

Imagen e identidad

Víctor Díaz Sarret.

Imagen e identidad; dos nociones de indiscutible filiación, pese a la ambigüedad y el equívoco propio de sus eventuales o posibles correspondencias. Dicho de otro modo, me parece que concordaremos en que la identidad se encuentra referida, fatalmente, a una imagen: propia, en la identidad personal o individual; grupal o institucional, en el caso de una comunidad; imagen de país, en el caso de una nación; etcétera. En ese sentido, la identidad sería —continuando con la premisa recién instalada— la identificación a través de una imagen de un supuesto sentido de pertenencia o, mejor dicho, la constitución de una imagen de pertenencia.

Como tal vez ya se habrá notado, optaré de aquí en más con el sesgo propio de una determinación personal, una fijación que someto a disputa, una premisa operativa que aún no consigo rectificar: frente a la tradicional idea de que la así llamada identidad utiliza a las imágenes como medio para la comunicación del “espíritu” cultural de una sociedad, consiguiendo con ello una identificación con el signo distintivo de aquella, es decir, frente a la manida consideración de que la imagen suscrita a toda identidad “refleja”, en un acto especular, la esencialidad de un grupo o comunidad, propongo en cambio lo siguiente, a saber, *la imagen —como mera imagen— no podría jamás someterse plenamente al mandato de la pura comunicación en aras de una eventual identificación*. Ello, fundamentalmente, porque como sabrán las imágenes poco y nada comunican, o mejor dicho, porque todo intento de comunicación siempre es un acto fallido. Pero más allá de lo anterior, tiendo a pensar que la *imagen* de identidad —la idea de “imagen-país”, por ejemplo— no se somete a aquella identidad que supone corresponder, porque esta última ya está previamente supeditada a su estatuto imaginario, o sea de imagen, de ficción. En ese sentido, toda identificación no sería más que una mera proyección, un desesperado intento

por encontrar una zona de anclaje que nos brinde la seguridad del núcleo paternal, la fraternal hermandad o la igualación con aquellos ya no como un “otro” hostil, dependiendo de nuestros axiomas políticos. En otras palabras, la propia frase “imagen de identidad” constituiría un pleonasma, pues toda identificación posible es en imagen y no sencillamente mediante ésta.

Y al mencionar el eminente carácter ideológico de la idea —e imagen— de identidad, no estoy tampoco siendo proclive a suponerla como una construcción o producción impositiva, emergida desde las cúpulas del poder; si la identidad no es algo que emana desde lo más hondo del espíritu de una sociedad, tampoco es una maquina elaborada de ciertos grupos dominantes, configurando mecanismos de control simbólicos para sus subordinados. Ni lo uno ni lo otro, aunque, como se suele decir, en todo mito hay algo de verdad: si bien la experiencia cotidiana nos ha demostrado, por una parte, patrones de semejanza con aquellos que nos rodean inmediatamente, situación opuesta cuando nos confrontamos a la extraña escena de, por ejemplo, ser turistas en otro país, sensación que pareciera reafirmar una supuesta conexión con nuestros compatriotas y, por otro lado, el conocimiento nos ha otorgado más de una lección sobre el uso y abuso de la identidad formulado por los gobiernos para manipular a las masas, consiguiendo conductas de orden, diríamos, biopolíticas —el siglo veinte como caso dechado, el veintiuno como demostración de que mucho no hemos aprendido al respecto—, en ambos fenómenos no se conseguiría explicar la permanente discrepancia entre lo que suponemos nos identifica con una comunidad, lo que se supone es una comunidad con la cual nos identificamos y, principalmente, en qué medida se demuestra la *existencia* de una comunidad.

