

# **Deconstruir y reimaginar “lo femenino”. Relecturas del arte visual feminista en dos intervenciones callejeras producidas durante la revuelta de octubre de 2019 en Chile**

DECONSTRUCTING AND REIMAGINING “THE FEMININE”.  
RE-READINGS OF FEMINIST VISUAL ART IN TWO STREET  
INTERVENTIONS PRODUCED DURING THE OCTOBER 2019  
REVOLT IN CHILE

*Natalia Toledo Jofré*

Universidad de Chile, Santiago, Chile  
<https://orcid.org/0000-0002-9867-8914>  
[natoledo23@gmail.com](mailto:natoledo23@gmail.com)

RESUMEN: Este artículo presenta una aproximación crítica a dos obras de arte callejero que fueron instaladas en los muros de Santiago durante la revuelta social chilena de 2019. Las imágenes seleccionadas corresponden a los dos extremos que los discursos patriarcales han configurado respecto de la subjetividad femenina a lo largo de la historia de Occidente: la Virgen y la devoradora sexual. La lectura que formula este artículo es que ambas propuestas visuales presentan, desde una perspectiva estético-política, una deconstrucción feminista de la simbología con la que se había representado a estos personajes desde el arte canónico de lógica patriarcal. La finalidad es apropiarse de dichas representaciones tradicionales para torcerlas y proyectar relecturas que dialoguen con las nuevas subjetividades feministas,

manifestadas como necesidad dentro de las demandas de la revuelta social.

**PALABRAS CLAVE:** arte callejero. revuelta social chilena de 2019, subjetividad femenina, deconstrucción feminista.

**ABSTRACT:** This article presents a critical approach to two works of street art that were installed on the walls of Santiago during the Chilean social revolt of 2019. The selected images correspond to the two extremes that patriarchal discourses have configured regarding female subjectivity throughout Western History: the Virgin and the sexual devourer. The approach that this article formulates is that both visual proposals present, from an aesthetic-political perspective, a feminist deconstruction of the symbology with which these characters had been represented from the canonical art of patriarchal logic. The purpose is to appropriate these traditional representations to twist them and project rereadings that dialogue with the new feminist subjectivities, manifested as a necessity within the demands of the social revolt.

**KEYWORDS:** street art, Chilean social revolt of 2019, female subjectivity, feminist deconstruction.

## PRESENTACIÓN

“¿Qué puede llegar a ser la mujer dentro de un sistema patriarcal que la designa en cada momento histórico como conviene a la organización política y cultural de la época y siempre en clave de inferioridad y subordinación?”

PILAR ERRÁZURIZ

Pilar Errázuriz señala que todas las épocas han definido a las mujeres a conveniencia del ejercicio de la dominación masculina (103). Esta perspectiva hegemónica ha sido observable en diversos discursos artísticos a lo largo de la historia, dándole forma a representaciones estereotípicas de “las mujeres” y “lo femenino” que han contribuido a perpetuar esa perspectiva. Como señala Patricia Mayayo, el arte

desempeña un papel fundamental en la creación y difusión de determinados estereotipos femeninos, adquiriendo de este modo una función prescriptiva y proscriptiva. En otras palabras, el imaginario artístico actúa como un mecanismo de regulación de las conductas mediante el cual se adoctrina a las mujeres sobre aquellos roles que deben representar (virgen, madre, amante esposa...) y aquellos que deben, a toda costa, rechazar (prostituta, bruja, mujer fatal) (138).

Asimismo, Mayayo identifica que este adoctrinamiento tiene una doble faz sobre la que se construyen los imaginarios de la subjetividad femenina. Por un lado, lo que debemos ser; por otro, lo que debemos evitar ser. Pilar Errázuriz, por su parte, enuncia la misma idea: “el deseo masculino oscila entre los dos extremos –mujeres poderosas y activas, mujeres entregadas y pasivas–” (443). Lucía Guerra, desde su vereda, señala que este discurso de extremos es propio de la imaginación masculina, proclive a oposiciones binarias (26). Para ella, estos dos grandes modelos aparecen con registros de larga data: por un lado, tenemos “la imagen de la mujer como Objeto de Veneración representado por la figura asexuada de la Virgen María, de la madre sublime y ‘el ángel del hogar’” (26). Por otro lado, tenemos la figura de Eva, que personifica a “la Madre Terrible” y que recoge todos los atributos opuestos a la maternidad (44). Siguiendo a la misma autora, estos modelos configuran lo que ella denominará como “mujeres imaginarias”, concepto con el que se refiere a una serie de retratos hechos por el arte, el cine y la literatura y cuya representación ha sido pensada exclusivamente “para la mirada del hombre” (26). Esto, además de implicar que durante siglos las mujeres nunca pudieron decirse a sí mismas, repercute directamente en los modelos que estas “mujeres imaginarias” van a representar y que son instalados y valorados desde una lógica heteropatriarcal.

