiva en movimiento que favorece la lectura en fragmentos y no en totalidad de las imágenes representadas. Este es, en efecto, un mural que abraza los efectos de totalidad de un discurso histórico afianzado en el relato oficial, pero que lucha, desde su misma oficialización (e institucionalización) por el establecimiento de un *continuum* del paseo urbano del afuera y los diferentes momentos de la mirada del adentro. Es reconocible en este juego la búsqueda de negación del muro (Zamorano) o más bien su contradicción, pues la variedad de juegos con la multidimensionalidad del espacio se aprecia de forma más clara en la simulación del movimiento animal de la escalera (que parece salir del muro) que se integra además al relato mítico del conjunto.

4.

Si bien “Américas” no hace parte de los poemas más emblemáticos del repertorio nerudiano, sí declara su filiación al poema total pretendido por el *Canto general* (1950), especialmente por su voluntad abarcadora al trazar un proyecto latinoamericanista en el tratamiento de los tópicos y en el declarado compromiso social y político que suscribe el poeta en su solidaridad con los pueblos del Caribe, particularmente con Puerto Rico y Cuba, en la lucha antiimperialista que se traducirá en la Revolución cubana. Resulta llamativa la selección de los versos, “Y no hay belleza como esta belleza de América extendida en sus infiernos en sus cerros de piedra y poderío y en sus ríos atávicos y eternos” que encabezan a manera de epígrafe el mural que acá leemos, justamente porque en dicha selección se reafirma una celebrada belleza que oblitera el relato violento de la imagen; el poema de origen es un canto doliente por la paradoja de la riqueza americana contrastada con la rusticidad de su pobreza, de sus muertes, de su envilecimiento

Yo sé que aquí y allá los que cayeron
 Defendiendo el honor fueron los pueblos
 Y amo hasta las raíces de mi tierra
 Desde el Río Grande hasta el Polo chileno
 No solo porque están diseminados
 En esta larga lucha nuestros huesos
 Sino porque amo cada puerta pobre
 Y cada mano del profundo pueblo

[...]Te traigo con el canto que golpea
 Un amor que no puede estar contento
 Y la fecundación de las campanas:
 La justicia que esperan nuestros pueblos.
 Y no es mucho pedir, pedimos tanto,
 Y sin embargo tan poco tenemos
 Que no es posible que esto continúe
 Y este es mi canto, lo que pido es eso:
 Porque no pido nada sino todo,
 Lo pido todo para nuestros pueblos
 [...]Yo sigo y me acompañan dos razones:
 Mi corazón y mi padecimiento. (Neruda 112-113)

A pesar del alto tono del endecasílabo, el poema manifiesta el dolor de un hablante que cuestiona el empobrecimiento y la miseria de un continente plétórico de tesoros; posteriormente, transita por la América del Sur, para luego ensanchar la mirada a la América Latina, oscilando entre el luto y el fuego, el estiércol y los honores, las luchas y los cantos. El poema de Neruda supera la estampa de recursos (propia de la tonalidad neoclásica) y se acerca al hombre cotidiano, a los huesos, al borracho, a la puerta pobre, para hacer una declaración de amor que exige justicia sobre la tierra, arriba de ella, debajo de ella. De allí que *Canción de gesta* (1960) sea un poemario, si no estratégico, sí señero del posicionamiento sociopolítico del poeta frente a luchas concretas que además necesitan armamento artístico. Los cuarenta y tres poemas que lo componen hacen un recorrido más allá de lo geográfico, pues compila fragmentos atravesados por hombres, violencias, intervenciones, tentativas libertarias, testimonios y focos de resistencia.

