

# SIGNIFICACIÓN DE LO SACRO EN EL ARTE CHILENO CONTEMPORANEO

---

Rebeca León Cisternas\*  
María Eugenia Brito\*

---

---

**Abstract** – This text concerns on an investigation of the various senses of the sacred words on cultural production of contemporary art and literature in Chile. By sacred words we mean the secret, deep and living relation of the people with their community and culture. Relation expressed by personal emotions and by conscious and unconscious beliefs. In this research, we have explored some of the meanings of this sacred senses powerfully expressed in Gabriela Mistral's poetry and in visual performances of Angela Riesco. We have also observed the power of the meaning of Violeta Parra songs and music as a clear liturgic and a ritual gift full of unconscious strength kept by the community. She stands up and she gives music and songs to the forgotten and poor people. This process permits her artistic production to acquire a sacred sense as the foundation of the names of a community.

## 1 – MUNDOS SIMBOLICOS: RELIGION, TRADICION, COLECTIVIDAD

Para leer la cultura de un pueblo, para comprender sus escrituras, se nos plantea como interrogante la relación existente entre ese pueblo y sus artes. Sabemos que cada pueblo forja un estilo de vida, de manera más o menos aleatoria, de acuerdo a los imaginarios que se van desplazando en el itinerario de su constitución y a los mundos simbólicos que trazan la naturaleza y el modo con que operan los

---

\*Professoras na Universidade de Chile, Santiago.

vínculos para un grupo social. Imaginarios que se someten a crisis y a revoluciones internas, de acuerdo a la interacción de los diferentes estadios que atraviesa un pueblo. Porque la pregunta que está a la base de todo esto, es aquella sobre el modo en que se origina un pueblo y cómo esa organización logra interactuar con etnias y creencias diferentes, de acuerdo a sistemas sociales y de clase o casta de un modo relativamente homogéneo.

Uno de los constructos teóricos sobre los que apoyamos este trabajo es el de “pueblo”. Concepto cuya procedencia histórica data del siglo XVIII. Como acota Peter Burke,<sup>1</sup> “pueblo” es un descubrimiento del siglo XVIII, cuando el foco romántico de los europeos comienza a interesarse en el depósito tradicional de las formas culturales presentes en las manifestaciones artísticas de las comunidades campesinas.

Interés no exento de la preocupación política de dichos investigadores, que vivían o sobrevivían en lugares “periféricos” cercados por la amenaza de los centros cultural y económicamente más ricos y con afán de expansión. Se sabe que las primeras recopilaciones de baladas, cuentos populares, poemas, etc., ocurrió precisamente en las comunidades amenazadas por la dominación y la extinción (los bretones, los serbios, los celtas, etc.).

¿Cuál es el sentido de abordar esas masas campesinas?: Porque es en ellas donde se preserva la tradición en su forma más arcaica, menos posible de modificarse por el encuentro con las técnicas culturales más sofisticadas y elitistas de la urbe, como señala Burke.

El recopilador debió también hacer un trabajo de reconstrucción estética: no todo el pasado accede a la memoria: hay zonas muertas, espacios en blanco que los recopiladores comenzaron a llenar. Momento en el cual la investigación y la “creación” comienzan a unirse, lo que le valió la sospecha de los más estrictos estudiosos, que les acusaron de “estafadores”.

Entre ellos tenemos a Sir Walter Scott, creador de la novela histórica. El rescate de su figura por los estudiosos de la literatura latinoamericana hoy, obedece justamente a la creatividad poética con la que leyó la historia, haciéndola converger con la ficción.

---

<sup>1</sup> BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza, 1978.

En el caso de América Latina la relación entre historia y arte ha sido permanente, pero inestable. Cuando los pueblos han sido forjados sobre la base de la delimitación geográfica, más que por una historia de tradiciones que se encuentran, el concepto de pueblo, requiere más de un ajuste.

América Latina, mezcla de razas y de lenguas, de costumbres y creencias, no hace sino vivir en un constante tránsito de fundaciones y refundaciones. Más allá del contacto con una fuerte tradición romántica, nos encontramos en el momento en que nos preguntamos por las zonas dejadas de lado, por el proyecto cultural que centra el lugar de pertenencia de nuestros países y que marca con un rasgo distintivo, su historia y con ella, la característica de sus vínculos.

Tal proyecto no es sino el de la cultura de la letra impresa e impresa en español, la lengua dominante y bajo el predominio de la religión católica, como instrumento no sólo de fe, sino también como poder homogenizador.

Con la emergencia de un grupo de pensadores europeos, tales como Derrida, Barthes, Foucault en el s. XX en Francia, aparece la necesidad de tocar las verdades censadas, con la sospecha de que existen otras verdades, las que darían cuenta de las historias censuradas, ocultas bajo la égida de los poderes dominantes.