Aquello que intento plantear, en el fondo, es que cada vez que nos referimos a la noción de comunidad, nos estamos remitiendo veladamente a un problema dual: el de la comunicación y el de la comunión; por ello mi insistencia en la imagen como concepto operativo, pues en ella también se presentan problemas ligados tanto a la comunión como a la comunicación. En otras palabras, intento proponer que toda identificación sería la cifra anidada entre lo comunicable de la comunidad y la comunión con ésta, entre lo que se aparece a nuestra experiencia cotidiana y la fe arraigada en algo más allá de aquello

manifestado, entre nuestra aparente semejanza con quienes nos rodean y el supuesto de que en una nación son todos semejantes.

Si volvemos, por ejemplo, a la idea de “imagen-país”, la cuestión supongo resultará más prístina: uno o varios organismos gubernamentales propician una imagen para ser proyectada hacia el exterior, que probablemente poco se condice con la imagen que cada micro comunidad ha elaborado de sí misma y, por supuesto, que a su vez poco se parece con la imagen personal de cada integrante de aquella micro comunidad. Esta situación consabida, no hace más que reafirmar no solamente el talante ficticio de las ideas de continente, nación, país, región, ciudad, pueblo, barrio, institución, equipo de fútbol, religión, fans club o partido político, entre otros, sino sobre todo reafirma la ficción implícita de toda comunidad. La comunidad es una mera ficción, en la medida en que es una mera imagen que, como he mencionado, nos identificará siempre en falta, como todo acto fallido. Y el anhelo de comunidad, en ese sentido, no puede sino ser un deseo profundamente melancólico cuando es una búsqueda —pues nunca llega a puerto—, groseramente totalitario cuando es una construcción o un programa de realización —pues siempre implicará el dominio y castración de todo aquello que difiere con la imagen adscrita a la comunidad que se desea—, o bien absolutamente religioso, cuando se cree haberla alcanzado o cumplido. En resumen, la melancolía de quien no consigue identificarse, el propósito de cada nación de identificarnos y la ceguera del plenamente identificado, son las fuerzas que se confrontan diariamente.

Comunicar y comulgar; dos palabras asociadas durante mucho tiempo como propias de la labor artística, de aquel arte sacro y pedagógico, ilustrativo y narrativo, de aquel arte supuestamente desestimado hacia la segunda mitad del siglo XIX, desaprobado hacia la primera mitad del XX y desechado hoy. Obviamente no debemos engañarnos, pues pese a toda intención o pronóstico, seguimos en el siglo XXI perpetuando comuniones con el arte y esperando de él un nexo comunicativo, al menos desde el sentido común. De igual modo, comunicar y comulgar parecen ser las dos esferas que orbitan en torno al problema de la identificación con una comunidad, compartiendo con el terreno del arte aquel anhelo implícito e infructífero de plena vinculación. Así, por ejemplo, lo podríamos atestiguar en la

muestra “Informe País”: en su mayoría las obras oscilan entre la recuperación de una imagen de identidad esencial, más allá de las construcciones hegemónicas de los aparatos de poder y, a la vez, la deformación de la propia idea de identificación consignada en aquella recuperación. En otras palabras, el movimiento pendular que va desde la melancolía comunitaria a la desazón cínica, desde la fe comunicante a la expresión descreída, desde la imagen como *signo* hacia la imagen como *pura imagen*.

En ese sentido, no es de extrañar que, en general, se pueda asociar a las propuestas de los artistas extranjeros convocados a esta muestra una mirada frontal, es decir, la confrontación de aquello que Chile exhibe con aquello visto desde afuera, desde lo que se atestigua por efecto de una frontera imaginaria, por la mirada del desconcierto, por la perplejidad del que busca aquello que se divisa en el horizonte, pero que nunca se acerca. En cambio, los artistas nacionales creo pueden asociarse con otro tipo de desconcierto, a saber, mientras para el forastero la imagen es confusa por efecto de la distancia, para el nativo la imagen es confusa por proximidad, por miopía, tanto así que se disuelve y borrona de modo parecido a aquello que se pierde en el horizonte. Tanto en la mirada foránea como en la miopía interna, nuestros ojos se nublan, no por incapacidad del observador, sino porque estamos frente a un espejismo.