Entonces, ¿qué es lo que lee González Camarena en Neruda? ¿Cuál es el alcance de dicho epígrafe? Si las palabras seleccionadas direccionan la recepción del mural, considero que en su selección hay una doble simulación: por un lado, la oposición belleza/violencia opera como un oxímoron visual y letrado que, lejos de potenciar la significación, idealiza el resultado de la intervención plástica; por otro, al elegir del poemario nerudiano declaradamente antiimperialista (que es *Canción de gesta*) una serie de versos celebratorios, el mural imposta una voz que asume el presente revolucionario de los años sesenta sin problematizar las evidentes estructuras de dependencia y subdesarrollo, de modo que, por ejemplo, la bandera blanca de Puerto Rico es una silenciosa metonimia de la atenuación política manifiesta en el mural. La relación entre palabra e imagen, por tanto, se puede incluso comprender

como una “simulación” ecfrástica que persigue guiar la percepción del sujeto hacia una apreciación celebratoria del relato histórico aceptado y redimido en las grandes dimensiones de su materialidad. Tal simulación ecfrástica asume la lectura nerudiana desde la perspectiva de la ficción conciliatoria (de la pareja original), el triunfo republicano (mapas y banderas) y la orgullosa abundancia (producción minera y producción agrícola)¹⁵.

5.

La alabanza telúrica del mural es contrastada por ese doble relato que ostenta: el de la riqueza y el del saqueo extractivista. Frente a esto es imposible no traer a colación la advertencia del Alfonso Reyes respecto de la vieja promesa del hombre de secar la tierra, consignada en su “Visión de Anáhuac” [1915]: “Abarca la desecación del valle desde el año de 1449 hasta el año de 1900. Nuestro siglo nos encontró echando la última palada y abriendo la última zanja” (Reyes 18). El extractivismo investido de progreso y desarrollismo es otro de los lugares comunes que exhibe este monumento: del incauto orgullo por la fertilidad (cuerpos desnudos y aptos para parir extienden los brazos hacia una pirámide mitad máquina-mitad vegetal) se pasa al terror del saqueo y el hambre. Altas mazorcas empinadas entregan su ser vivo al aparato procesador que las convertirá en producto envasado con su correspondiente código de barras; la maquinaria de la factoría apunta hacia el frente como un tanque de guerra: hoces, espirales, engranajes, poleas y brazos mecánicos aplastan aquel espacio de peligrosa fecundidad, apuntando hacia adelante –a manera de armamento asentado sobre la piedra americana–. La verdura cereal y el alimento ancestral cooperan con el advenimiento del artefacto.

Lo que nos hace observar esta gran muralla que documenta la violencia americana es que América ha sido una mujer racializada, pues así se comprende el énfasis en la marca del cuerpo femenino objeto de la violencia, del despojo, del saqueo, del deseo no saciado. Mediante este salto abrupto del alimento

¹⁵ De acuerdo con W. J. T. Mitchell (*Teoría de la imagen*), la écfrasis –entendida como la “representación verbal de una representación visual”– se ha considerado convencionalmente como una “traducción imposible”, por cuanto, imagen y texto resultan ser “dos alteridades” que no se equiparan suficientemente. La relación entre imagen mural y epígrafe poético-celebratorio es bastante evidente, aunque no traducible: el tono celebratorio de los versos elegidos retumba en las paredes del mural, pues de lo que se trata es de cantar a un legado sin acento crítico.

ancestral a la máquina procesadora, el mural nos hace ver también que en América los procesos socioeconómicos, al igual que los políticos, engendran consecuencias que en su fertilidad arrastran las memorias heridas, los desastres humanitarios, la desecación de los recursos para la vida. Gran paradoja del montaje muralista: cuanto mayor es su escala, más disimula una violencia que expone diariamente.