Pensamientos que resultaron movilizados para un grupo de investigadores que, provenientes del llamado Tercer Mundo, se dedicaron a analizar los movimientos culturales afroamericanas, latinoamericanas, etc. Es decir, de esas culturas híbridas como diría García Canclini, cuyas historias y cuyas producciones culturales, se resisten a ser conocidas y comprendidas de acuerdo a los parámetros de la cultura occidental europea, comenzando con ellos un trabajo de desmontaje y deconstrucción no sólo de sus culturas dominadas, sino que también de las dominantes. Una de las más importantes teóricas que lidera este movimiento de crítica cultural es Gayatri Spivak, filósofa hindú, traductora de Derrida, residente en Estados Unidos.

La crítica cultural latinoamericana comienza en este siglo a elaborar sistemas para comprender los sentidos de las producciones que aborda. Requiere para ello de un modelo (entre otros) para entender los supuestos sobre los cuales se ha estructurado el proyecto de nación en América Latina. Es así como la novela histórica aparece hoy a juicio de los críticos contemporáneos (Mary Louise Pratt) como una forma importante de unión de la historia y el arte. El trabajo de

deconstrucción es también un proceso de relectura y de descubrimiento de aquellas producciones culturales descartadas, subvaloradas, pero no por ello menos inquietantes y enigmáticas. América Latina se vuelve así más heterogénea y más compleja a la mirada de su lector, investigador o analista.

Porque las producciones históricamente no censadas, vale decir, no canonizadas y a las que un trabajo de "rescate", como en el siglo XVIII en Europa intentara validar, son justamente el objeto de estudio de un sector importante de este movimiento de pensamiento, partiendo con la pregunta por los sentidos que recorren las producciones culturales en América Latina, sentidos que se encuentran recubiertos o elididos bajo el signo de la otredad. Necesidad entonces que hace necesario el establecimiento de un diálogo entre los sentidos aportados por esas producciones "otras", es decir, bastardas, tráfugas entre una identidad modélica, y otra, legitimada por el canon en las "naciones" hispanoamericanas recientemente construídas.

Este diálogo se remonta a la constitución de la nación moderna en América Latina en el siglo XIX. Literatura, arte e historiografía se unen para conocer las múltiples lenguas que coexisten, como en un tejido de varias y diversas narrativas que otorgan a un lugar un estatuto posible de legitimidad. El sentido político que el proyecto de nación tuvo, consistió en dar unidad a un proceso múltiple y heterogéneo, reprimiendo las crisis, dando una retórica y una erótica oficiales desde las cuales traducir los profundos desacuerdos, pugnas y conflictos existentes entre las etnias, las clases y los deseos de esas clases en América Latina.

Valdría la pena detenerse y mirar las preguntas que se hacen los historiadores y estudiosos del arte en un trabajo deconstructivo de la cultura y recuperador de los sentidos que formaron diferencias que sólo más tarde pudieron intentar productivizarse para centrar nuestro lugar en este encuentro: ¿Cuál es la fuerza de los sentidos dominantes que se materializaron en producciones censadas (valoradas) como la escritura de la nación en el siglo XIX?

¿Cómo flexibilizar esos sentidos de modo de que emerjan a la luz las verdades acalladas, desestabilizadas, silenciadas por ese canon?

Entendemos por verdades aquellos modos de acuerdo a los cuales grupos sociales comprendieron sus proyectos de destino, articulando comunidades y generando lazos que los articulara como país.

Territorio concebido como propio y desde el cual es posible hablar con una cohesión menos sospechosa y antojadiza que la ofrecida por la literatura canónica.

Cuando se intenta responder o aproximarse a respuestas a esas preguntas, se reconoce:

- a) El lugar histórico de las producciones artísticas.
- b) El fondo mítico subyacente a la estructuración cultural de la nación.
- c) Toda nación está constituida por un archivo de lenguas que coexisten, modelando, en sus diferentes hablas, el tejido múltiple, que, a la manera de un tapiz, organiza y estratifica la cultura.

Nuestro trabajo surge pues, como un esfuerzo por explorar los sentidos mítico-religiosos que subyacen al entramado cultural de nuestro país, al cual abordamos desde la literatura y las artes visuales de artistas contemporáneas:

Ellas son Gabriela Mistral, Violeta Parra, ejes sustantivos para leer la formación de la nacionalidad chilena y Angela Riesco, que es una de las artistas chilenas contemporáneas que trabaja en torno a los sentidos de escenas sacras de la religión católica mestiza: vale decir, de origen popular, no docta y probablemente enraizada en las tradiciones soterradas de las culturales indígenas. Nos proponemos indagar ciertos recorridos del pensamiento sagrado dentro de la cultura de nuestro país, como material de arte y como franja de demarcación de esa zona de conflictos y choques del inconsciente individual, con el habla popular y del vago e incierto tejido que ésta trama, en los bordes siempre inestables de la patria.