Quisiera, al respecto, dedicarme ahora a intentar ilustrar las premisas señaladas mediante las obras exhibidas en esta instancia, con la finalidad de desarrollar una última hipótesis, remitida ésta al rol de la imagen artística frente a la imagen de comunidad. Para dar paso a ello, solamente quisiera agregar una cuestión más: *si toda imagen de comunidad es un espejismo, una ilusión ajena a la realidad, es por causa de la distancia insalvable entre toda imagen y una eventual realidad*, o en otras palabras, es por efecto del fatal destino de tener que vérnosla siempre con imágenes del entorno, a sabiendas que lo que llamamos real también se nos disipa en el horizonte, a sabiendas que lo que denominamos real es, a lo sumo, un proyecto, un deseo incluso, no una experiencia inmediata. La realidad se nos escapa de las manos por efecto de su talante ficticio, y el arte, siendo el lugar de la ficción por antonomasia, parece ser capaz de patentarlo plenamente.

Ahora bien, me disculparán si en los siguientes párrafos no consigo dedicarle el espacio suficiente a cada obra, pues no pretendo analizarlas sino, únicamente, utilizarlas para mis fines. Doble solicitud de disculpas entonces, pues es muy probable que traicione a más de alguna de las obras para que concuerden con mis propósitos. Espero que esa traición, haciéndolas hablar un lenguaje que no es el suyo, es decir, haciéndolas hablar como si hablasen de otra materia y no de arte, sea una felonía al menos justificada o justificable.

Al respecto, quisiera comenzar con la obra de Vogel titulada “Travesti”: cordilleras de cartón o, más específicamente, “tetra pak”¹, moduladas cartográficamente. Eso, bajo una segunda mirada, pues la inmediata se pierde en la formalidad de la composición y el contraste, en la escenificación de un motivo cercano a la belleza canónica y decorativa. “Pieza hermosa como hermosa es la cordillera”, dirán algunos; personalmente optaría por enunciarlo del siguiente modo: tan construida como la imagen de la cordillera, aquel hito embellecido e higiénico, como el cartón envuelto en plástico finamente elaborado, muestra como todo signo de reconocimiento adolece su ficción, su plasticidad. Travestido no es quien se disfraza de otro, es quien exagera lo que supone es su propia identidad, para enfatizarla; en ese énfasis, se patentan lo ficticio de la identidad a través del amaneramiento.

Coincidentemente Schwartz trabaja en “RAM” con la escenificación geográfica. En este caso la artista boliviana opta por el motivo del mar, cuestión fundamental para imaginar la identidad chilena desde Bolivia, dicho sea de paso. Obviamente, no es una representación habitual, sino una “virada”, girando el cielo y el océano, volteando el horizonte. Ese único gesto no sólo intenta aludir al problema territorial y fronterizo, pareciera incluso intentar concertar una suerte de autoconciencia ocular: insisto majaderamente, el problema no es el territorio, el problema es la imaginación consignada a éste. Girar el horizonte no es invertir la mirada para ver desde una perspectiva diferente, es destruir las certezas atribuidas a la imaginación tras toda mirada.

Asimismo Crocker, en “Pescadores”, debe recuperar el rostro de aquellos dedicados a trabajar y vivir del mar, tanto porque todo rostro desaparecerá —y la fotografía será

1 Cartón recubierto de polietileno.

siempre el vehículo fallido para la perpetuación de la vida que se escapa, siempre será forense— como porque son las caras de quienes trabajan y viven del hito que distancia a dos naciones: el mar es la real frontera entre Chile y Bolivia, la ilusión de pertenencia de hecho ha tendido a enquistarse en aquel límite. Esos retratos testifican lo que desaparecerá en Chile y lo que desapareció en Bolivia. Aquellas caras, en el fondo, son la lápida tanto de la pesca artesanal como de la imaginaria frontera o, mejor aún, de toda frontera pues es meramente imaginaria.