Aún podemos llevar la lectura extractiva¹⁶ de esta obra un poco más allá, fuera del marco, para apuntar hacia la reflexión feminista que amerita nuestro presente. Se ha señalado arriba que los abundantes cuerpos femeninos de este mural no ostentan una mirada ni una acción que los saque de los regímenes de representación de la violencia, de la pasividad y del servicio; obedecen, por tanto, a una condensación escópica que le adjudica roles, patrones de comportamiento, exhibición y ocultamiento, marcados a su vez por el relato armonizador ostensible del mural. Esto lo podemos discutir desde lo que expone Alejandra Castillo, cuando atendiendo las dimensiones de cierto régimen escópico en el archivo latinoamericano:

La imagen como esquematismo visual establecería las coordenadas de lo visto y lo no visto, lo deseable y lo abyecto. En dicho sentido, una imagen es una condensación de lo escópico y, por eso mismo, una imagen es siempre más que una imagen. La condensación escópica dice de las coordenadas que enmarcan la mirada en una época dada. (*Adicta imagen* 19)

El fragmento “Esquema visual en América Latina” y, en general, la práctica antiocularcéntrica que propone Castillo en *Adicta imagen* proporciona herramientas para ver de forma oblicua (“de situarse a los costados”) y evaluar los regímenes de verdad asumidos por el orden visual que se empeña en representar femeninamente la pasividad en la gesta conquistadora y republicana, pues los marcos de la identidad, la sexualización de la relación con la tierra y la mano de obra operan como redundancias condensadas en

¹⁶ Un excelente ejemplo de los aportes actuales desde la práctica reflexiva interdisciplinar no académica, a partir de una perspectiva feminista, es el desarrollado por las artistas chilenas Lucía Egaña, Juana Guerrero e Isabel Torres, cuyas intervenciones enfrentan en contrapunto extractivismo minero, feminismo, pornografía, artes literarias, visuales y escénicas, para abordar la naturaleza extractiva que define el orden mundial económico en el que se ha insertado Chile, a partir de la explotación de sus suelos y habitantes. En el sitio www.cenexxx.cl se pueden apreciar los trabajos que, desde las artes visuales, comprimen un debate atravesado por las violencias legales del extractivismo y la desecación de la tierra.

este dispositivo visual. En la lectura crítica que Castillo realiza de Martín Jay retoma la premisa de que los regímenes escópicos se han movilizado desde su celebración de la luz (y de las Luces) hacia la enmarcación de la mirada, por lo que la mirada oblicua de Castillo se observa como una urgencia política para intervenir y alterar dichos regímenes, en este caso, del archivo latinoamericanista.

6.

Indiqué anteriormente la fuerza cromática del color de la tierra, presentada mediante cortes transversales que exhiben su interior: junto a los huesos y las tumbas, hallamos tesoros en las tonalidades corpóreas femeninas metalizadas y petrificadas; también se encuentra, casi oculto, pero de frente al público, un conjunto de figuras humanas que, bajo tierra, estudia un plano, aparentemente secreto custodiado por un diablejo que lo celebra. Si bien, hay varias anécdotas locales que se refieren a esta representación, propongo que allí se encuentra una suerte de lýtote pictórica sobre la relación entre arte y trabajo, por cuanto, persigue que el ojo inadvertido pase por alto el cálculo meticuloso, el trabajo colectivo, las horas de esfuerzo. Está y no está; de alguna manera, la imagen del muralista pretende ser configurada en miniatura, obliterando el significado de la hora-hombre, tradicionalmente suprimida de la reflexión artística y que en el muralismo de primera generación fuera un tema central.

Esta mesa de trabajo que se encuentra bajo tierra emula la estrechez de las galerías mineras de la zona del carbón (Coronel, Schwager y Lota), ya que su figura es la estampa más realista de esta composición pictórica: formas humanas y fantásticas interactúan y, sin ojos, se comunican con el gesto al interior de la caverna oscura, en el secreto del trabajo colectivo. El demonio que preside la reunión supone la voluntad creativa, el desafío de las formas –o el abismo de lo humano–. Esto nos ayuda a extender la apreciación hacia los relatos orales y escritos asociados a la tragedia desoladora de los pueblos mineros, ubicados a unos cuantos minutos de este céntrico mural.