Si bien nuestro trabajo no acota el pensamiento sagrado que subyace a las comunidades indígenas, no desconoce su fuerza articuladora en la cultura popular, en la que estas creencias, mezcladas con las de la religión católica predominante en Chile, se cohesionan en un sincretismo.

## 2 – UNA COSMOGONIA PREMODERNA: GABRIELA MISTRAL

Gabriela Mistral ocupa uno de los lugares de nuestra investigación. Mistral ha sido una de las poetas que ha otorgado nombre a realidades chilenas y latinoamericanas; además ha configurado dimensi-

ones genéricas que, irradiando desde lo particular y conyuntural de la historia, han servido, por el espesor de sus sentidos, para leer el discurso socio-cultural chileno y latinoamericano. Lo femenino y lo masculino son eslabones que atraviesan el mero horizonte psíquico y físico de los cuerpos, para venir a dimensionar la tierra como figura maternante y desgarrada y el gesto poético de la escritura como un abrazo que rodea los contornos del universo desmaterializado del surco local.

La lectura de la realidad elaborada a través de los textos mistralianos ha sido material de análisis para comprender el inconsciente de la mujer latinoamericana, para desde él iniciar el trabajo de deconstrucción de los signos que organizan la cultura de nuestro país en el contexto latinoamericano. Trabajo que ha sido emprendido en Chile por Jorge Guzmán en *Diferencias Latinoamericanas*<sup>2</sup> y por Patricio Marchant en *Sobre Arboles y Madres*.<sup>3</sup>

El esfuerzo mistraliano es enorme: se trata de bautizar una escena única: la de la recuperación de la realidad perdida por la experiencia de la muerte, recuperación que consiste en una re-visión de ésta y en una multiplicación y diversificación del universo aprehendido, primero desgarradoramente como precario y perdido, vuelto a renacer después en un trabajo de reunión, que no es sino la conformación de una particular metafísica que evade lo moderno y busca desde la huella del osario el hilo para construir su textura. Así lo dice tempranamente en varios poemas de *Desolación*: “Mis libros”.

“De la página abierta aparto la mirada / ¡oh muertos!, y mi ensueño va tejiéndonos semblantes: / las pupilas febriles, los labios anhelantes / que lentos se deshacen en la tierra apretada.”

y en *Gota de Hiel*:

“Y no llames la muerte por clemente / pues en las carnes de blancura inmensa / un jirón vivo quedará que siente / la piedra que te ahoga / y el gusano voraz que te destrenza.”

<sup>2</sup> GUZMÁN, Jorge. *Diferencias latinoamericanas*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1984.

<sup>3</sup> MARCHANT, Patricio. *Sobre arboles y madres*. Santiago: Stgo. Sociedad Editora Lead, 1984.

El gesto poético de Mistral abarca la totalidad de su obra, desde los primeros poemas de *Desolación* hasta los últimos textos escritos por la poeta. Así lo dice el poema "La que camina" de la sección "Locas Mujeres" de *Lagar*:

"Y tanto se la ignoraron los caminos / que suelo comprender, con  
largo llanto, / que ya duerme del sueño fabuloso, / mar sin  
traición y monte sin repecho, / ni dicha ni dolor, no más olvido."

La religiosidad de Mistral es cristiana, no obstante, en su aproximación a lo sagrado, ella encuentra fuerzas desde lo telúrico que le permiten conectar las materias que constituyen el paisaje, dentro de una cosmogonía tejida de muchas maneras, podríamos decir, que una de esas maneras, es la de madre, pero de una madre que vertebra las fronteras entre el más allá y el más acá, madre por ello, sacra y generadora de mitos.

El padre, mientras tanto, en sus facetas de dador de ley aparece cansado, atormentado, abandonador o bien, de figura borrosa. Así en *Nocturno*, la poeta exclama:

"¡Padre Nuestro, que estás en los cielos,  
por qué te has olvidado de mí!"

Si el Dios de Mistral es un Dios triste y cansado, sus metáforas más particulares son la de árbol y río, con las que la artista condensa sentidos para leer el paisaje desde un ámbito religioso, que a partir de la poesía, le otorga la fuerza de un mito. Así la Cordillera de los Andes, es "Madre yacente y Madre que andas", cordillera que aúna pasado y presente latinoamericano y chileno, donde se mezclan en una hermosa síntesis la religión católica y la indígena.

La mujer es en cambio una amante abandonada, que cae presa de la desolación. Una mujer que se sabe indigna de toda pasión y más aún de la fidelidad inherente al vínculo amoroso. Una mujer que sufre y pide con desesperación la muerte y, que, ante el suicidio del amado, se regocija: la muerte le da una suerte de curiosa posesión de éste, tal como lo describe en *Ceras Eternas*:

"¡Ah! Nunca más conocerá tu boca / la vergüenza del beso que  
chorreaba / concupiscencia como espesa lava!"