Por otro lado, la propuesta de Santibáñez me parece ejemplar respecto a la miopía del nativo que mencionaba anteriormente, inclusive el título de la obra parece ilustrarlo. De esta manera, “Territorios invisibles” es una apología a la falta de visión por cercanía: el único retrato posible de una nación carece de imágenes, porque la nación es mera imagen. Así, el único resto son las palabras, que más que determinar un territorio lo hacen ilegible, palabras que, además, ni siquiera son de la artista, pues ni ella ni los participantes de este archivo han podido ilustrar, con eficacia, aquello que demuestra una y otra vez su carácter de pura ilustración. En efecto, las palabras ilustran la imposibilidad de superar una semejanza relativa, una imagen borrosa y distante.

Y en el caso de “Réplicas” de Oyarzún, creo que la cuestión es todavía más evidente, me explico: los romanos bien sabían que la moneda no es solamente objeto de transacción mercantil, sino también de transacción simbólica. De igual forma, la disputa entre la idea de pueblo originario, es decir original, y réplica en circulación, es decir copia, es una cuestión determinante para comprender el estado constitutivo de la modernidad, y particularmente el modo en que ésta podría llegar a comprender la falacia que supone la noción de originalidad. En otras palabras, si la identidad es proyección y no inmanencia, es porque no hay una cifra original identificadora que la sustente, sino pura imagen representativa en circulación, representativa y reproducida.

Jorquera, por su parte, recae también en la recuperación del emblema —concibiendo a la moneda antes aludida también como una imagen emblemática, por supuesto— por una cuestión perentoria: el animal del escudo patrio supone la encarnación de aspectos

característicos de una nación, en sus comportamientos, en sus modos, en sus formas, se homologaría con los modos de lo nacional. Un animal característico del territorio nacional que, a su vez, caracteriza a los habitantes de ese territorio. Aquella fórmula paradójica, aquella frase viciosa, se torna irresoluble porque carece de sustento. La imagen del animal patrio dispuesta en una obra o, mejor dicho, puesta en obra, declama lo insustentable. Y, sin embargo, el animal observa, vigila.

No sólo el emblema del animal patrio o de la imagen en moneda de un nativo originario se desmoronan a la luz de la puesta en obra, también puede ocurrir lo mismo con aquello que no pertenece necesariamente a la imagen del discurso oficialista o gubernamental, pero que adolece de la misma y constitutiva materia ficticia. Me refiero ahora a la propuesta de Becerra y su “Herbario fiscal”. La reconstitución en fieltro de elementos que operan como signos de distinción, en el sentido de identificación, y los personajes que lo sustentan, vociferan falsedad, o mejor dicho, vociferan estética construcción: somos lo que aparentamos ser, en la medida en que no somos más que apariencia. En rigor no hay dicotomías que entrever, entre aquellos que dominan la construcción de país y aquellos que lo construyen, pues la única construcción realizable es aparente.

Territorios y geografías, fronteras y emblemas, nada parece dar cuenta exacta de la imagen de nación. No hay cartografía posible, incluso si diseñamos cartografías propias, como en el caso de la propuesta de Herrero. “El viaje revolucionario!. Novela navegada” es precisamente lo que promete su título, el viaje territorial, nacional, revolucionario de Ernesto Guevara como una novela, como un relato. Y, como en todo relato, capaz de proveer vías de acceso infinitos como infinitos senderos para ser recorridos. En este caso, desde cartas hidrográficas, pero aquella opción puede ser meramente anecdótica, pues como toda constelación, la narración es sólo un dibujo posible de un cúmulo de estrellas dispersas y autónomas. Como todo diseño, es una producción, no un descubrimiento.