Pues, si lo pensamos mejor, los muros allá (en la zona minera) no son de museo; son socavones que amenazan con derrumbarse por la excavación cada vez más profunda y oscura que anula la vista. Bástenos por ahora recordar los relatos del escritor chileno Baldomero Lillo (1867-1923) y de los viejos mineros que aún cuentan sus experiencias. Sus evocaciones –cargadas de hazañas y camaradería– hoy contrastan con la pobreza y abandono que pretende suplir

el recorrido patrimonial y turístico. La bonanza de las grandes familias de la burguesía semirrural chilena –de fines del siglo XIX e inicios del XX– dejó un largo rastro que recorremos como lejanos testigos de vidas enterradas en el fondo de las minas, cuya esperanza radicaba en el relevo de la generación siguiente. La hora-hombre acá se tradujo en la vida comprometida hasta la vejez prematura, tal como lo leemos en los relatos de *Sub Terra* (1904):

El viejo, con pesado y lento andar, fue a engrosar las filas de aquellos galeotes cuyas vidas tienen menos valor para sus explotadores que uno solo de los trozos de ese mineral que, como un negro río, fluye inagotable del corazón del venero. (Lillo 96)¹⁷

Se comprende ahora la hondura de las cuencas oculares en los grandes mascarones del mural: sin mirada –aunque cansada– no hay esperanza, y sin ella, no hay posibilidad de imaginar otros sentidos de realidad. De modo que, volviendo al mural, no obstante sus dimensiones, podemos señalar que representa una forma de no-futuro, pues las nulas miradas tampoco pueden imaginar lo que vendrá. Las paredes de la hulla se encuentran tan apegadas a estos ojos que el horizonte se ha vuelto una lejana proyección cada vez más oscura. Esta podría ser una alternativa crítica observable en la obra de González Camarena: el vacío ocular de los mascarones, la negrura ingente que atraviesa las miradas vacías toma posición como recordatorio de la desecación, de la deshumanización a partir de la obsesión desarrollista, del aclamado progreso arrasador de gentes, ecologías y modalidades de subsistencia.

¹⁷ Esta es la imagen del viejo “diamante”, caballo trabajador que agotó sus fuerzas vitales en las extremas excavaciones de los negros socavones; en sus ojos se refleja el futuro de todos los hombres de la mina, en ellos se adivina el cuerpo que tendrán al salir de forma definitiva. Los ojos del caballo que brillan todavía en la profunda negrura trepan por la hendidura de la tierra presintiendo su futuro desecho, su descomposición. El brillo de esos ojos ya viejos y agotados se encuentra con el de los ojos del pequeño Pablo (protagonista del famoso relato “La compuerta número 12”, también de Lillo), quien ha crecido prematuramente para el trabajo obrero, pues “sus ojos abiertos, sin expresión, estaban fijos obstinadamente hacia arriba absortos tal vez en la contemplación de un panorama imaginario que, como miraje del desierto, atraía sus pupilas sedientas de luz, húmedas por la nostalgia del lejano resplandor del día” (100).

7.

Otra reflexión que subyace —en la misma línea del vínculo entre arte y trabajo— se esboza en la pirámide cereal devenida máquina. La interpretación crítica que esta figuración permite se halla en la representación del cuerpo femenino en labor de parto. De él nacen productos agrícolas que ingresan directamente a la fábrica (¿los hombres de maíz?): de la espiga florece el engranaje y este se eleva a las alturas que antes alcanzara la pirámide ceremonial; los tiempos de la producción son enarbolados como la celebración del abastecimiento por vías industriales. Ya no hay laboriosidad, sudor o cansancio¹⁸. La joven operaria se mimetiza cromáticamente con la caña de azúcar y los granos maduros, su piel vegetal ha sido dorada por el sol. Esto implica —al igual que los cuerpos bajo tierra— una naturalización del proceso en el que el cuerpo deviene capital productivo: la joven, fruto de esta tierra, se convertirá en cosecha apta para ser procesada por el artefacto. El cuerpo se maquiniza, se automatiza para el trabajo mecánico, ya que, como Hannah Arendt ha expuesto,

todas las herramientas de la labor son siervas de la mano, mientras que las máquinas, en efecto, exigen que quien labora las sirva, que ajuste el ritmo natural de su cuerpo a su movimiento mecánico. En otras palabras, hasta la herramienta más refinada es un sirviente incapaz de guiar o sustituir a la mano, y hasta la máquina más primitiva guía e, idealmente, sustituye la labor del cuerpo. (173)