El tránsito de múltiples identidades (la abandonada, la mujer sola, la mujer estéril, la maestra, la machi, la bruja, la creadora) permite a la escritura de Mistral atravesar como una especie de conector



geológico no sólo la figura triste de la mujer sola, sino que situar ese abandono en la ausencia del héroe fundante, la figura masculina que permite darle contornos a la patria. Eso hace que el Dios esté triste y que sea ella, desde la escritura y a partir de la religión, la figura que se encarga de semiotizar el continente, de otorgarle sentidos cosmogónicos, a las materias, y por ende a los vínculos que unen y consagran las relaciones entre los habitantes de esta nación en ciernes a los que llama los moradores.

Así reaparece en la vida cultural y creativa latinoamericana Mistral, quien cumple el proyecto de otorgar una imagen de América que recuperarse para los centros un modo de comprensión de la singularidad de sus etnias, su naturaleza, sus gentes. No obstante, Mistral no puede sino ser fiel a su proyecto original: lo local, lo atípico, lo loco, lo alucinante que ciñe como un fuerte significante su poesía, haciendo ingresar en ella una forma que se pliega a las modélicas dándole la complejidad y el enigma que a todos nos sorprende y maravilla al leer su poesía.

Por ello, no sólo surge la América moderna desde sus textos, sino también un “país de la ausencia”, “una lengua sin polvo de mundo” es decir, una antipatria que se resiste a seguir los cánones de la urbe y un lenguaje que por el uso de los arcaísmos, por su peculiar sintaxis y sobretudo por la creación de una escena sacra, une su tiempo con los tiempos, lo arcaico con la manifestación de la eternidad. Ello da la inédita fuerza de su poesía: la lectura de símbolos ancestrales que editan en sus textos una cosmogonía que partiendo del sentimiento de la muerte, tejen y trenzan, como señala Jaime Concha, una metafísica que desde un orden imaginario y poético hace emerger desde una semiotización del “surco” mistraliano y mediante la operación del “trenzar”, un tiempo sacro que da “eternidades” a la naturaleza y a los objetos de su mundo con fuerza nutriente y nueva.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> CONCHA, Jaime. Tejer y trenzar, aspectos del trabajo en la Mistral. In: Lillo, Gastón, Renart, J. Guillermo (eds.) *Re-leer hoy a Gabriela Mistral. Mujer, historia y sociedad*. Ottawa, Canadá: Universidad de Ottawa, 1997, p. 97-118.



### **3 – FOLCLORE, COMUNIDAD, CULTURA: VIOLETA PARRA**

Violeta Parra es una de las artistas chilenas que más compleja y arduamente tramó los sentidos de nuestra cultura otorgándole un estatuto visual, musical y literario que en su conjunto contribuye a otorgar significaciones a las formas de vida de nuestra comunidad. Una historia que carece del estatuto de legitimidad de la historia oficial, una historia popular y una lengua que la recrea aparece desde su producción y ése es uno de los méritos de esta artista: servir de bisagra entre mundos popular y culto, hacer de la tradición, poema y canto, revisar, releer, seleccionar, archivar.

Gracias a la óptica de Violeta Parra, logramos darle a esa “otra historia” un estatuto de legitimidad, lo que sin duda abre nuevos sentidos para mirar nuestra cultura en toda su organización: relaciones parentales, sociales, amorosas, relaciones de poder, ritos sociales, lo que permite abrir un dispositivo de conocimiento sobre el entramado de esas relaciones, que configuran los diversos sectores del país: lo campesino, lo culto; lo antiguo y lo moderno; tradición escrita y tradición oral.

Cuando nos acercamos a la lectura de la producción de esta artista, su situación parece radicalmente distinta a la de Gabriela Mistral. Proveniente de grupos sociales empobrecidos del Sur de Chile, Violeta Parra no termina su educación secundaria y se dedica a cantar y hacer música. Lo interesante es que la compositora compila los ritos, las ceremonias, las formas de sentir, vivir y expresar la vida de todo un Chile, que de no existir ella como su recreadora, no habría sido conocido.

Por ello, Violeta Parra puede ser considerada, al igual que Gabriela Mistral como otra fundadora de la sociedad chilena. Ligando pasado y presente, herencia española y herencia indígena, cultura popular con poesía, Violeta Parra articula la historia de nuestro país desde una lectura cuya característica es la interiorización lírica de las diversas etapas de su historia: historia de Chile, la lucha social, la lucha por la injusticia, el amor y la muerte.

Entre los muchos ritos que Violeta Parra recopiló, está el rito del “angelito”, que recrea en una bella composición que se inicia con esta estrofa: “Ya se va para los cielos, ese querido angelito / a rogar por sus abuelos / por su padre y hermanitos. / Cuando se muere la carne /

el alma busca su sitio / adentro de una amapola / o de un pececito nuevo.”