Este artículo realiza un análisis crítico situado desde los estudios de género y feministas a la representación de estos dos extremos de la subjetividad femenina: la Virgen y la devoradora sexual. Las representaciones de estos dos motivos artísticos reaparecieron en un

contexto álgido para Chile, como lo fue la revuelta social iniciada en octubre de 2019. Esta crisis tuvo una fuerte presencia feminista y uno de los lemas más visibles fue: “La revolución será feminista o no será”. La fuerza de este movimiento feminista quedó expresada de manera evidente en las calles, a través de una serie de expresiones gráficas que plasmaron, de manera paralela a las otras demandas sociales, el propósito claramente reformulador respecto de los preceptos sexogénicos que habían estado activos hasta ese momento. La necesidad de instalar una perspectiva antipatriarcal, como base de todos los cambios sociales que la revuelta perseguía, aparece ampliamente en las manifestaciones estéticas visuales que tuvieron lugar durante la revuelta. En ese contexto, llaman la atención dos imágenes que relevaron los modelos de feminidad representados desde los discursos visuales del arte tradicional canónico que, en general, proponía una representación binaria para “lo femenino”: mujer casta/ mujer sexual. La comprensión que el arte canónico ha tenido sobre la subjetividad femenina es alimento para la construcción de un poderoso imaginario que crea narrativas sobre “lo femenino” —en conjunto, por supuesto, con otros elementos de la cultura que establecen el mismo discurso—. Justamente es este modelo binario el que fue apropiado durante la revuelta social por parte de artistas callejeros que buscaban manipularlo y torcerlo para establecer una deconstrucción y posterior relectura de dichas representaciones con el fin de cuestionar ese imaginario e interrumpir la narrativa patriarcal que se ha establecido sobre “las mujeres” y “lo femenino”.

Se considera que las dos imágenes seleccionadas como corpus de análisis para este artículo corresponden a intervenciones visuales en la que fue denominada como la “zona cero” de las protestas en las calles de Santiago. Estas imágenes permiten observar los dos polos que componen el modelo binario de representación para “lo femenino”, ya que una de las imágenes seleccionadas corresponde a la refiguración de la mujer casta representada en la figura de la Virgen y, la otra, a la refiguración de la mujer devoradora sexual, en este caso representada por el personaje de Salomé.

Este artículo plantea que la permanencia en 2019 de estas representaciones polares de la subjetividad femenina es una estrategia artística que toma como base los discursos levantados binariamente desde la lógica heteropatriarcal-falocéntrica para deconstruirlos y establecer imágenes que dialoguen con las nuevas subjetividades. La intención no es crear propuestas visuales que nieguen la influencia que los modelos hegemónicos han tenido para nuestra cultura: se recurre a ellos, pero será sobre su torcedura que se va a erigir la nueva propuesta.

A través de un análisis crítico de cada imagen, y entendiendo su trayecto iconográfico, se busca interpretar los símbolos que las componen a la luz de perspectivas feministas que permitan hacernos comprender cómo se crea la torcedura de la representación tradicional. Las imágenes, entonces, serán entendidas como un “texto” que, identificado y reconocido como multisemiótico, producirá un significado no separable de la forma que lo contiene. Esto implicará, también, no solo analizar las imágenes como meros contenedores de ideas —en este caso feministas—, sino también leerlas desde el valor que tienen en sí mismas, como, por ejemplo, siguiendo su capacidad de establecer lazos intersubjetivos con comunidades que posteriormente posibiliten cambios sociales.