Es así como en la siempre problemática pregunta sobre la relación entre arte, trabajo y acción, este mural asume una posición ambigua ya sea por

¹⁸ Vuelvo al ensayo de Julio Ramos “Bodegón californiano y políticas de la lengua (a partir de Diego Rivera)”, pues este no solo es una lúcida reflexión en torno a las relaciones entre lengua y política, a partir de ciertas representaciones plásticas y literarias, sino además es una excelente muestra de cómo se puede leer críticamente las formas de arte consagradas y circunscritas a un entorno afirmativo-oficializado en el que todo objeto de representación debiera ser leído “con buena voluntad”. Ramos se ocupa del mural *Still life with Blossoming Almond Trees* de Diego Rivera, ubicado en el Stern Hall de la Universidad de California, Berkeley. Allí se representa una escena de trabajo agrícola “en un circuito tecnológico, del trabajo, de la circulación” (139). Veo en esta obra de González Camarena un problema semejante al estudiado por Ramos en Rivera: la “metafísica del trabajo idealizado” que pasa por alto las dimensiones del tiempo, del cuerpo cansado y su desgaste innegable, la racialización y —añado— la sexualización del trabajo con la tierra. En González Camarena el trabajo agrícola se halla permeado por la mitificación de sus productos, la sexualización de la mano de obra y la celebración técnica.

el régimen escópico que lo orienta o por la voluntad representacional que pretende. Del trabajo artístico del muralista pasamos indefectiblemente a la escenificación del trabajo minero y de factoría, con el borramiento peculiar del circuito de la labor que sostiene a la humanidad sobre la tierra y que le permite, además, cumplir con sus funciones biológicas: los ciclos agrícolas acelerados por la marcha industrial.

La idea de un arte activo que el muralismo promulgó y que terminó convertida en arte oficial estampó como marca folclórica los cuerpos para el trabajo que acá apreciamos. El trabajo minero está ausente, a pesar de la honda negrura en los cortes de la tierra; en su lugar se hallan piedras preciosas que, alojadas esporádicamente en la oscuridad, dan descanso a la mirada del espectador. El trabajo agrícola, por su parte, se omite para observar solo el producto final: los frutos de la tierra parecen generarse espontáneamente para su extracción hipermaquinizada, su carácter alimenticio no supone el fin último, pues acá el cuerpo laborioso ha sido reemplazado por la mano que trabaja para la tercerización de sus fines. Podemos, entonces, considerar, junto a Arendt, que la relación entre labor y ciclo de la vida, en este mural, se encuentra obstruida por la negación del cuerpo agotado a causa del trabajo; y es justo allí donde se encuentra la mitificación del trabajo humano y su consecuente idealización. En este mural se ha evitado al máximo la apreciación del *animal laborans* y se ha pasado directamente al *homo faber*.

Para cerrar esta lectura, deseo plantear que quizá en este mural se halle documentada la última gran frontera imaginaria del latinoamericanismo extractivista. De cara a los nuevos tiempos, pero con los deseos entrampados en los republicanismos decimonónicos, los incendios revolucionarios de principios del siglo XX, las violencias corpo-políticas que desde tiempos coloniales hasta nuestros días se siguen recreando, así como las urgencias por mantener la viabilidad de la vida (no solo humana), *Presencia de América Latina*, en tanto documento visual que amalgama temporalidades y violencias epistémicas de diverso orden, ya no puede ser leído en tono de “canción de gesta”. Los tiempos de la épica caducaron en cuanto la humanidad optó por la sobrevivencia a contracorriente de su futuridad; vernos y contemplarnos en grandes proporciones ha de servir para interpelar cotidianamente los rastros de nuestro paso por la tierra, pues en las gigantescas formas que apreciamos a diario, vemos el baluarte de nuestros puntos ciegos¹⁹.