De acuerdo a ese ritual, que aún se celebra en los campos de Chile se cree que el niño muerto debe vivir una ceremonia que purifica a los otros y que permite un tránsito pacífico del niño al otro mundo.

Los elementos de la naturaleza: el clavel, la paloma son signos amorosos y llenos de belleza: Clavelito florecido, se le dice al amado en “Qué he sacado con quererte”, una de sus composiciones y “Paloma ausente”, a la hija, en la canción del mismo nombre.

La reivindicación social: por el minero “Arriba brillando el sol”. Hombres sin rostro que están siempre en la mina o trabajando como labradores sin ver el sol, la justicia, la luz. Las palomas significan la inocencia, la libertad del pueblo.

“Qué dirá el Santo Padre, que vive en Roma  
que le están degollando a sus palomas.”

Las palomas significan la inocencia, la libertad del pueblo.

“Con esto se pusieron la soga al cuello  
el quinto mandamiento no tiene sello  
Mientras más injusticias, señor Fiscal,  
más fuerza tiene mi alma para cantar.”

En el grupo de composiciones más importantes de Violeta Parra lo divino da sentido a la vida, como experiencia total, semejante al amor: Así dice en “Volver a los 17”: “Volver a los diecisiete / después de vivir un siglo / es como descifrar signos / sin ser sabia competente.” Eso la hace bendecir o maldecir la vida, el lenguaje y la naturaleza, de acuerdo a si ese desciframiento de signos sea favorable o desfavorable. La presencia de lo divino como fuerza que une y cohesionan a las gentes, está presente materialmente para Violeta Parra: el árbol de la vida florece en la medida en que hay un sentido en la lucha porque los hombres tengan mejor calidad de vida, en la medida en que haya amor entre ellos. El sufrimiento la hiere intensamente. Ese orden desaparece y la realidad emerge de modo cruel, haciendo que la poeta la maldiga. Pero en todo ese tránsito, Violeta Parra hace emerger esos signos, dándoles emoción y belleza lírica, fuerza y poesía, dejando estampada una subjetividad de raíces populares y sureñas, llena de sensualidad, atenta a los movimientos de la naturaleza y de los hombres con una gracia de trovadora.

Guardadora de la memoria de su cultura, tomó también elementos de la cultura española, para devolver con ternura su “Casamiento de

Negros”, de la misma manera que se ríe pícaramente de los afanes de beatas y curas en muchas canciones donde relata los amores del sacristán.

Lo divino y lo humano se mezclan, no hay un plano separado del otro, así como hombre y naturaleza se asemejan en sus mecanismos; el desorden se produce en el mundo cuando los hombres no respetan los sentidos más religantes de la humanidad, generando desamor, tristeza, muerte.

#### 4 – LA EXPERIENCIA RELIGIOSA COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA: ANGELA RIESCO

En la experiencia de lo sagrado se centra el lugar de mayor apetencia del hombre, donde se encuentran sus mayores temores.

También es el lugar en que se juega el destino eterno.<sup>5</sup> Se cierra el tiempo y comienza la experiencia de la eternidad.

Ese tiempo en plenitud es el Gran Tiempo, el Tiempo Real en el que transcurre lo eterno en la comunicación con el mundo divino.

El ritual religioso es su memoria. Recuerda y actualiza la experiencia de lo sagrado que tiende a olvidarse y que es, sin embargo, tan necesaria para la constitución de la comunidad. Origen de los nombres, de las alianzas, marcación de los totems, los espacios de encuentro con la presencia fundante de lo sacro. El Dios emerge desde una figura mediadora infundiendo terror y amor. Es el absoluto que se encarna en estas presencias mediáticas.

Por ello, lo amoroso y lo pavoroso forman parte de la experiencia de lo sagrado, como una dimensión que otorga trascendencia a la vida.

“Lo numinoso y lo fascinoso como ambivalencia de lo sagrado.”

Entre ese Gran Tiempo, que apetece el hombre (en el que se juega el destino eterno) y el tiempo profano, de nuestra cotidianidad, con su característico margen de indiferencia, se produce una distancia que hoy parece insalvable.

Faltan aparentes conexiones que aquieten las preguntas por esa experiencia de lo sacro olvidada, preguntas a las que se responde con

<sup>5</sup> OTTO, Rudolf. *Los Santos. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. 2. ed. Madrid: Selecta, Revista Occidente, 1965.

demasiadas certezas (campos de la ciencia y en algunos sectores de los saberes académicos).

El espacio del arte se presenta como un espacio privilegiado de recuperación de la memoria que toda comunidad necesita para recordar sus momentos de gestación; para enlazar la vida cotidiana a un sentido que produzca una vinculación a un proyecto cultural. He aquí el lugar del ritual religioso y también, a pesar de su emplazamiento al mito, el lugar de la experiencia artística.