Este análisis crítico tomará algunos elementos del análisis iconográfico y la interpretación iconológica, teorizados por Erwin Panofsky, para situar la representación tradicional de la subjetividad femenina dentro de la historia del arte, estableciendo concretamente cuáles son las imágenes que las intervenciones callejeras van a deconstruir y reinterpretar y, sobre todo, qué épocas, creencias religiosas y mentalidades son las que se toman como base y contrapunto. Para Panofsky, existen tres niveles de significación de una obra. El primero, que el autor identifica como una descripción preiconográfica, recibe el nombre de “significación primaria o natural” y aquí es posible acceder a los motivos artísticos a través de la significación fáctica (formas visibles) y la significación expresiva (experiencia práctica). El segundo nivel, ya propiamente iconográfico, es identificado como

“significación secundaria o convencional” y aquí ya se comprenden los motivos artísticos en su combinación, lo que genera “temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías” (Panofsky 48). El tercer y último nivel se denomina “significación intrínseca o contenido” y es aquel donde la obra condensa la mentalidad de una época o de una nación, revelada a través de procedimientos de composición y de significación iconográfica de manera simultánea (Panofsky 49). Para el autor, el método de análisis iconográfico es puramente descriptivo y clasificatorio (refiere al cuándo y dónde de los temas y motivos). Por ello, es un método perfectible, que necesita una mirada más global. Es en este sentido que se propone el concepto de “interpretación iconológica” como una suerte de iconografía que incorpora otros métodos para volverse interpretativa (Panofsky 51). Es, por ende, “un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis (...) el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica” (*ibid.*).

En este artículo, la interpretación de las imágenes considera cierto trayecto iconográfico de cada motivo, pero busca volverse una lectura crítica al incorporar a ese trayecto una perspectiva feminista para la interpretación. Como señala Pierre Chateau, la historia del arte ha realizado una autocrítica de la que han derivado los estudios visuales, que han permitido no solo considerar como objeto de atención imágenes antes totalmente descartadas (como el arte callejero), sino que también la incorporación teórica de “otros campos de conocimiento como la filosofía, antropología, estética, lingüística, semiología, teoría crítica, estudios de género y estudios postcoloniales” (19). Por ello, este artículo reflexionará sobre las imágenes incorporando una marcada línea teórica feminista.

## MUJERES IMAGINARIAS

### 1. *La Virgen*

“Bendito mi vientre en que mi raza muere.”

GABRIELA MISTRAL

Lucía Guerra constata que el único dogma sobre la Virgen presente en las Santas Escrituras es “el que sea madre de Dios” (45). Es decir, su maternidad virgen es el hecho relevante en la construcción del personaje bíblico, lo que implica una anulación de su cuerpo y sexualidad. Esta ficción va a imponer un modelo imposible para las mujeres que, al no poder concebir sin contacto físico, buscarán “la pureza como modelo ético de la femineidad” (*ibid.*), constituyéndose en un deber ser que dará forma a lo entendido como “femenino”.

Por su parte, Sonia Montecino identifica que, en Latinoamérica, el ícono mariano es fundamental “para la construcción de las identidades genéricas y para la reproducción de ciertos valores ligados a lo femenino” (27). Si bien la autora reconoce que “el marianismo es un símbolo cultural universal” (30), su especificidad en Latinoamérica tiene que ver con que la figura de la Virgen otorga la posibilidad de una identidad en la que se acepta que somos “hijos de dos culturas, de un padre blanco y de una madre india” (31). Así, es principalmente en el culto mariano en donde se expresa el sincretismo religioso como uno de los resultados de las empresas de conquista y colonización. Ahora bien, la figura de la Virgen en Latinoamérica promueve, al igual en España, el deber ser femenino que implica un distanciamiento del cuerpo y una sexualidad anulada. Sin embargo, en nuestro continente, las imágenes cristianas que representan a la Virgen, además, han hecho eco profundo en el *ethos* mestizo desarrollado a lo largo de la Colonia y hasta nuestros días y, por ello, se han convertido en uno de los pilares identitarios de las diversas naciones.

Una de las imágenes más icónicas de la Virgen en América Latina corresponde a la de la Virgen de Guadalupe. Como señala Serge

Gruzinski, en el pasado prehispánico existía un culto ancestral que los indígenas rendían en la colina del Tepeyac, a quienes ellos denominaban como “Nuestra Madre” –título con el que se designaba a varias deidades femeninas–. Hacia 1550, el dominico Alonso de Montúfar le pide al indígena Marcos “una obra inspirada en un modelo europeo y pintada sobre un soporte de factura indígena” (Gruzinski 104). Su intención era dejar esta imagen pintada de una Virgen –que denominó como “Virgen de Guadalupe”, buscando capturar la atención de la población española– en el lugar del santuario indígena, para que se provocara una sobreposición de cultos y una sustitución de divinidades. Hacia 1555, ya se hablaba de la “aparición” de la Virgen en el Tepeyac, sin que se explicitara si se hacía referencia a la imagen pintada o a una aparición corpórea milagrosa. Esta ambigüedad daría pie a que, además de los indígenas que ya asistían al santuario del Tepeyac, también lo hicieran los españoles cautivados por la historia milagrosa, fortaleciendo así el culto a esta Virgen. Gruzinski identifica que el acto de Montúfar implicaba la apropiación de la devoción indígena con el objetivo de “favorecer la homogeneización de las poblaciones de la Colonia” (111). Es decir, se utilizó una imagen para unificar y consolidar las relaciones entre conquistadores, indígenas y mestizos. Esto implicaba, siguiendo a Gruzinski, la instalación de una nueva política de la imagen, que ya no era entendida solo como un objeto de evangelización, sino que también como un objeto de integración.