¹⁹ Quizá sea posible ensayar, ahora sí, la realización de una “sociología de la imagen”, entendida al modo de Silvia Rivera Cusicanqui con el proceso de recepción que este mural

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, MARÍA NIEVES. “La luz vino a pesar de los puñales”. *Presencia de América Latina. Mural de la Casa del Arte*. Concepción: Universidad de Concepción, 2009.
- ARENDRT, HANNAH. “Labor, trabajo, acción”. *La pluralidad del mundo. Antología*. Ed. e introd. Andrea Jaume. Madrid: Taurus, 2019. 161-180
- BREA, JOSÉ LUIS. *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, fil, e-image*. Madrid: Akal, 2016.
- BERGER, JOHN. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2019.
- CASTILLO, ALEJANDRA. *Ars disyecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago: Palinodia, 2016.
- _. *Adicta imagen*. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2020.
- CENTRO DE ESTUDIOS DE LA NATURALEZA EXTRACTIVA. www.cenexxx.cl.
- GÓMEZ-MOYA, CRISTIÁN Y MIGUEL VALDERRAMA. *Hegemonía y visualidad*. Santiago: Palinodia, 2019.
- GONZÁLEZ CAMARENA, JORGE. *Presencia de América Latina*. Casa del Arte José Clemente Orozco, Universidad de Concepción, 1965.
- GRUZINSKY, SERGIO. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: F. C. E/Historia, 2013.
- JAY, MARTIN. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- _. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- LILLO, BALDOMERO. “Sub Terra”. *Obras completas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008. 87-237.
- MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- NERUDA, PABLO. “Canción de gesta”. *Poesía completa*. Tomo IV (1959-1968). Santiago: Editorial Seix Barral, 2020.
- RAMOS, JULIO. “Bodegón californiano y políticas de la lengua (a partir de Diego Rivera)”. *Latinoamericanismo a contrapelo. Ensayos de Julio Ramos*. Ed. Raúl Rodríguez Freire. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2015. 131-146.
- REYES, ALFONSO. “Visión de Anáhuac”. *Obras completas*. Tomo II. México: FCE, 1995.
- RIVERA CUSICANQUI, SILVIA. *Sociología de la imagen: ensayos*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- RODRÍGUEZ, SIMÓN. *Escritos de Simón Rodríguez*. Comp. y estudio bibliográfico Pedro Grases, prólogo Arturo Uslar Pietri. Caracas: Imprenta nacional, 1954-1958, 238- 272.

experimenta a diario. Una sociología de la participación comunitaria que rompa el marco institucional museográfico y que nos lleve ojalá a “descolonizar el ocularcentrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo, y este al flujo del habitar en el espacio-tiempo, en lo que otros llaman historia. La narrativa de esta experiencia podría dar lugar a la acción política, pero también a la obra de arte o de conocimiento capaz de ‘encender esa chispa en el pasado’ (Benjamin [1970] 2003) que nos exigen los conflictos y las crisis del presente” (25).

- RODRÍGUEZ FREIRE, RAÚL. “El giro visual de la teoría (a modo de presentación)”. *Cuadernos de Teoría y Crítica*. 2 (2016).
- . “Traducir (el pensamiento de) la imagen. Nota a la edición en español”. *Pensar la imagen*. Ed. Emanuel Alloa. Santiago: Metales Pesados, 2020.
- . “El giro visual de la teoría. Algunas digresiones”. *La forma como ensayo. Crítica, ficción, teoría*. Adrogé: La Cebra, 2020.
- TRABA, MARTA. “Los héroes están fatigados”. *Mirar en América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- ZAMORANO PÉREZ, PEDRO EMILIO. “Gestación al muralismo en Chile: una aproximación a su discurso estético y simbólico”. *Presencia de América Latina. Mural de la Casa del Arte*. Concepción: Universidad de Concepción, 2008. 7-34.