Mito y arte mantienen elementos comunes que los hermanan, ya sea a través de la manifestación de la afectividad y emoción que en ambos implica una hermenéutica, o que en los dos llega a lo colectivo, que es, por esencia, una fuente nutricia.

En estos dos espacios: la religión y el arte, hay la necesidad del ritual elaborado, puesto en escena desde y a partir de la comunidad misma. Porque la religión de ese modo articula el Presente de ese Gran Tiempo y el arte encuentra en su tejido, en su textura los modos de sentir más profundos de la colectividad y los desafía, poniéndolos en obra.

Por otro lado, también los dos hacen uso del símbolo como instrumento de un lenguaje de complejidad extrema que se explica solamente en Otro. Así como la mitad de la tablilla que el dueño de casa le daba a la visita para poder reencontrarse (Platón).

Si se revisa el concepto de intuición en la experiencia artística, según la perspectiva de Ernesto Grassi, ella hace que el artista se abra a otra realidad, una realidad que está afuera. El artista está poseído por lo otro (lo divino). Razón por la cual el arte tiende a la trascendencia. En la búsqueda de respuestas con respecto a lo sagrado, es importante el acercamiento a la experiencia artística en la plástica contemporánea, con el peligro que ello conlleva.

Chile es un país que presenta una homogeneidad racial y cultural aparente, ya que la incidencia negra es tempranamente diluida o nula, mientras que el contingente indígena en Chile (4% aproximadamente) es pobre en número, aún cuando su pensamiento está presente más de lo que se podría suponer, enraizado en la cultura popular, en nuestra cosmovisión de la realidad, en la fuerza con la que percibimos a la naturaleza, indomesticada expresión de un cosmos que lucha por expresarse, en el sentido de la vida y la muerte, en los ritos y mitos. Sobre este soporte se permeabilizará la gran cultura occidental y

católica de los conquistadores que cubre esta base, transformándose por la mezcla.

Entendiendo que en Latinoamérica, por su mayor riqueza en el contingente negro e indígena hacen un soporte mucho más potente y cuestionador, no por eso nuestro país, aunque en menor medida, deja de ese sello latinoamericano: el de la cultura Otra.

Por ello, resulta interesante revisar el trabajo que una artista plástica contemporánea chilena, Angela Riesco, elabora sobre la base de la experiencia religiosa como material de sus producciones. En sus grandes "instalaciones" involucra espacios en los que genera situaciones cuestionadoras de las manifestaciones religiosas de la cultura popular y tradicional chilena.

De familia oligarca y católica, enraizada en el campo, tuvo desde pequeña, una relación muy próxima con la vida y costumbres campesinas, las que interiorizó, haciéndolas suyas.

Se trata de la complejidad que adquiere una creencia que parte de la experiencia, con símbolos vividos muy emocionalmente, proceso que culmina con el intento de recuperación de la tradición, entendiendo ésta "como el pensamiento más antiguo", basado en el conocimiento simbólico y en la no distinción entre hombre y cosmos (la filosofía en cambio es entendida, por los durandianos, como una forma de pensamiento posterior, fruto de la reacción contra la tradición y del empobrecimiento del simbolismo que culmina con la represión del Mito).<sup>6</sup>

Esos conocimientos y creencias adquiridos de niña a través del contacto con los campesinos se fusionaron con las periódicas, largas e importantes misiones católicas que llegaban al campo donde ella vivía, anunciando la Buena Nueva, el amor a Dios y a los semejantes, dando los sacramentos y velando por la recta vida de sus fieles.

Recuerdos placenteros o protectores y angustiosos tenía la niña. Se sentía pecadora. De a poco fue mezclando, incorporando los dos mundos hasta llegar a una relación personal con lo sagrado, con el Misterio: las miradas estaban dotadas de poder: así si alguien miraba a las gallinas, éstas se caían de los árboles: había que santiaguarse para quitarles el mal. La cruz de palqui, con rojo, "para hacer la

---

<sup>6</sup> Cita del artículo que gentilmente enviara a la Prof<sup>a</sup> Rebeca León el investigador Dr. Antonio Vargas desde Brasil, analizando la hermenéutica de Gilbert Durand y que sirvió a la vez como base de su doctorado en España.

contra” era un rito popular, similar al del bautismo católico, en el que a un niño, después de bautizado, le ponían una cinta roja. El rojo es contra el mal, le decían. Y así mundos urbanos y supuestamente más modernos en sus prácticas, se cruzaban con el depósito de creencias campesinas en un reticulado análogo por la significación de los colores, por los modos de precaver los dolores y los males.