Ahora bien, vuelvo otra vez sobre la idea de espejismo en el horizonte de la mirada foránea, similar a la ilusión miope de la nativa, gracias a la obra de Gamarra: así como la identificación de Chile para un(a) boliviano(a) de modo ineludible estará atravesada por la

imagen marítima, en el caso de un(a) peruano(a) no puede sino pasar por las imágenes de la Guerra del Pacífico. De esta manera, en “Gabinete del Pacífico”, la tradición pictórica e ilustrativa de la falaz épica bélica y de su embaucadora heroicidad queda dispuesta a su degradación, situada para su corrupción. Aquello que ha distanciado a Chile de Perú, mejor que cualquier puesto fronterizo o ley de inmigración, a saber, la imagen militar como signo ilusorio de pertenencia y comunidad, se encuentra ahora degradado gracias a los procedimientos de reproducción y copia de la imagen. El héroe ya no es sagrado, ya no es original, ni valeroso como en una moneda —o con el valor del dinero cuando está en una moneda—.

Prosigo. Durán y su “Mirador”; aquí declaro una preferencia personal, no necesariamente visual, sino más bien temática, pues esta obra me permite mencionar todo lo que he enunciado ya, pero de forma sintéticamente ilustrada: por un lado, el panorama de la ciudad en su esplendor moderno, como encarnación del progreso urbano; por el otro, la precariedad de los sistemas de sustento de los anuncios publicitarios, aquellos que dan la cara a la gran ciudad, ocultando sus pobres bastidores. Alguien podría diagnosticar en estas imágenes un gran acierto fotográfico, en donde se patenta que tras la fachada del progreso urbano se oculta el real rostro, la verdadera identidad de la nación. Pero esto no es un acierto fotográfico, es un fotomontaje, es una ilusión, una producción: ninguna cara es real o, mejor dicho, ambas lo son pero conviven en un espacio situado por una decisión de montaje. Eso es la identidad, esa es la imagen de un país.

Otra preferencia personal, por el mismo motivo antes mencionado, es el trabajo de Bedoya titulado “Cerca/lejos”. El cuerpo se desplaza en la frontera, o mejor dicho, el cuerpo desaparece en la frontera. El cuerpo desaparece cual espejismo, no porque el cuerpo sea ilusorio, sino porque el territorio en donde se mueve lo es. En el límite, en la frontera, se está a la vez cerca y lejos, porque depende de la referencialidad de la imagen a la cual aquel cuerpo suscribe o conviene. Insisto, la frontera es ilusoria no únicamente porque sea producto de una convención jurídica o legal, sino principalmente porque delimita y determina la ilusión de comunidad.

Y finalizo con “Op Guaraní” de Barreto. Ya mencionaba yo el asunto implícito en toda reproducción: ya sea de la imagen en moneda o de la pintura bélica, toda reproducción o copia es la degradación de lo sacro de la imagen. Por supuesto menciono eso no con desazón, sino por el contrario, de modo totalmente festivo, pues en la denostación de lo sagrado se propala lo ilusorio de todo lo sagrado y con ello las ilusiones de pontificar la vida. En este caso, cuando la reproducción es a la vez un ejercicio antropológico como visual, la formalidad de la producción plástica actualiza el motivo indigenista para acallarlo, no por impropio, sino por ser un espejismo más, un reflejo borroso de algo que siempre se nos escapará de las manos, por estar distante en el horizonte o bien por demasiada proximidad. Inclusive agregaría, por estar hecha de la materia gaseosa — *informe*— propia de la imagen.

Identidad e imagen he repetido, no porque podamos toparnos con las imágenes de nuestra identidad, sino porque toda identidad es sólo una imagen. Como tal vez se colegirá ya, la obra de arte parece ser el lugar más apropiado para disponer de la imagen de identidad como lo que es, pues la obra de arte no es nada más que imagen, una borrosa, equívoca, informe. Como notarán, he hecho aparecer a las obras aquí referidas como síntomas que identifican un problema que yo he instalado, forzándolas, traicionándolas. Pido, por última vez, disculpas por aquello.