Gran observadora de esa cultura popular, ésta agudiza su imaginación, haciéndola constituir un solo todo con las creencias de la familia: “el mal de ojo” lo tienen generalmente las gentes con la sangre pesada que “oja” a los niños. Para que este mal no se pegue y pueda morir el niño, hay que santiguarlo los martes y viernes que son los días de los misterios dolorosos del rosario. No se puede pasar más de tres viernes, porque entonces “el mal se pega y ya se sabe lo que puede suceder”.

El funcionamiento del imaginario infantil la provee de símbolos de gran riqueza, que se refieren constantemente a poderes benéficos y maléficos o simplemente a situaciones que interpretan la realidad percibida, entregándole ciertos conocimientos iniciáticos, suerte de conjuros que sirven para sortear esas situaciones o temores.

La rica etapa de “la realidad en sí”, se fue desdibujando imperceptible pero sostenidamente por la cultura de la razón a la que fue incorporada, los recuerdos ya no como creencias, sino como experiencias fueron emergiendo en forma dolorosa y desordenada por la acción del arte.

La cruz de palqui, las medallitas, los escapularios, el santiguar el mal “ya no le sirven más”. En el torbellino del ahora, ha dejado atrás esos elementos protectores y al mismo tiempo siente su abandono. Reacciona reflexivamente cuestionándolo. Su obra así lo expresa.

Se puede certificar en su producción artística que en sus instalaciones aparece sólo un espacio apacible, bello, intocado, que es el lugar de la niñez: su pieza, un lugar protegido, no cuestionado. Se accede a ella entre muchos y delgados velos blancos y blandos que caen sueltos desde arriba, entremezclados con algún antiguo vestido de niña y un gran corazón recortado, que le da la atmósfera requerida para significar su traspaso al recuerdo. Al centro, una pequeña cama de fierro blanca con barandas y ángeles en las paredes en cuyo centro tiene su propio retrato. Jaculatorias escritas con la mano incierta de una niña, que la ayuda a un buen dormir.



“un cuidado sin cesar me atormenta noche y día  
 ay Jesús del alma mía, me tengo que salvar!  
 si no me salvo, mi Dios, qué me importa la pobreza si al final me  
 quedo sin nada  
 y esto ni en un día ni dos sino en una eternidad  
 ay, Jesús del alma mía, sí, me tengo que salvar!”

Angela Riesco no cuestiona lo sagrado, sino los signos e imágenes de que se valen los ritos religiosos, popular y culto, los que llevan, sin la experiencia de lo sacro, al fetichismo. Pone en escena esos lugares cargados de elementos, de imágenes donde se entremezclan lo sagrado y lo profano en utilizaciones de otro tipo, en dudosas relaciones religiosas. Uno de los mecanismos utilizados con este propósito por la artista es descontextualizar el símbolo y presentarlo para ser releído:

“Es una provocación -dice Ivelic - en el sentido de estimular en los visitantes una participación activa al enfrentarse a tan profusa y barroca iconografía y escenografía que se ha instalado para ellos. Se trata de ponerlos, metafóricamente, en el hecho religioso mismo.”<sup>7</sup>

El poner el elemento de la creencia popular en constante cuestionamiento se transforma en la obsesión, fantasma que ordena los recuerdos de la religiosidad infantil en sus dos vertientes: popular y culta.

La fuerza que logra como proposición artística tiene relación directa con la nostalgia y decepción que en la vida actual le han provocado sus creencias infantiles que al decir de ella no le sirven más y en la necesidad como adulta de buscar lo religioso en una divinidad misteriosa, más profunda, íntima y trascendente.

En su fase adulta, Angela Riesco fusiona las dos vertientes mencionadas de su experiencia religiosa connotándolas dentro de un primer tramo en el extenso proceso de la gran búsqueda religiosa del hombre.

Entre las figuras que Angela Riesco más utiliza metafóricamente está la figura del Imbunche,<sup>8</sup> arrancada de los mitos provenientes de la

<sup>7</sup> IVELIC, Milan. *Angela Riesco. Religiosidad popular*. Edición Instituto de Las Condes 1989. El Profesor Ivelic es actualmente el Director del Museo Nacional de Bellas Artes, el más grande del país.

<sup>8</sup> Imbunche. *Mitología huilliche* (mapuche). Chile.



cultura mapuche. “Ser recién nacido, que es robado por los brujos, por su belleza, para ser usado para tirar el mal. Se le quiebra una pierna, se le parte la lengua, se le cosen todos los orificios del cuerpo, se le lava el bautismo y se le encierra en una cueva”. El imbunche era reverenciado en las antiguas culturas por sus poderes mágicos. Angela Riesco usa este símbolo como idea de no desarrollo, de castración, involución. Lo confecciona con viejos géneros.

En los altares que son uno de los hitos importantes de su escenografía, ella duplica este culto indígena y su fuerza ancestral confrontándolo con la sensualidad de los pimentones y ajíes rojos. Instala al imbunche en la cruz del crucificado, signo de tormento y de dolor, por una parte y por otra, multiplica el valor de este signo cuando lo instala en volcanes, con una naturaleza cargada y tormentosa, como un símbolo de esa fuerza.

Las botellas son otros elementos usados profusamente en las últimas instalaciones de Angela Riesco. Ellas hacen referencia a la leyenda mítica argentina de la Difunta Correa,<sup>9</sup> quien siguiendo a su amado en el desierto muere de sed y muerta, le sigue saliendo leche con la que pudo amamantar a su hijo hasta que fue encontrado. Los camioneros y peregrinos saben que es milagrosa y le llevan botellas de agua para la sed. En la imagen de las botellas está incorporado el misterio vida-muerte-vida.

Como manifestación plástica, ella incorpora los conceptos de la abundancia y la profusión barroca en los materiales expuestos, llenando salas con santos, vírgenes, peregrinos, como también, para mayor abundamiento, con ajíes y pimentones rojos.

Profusamente también, aparece el tema del yeso ortopédico provenientes de los desechos de los hospitales que se refieren a los que han sido sanados, queda la pregunta de qué o quién sana y qué es lo curado. Los yesos cuelgan del techo; algunos en medio de los pimentones; otros como agradecimiento o como recuerdo de un dolor.

El yeso ortopédico como recurso plástico en el arte de Angela Riesco, aparece como vaciado de miles de personas que han salido de un proceso de cura y que han estado en hospitales, transformándose en estas instalaciones en rito de sanación y rogativa de eliminación del dolor corporal.

<sup>9</sup> Difunta Correa. *Leyenda mítica*. San Juan. Argentina.

El peregrino, el nómada que deambula sin conocer el camino y que busca constantemente es una figura de gran importancia en las escenas visuales de Angela Riesco. Sumándose al espectador en sus instalaciones (a través de espejos), conecta la dimensión trascendente de cada observador en una especie de rito de pasaje, que descentra a la multitud de un lugar fijo y la desplaza a su propio más allá, en una suerte de nomadismo, a la que colabora el espejo que sirve para enlazar el tiempo de la vida con el Gran Tiempo, en la búsqueda de un destino eterno para ambos. La instalación misma busca constituirse en un rito de pasaje.

El espejo como símbolo de otra dimensión (la vida no termina con la muerte) crea abismos y confusiones: no se sabe bien donde uno está. Multiplicación generadora de un sentimiento abismal de incertidumbre ontológica. Se pierde la identidad. El hombre es nada.

Así la cosmogonía instaurada por la plástica de Angela Riesco produce una escena cuestionadora de aquellos motivos, signos y figuras de una religiosidad fetichista que no alcanza espiritualidad, a la que une la mitología popular transformándola en un lenguaje del cotidiano, organizador del sentido de la vida cultural de los chilenos.

A modo de conclusión, podríamos decir que el imaginario local de las tres artistas con las que hemos trabajado es muy distinto, como puede apreciarse, pero resulta significativo que este imaginario y su lectura interpretativa de escenas y escenarios sacros, de mitos y símbolos de una teogonía mestiza vivida y plasmada en esa complejidad y paradoja, se haga desde una visión de mujer, como mediadora de efectos de significante que exhiben en su conjunto la inquietante explosión de un Dios que se ausenta y se presentifica alternativamente, de rituales creados a través de los medios visuales o de la palabra para evitar el olvido y el desarme de la nación. Ellas han elaborado desde una forma estética, las producciones artísticas que han ayudado a conformar el depósito de la memoria chilena y latinoamericana.

\* \* \*

**Nota:** Las autoras expresan formalmente su agradecimiento a la artista visual Angela Riesco, por su gentileza en proporcionar ayuda a la investigación y por su excelente disposición para con nuestras preguntas, dudas, inquietudes.

**BIBLIOGRAFÍA**

- BURKER, Peter. *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza, 1978.
- CONCHA, Jaime. Tejer y trenzar; aspectos del trabajo en la Mistral. Releer hoy a Gabriela Mistral. *Mujer, Historia y Sociedad en América Latina*. In: LILLO, Gastón, RENART, J. Guillermo. Universidad de Ottawa, 1997.
- GUZMÁN, Jorge. *Diferencias latinoamericanas*. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1984.
- IVELIC, Milan. *Angela Riesco. Religiosidad popular*. Edición del Instituto de las Condes, 1989.
- MARCHANT, Patricio. *Sobre arboles y madres*. Santiago: Lead, 1984.
- MELLADO, Justo Pastor. Texto de la instalación de Angela Riesco. "Quiebres y Empachos" Museo Nacional de Bellas Artes, 1995.
- OTTO, Rudolf. *Los santos. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. 2. ed. Madrid: Selecta Revista de Occidente, 1965.