En su libro *La guerra de las imágenes* (1994), Gruzinski se refiere reiteradamente al trabajo del sacerdote Miguel Sánchez, titulado *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe*. Dicha obra es llevada al libro impreso en 1648, revitalizando la historia e introduciendo una serie nueva de informaciones, interpretaciones y omisiones respecto de lo que había sido su supuesto origen. Según Sánchez, en 1531 la Virgen de Guadalupe se le apareció tres veces al indio Juan Diego. Este, al dejar caer las flores que portaba, ve aparecer la imagen pintada de la Virgen. Esta “mariofanía” –como la denomina Gruzinski– omite completamente el rol de Montúfar y

del indio Marcos, pues le otorga un carácter puramente milagroso a la aparición de la imagen (un trasunto por milagro).

Actualmente, parte del arte latinoamericano con consciencia y perspectiva de género busca releer la imposición religiosa que significó la llegada de los españoles desde una óptica enfocada en revisar críticamente cómo esos discursos y prácticas han afectado el lugar social y político de las mujeres. Así, existe un acervo visual desde el cual las artistas –al igual que las que participaron instalando sus imágenes en los muros de la ciudad durante la revuelta social de 2019–, emiten sus discursos subversivos. Este acervo es resultado del trabajo de una genealogía de artistas que ya habían utilizado imágenes religiosas intervenidas para rescatar la simbología de un personaje que ha sido situado en uno de los pocos espacios en donde se ha enaltecido una figura femenina: el lugar de la Virgen. Sobre esto, Victoria Sau señala que:

Aunque el modelo de mujer que representa María sea denostado por el feminismo y las feministas debido precisamente a sus categorías de virgen, esposa y madre en función de las cuales las mujeres han sido alienadas en el patriarcado cristiano, en sentido histórico María cumple un papel de mujer respetada y respetable en épocas en que el sexo femenino no merece ninguna consideración (177).

En este sentido, hoy tanto las narrativas como las imágenes que construyen el personaje de la Virgen buscan ser torcidos por artistas feministas que identifican ahí un signo relevante para levantar “lo femenino” desde el deber ser y los mandatos sexogenéricos. Así, la apropiación y relectura de la Virgen desde Latinoamérica no busca hacer desaparecer a este personaje, sino que solo –y significativamente– alterar su significado. Por eso, las representaciones de vírgenes no sucumben a los discursos de algunos feminismos que solo se centran en la crítica a la óptica patriarcal que implica la perspectiva religiosa cristiana, sino que más bien las imágenes de vírgenes permanecen de manera muy patente con el objetivo de subvertir el mandato femenino

que subyace a estas y, de manera paralela, reconocer la relevancia que estas imágenes han tenido como signo en sí mismas desde el periodo colonial hasta hoy. La relectura que recae sobre las imágenes de vírgenes, consideradas como figuras sacras para las culturas católicas, es parte del acervo visual latinoamericano y se manifiesta muchas veces en la desfuncionalización de este personaje, al proponer en su lugar la representación de mujeres comunes y corrientes.

Para contextualizar este rescate y apropiación de la imagen de la Virgen y su posterior torcedura, mencionaré dos ejemplos. En primer lugar, está el caso de la artista visual Alma López, feminista chicana cuya obra más polémica gira en torno al uso rebelde de la imagen de mujeres que se han convertido en ícono religioso. Por ejemplo, la obra *Our Lady* representa a la Virgen de Guadalupe retratada como una mujer de piel morena con flores que cubren partes de su cuerpo a modo de ropa interior o traje de baño y con un manto que recrea la piedra tallada de la estatua que los nahuas construyeron en honor a la diosa Coatlicue. Bajo la virgen, desde una mariposa monarca, típica de la fauna de Estados Unidos y México, surge una mujer con pecho descubierto. Frente a las masivas críticas que decían que su propuesta visual sexualizaba a la Virgen, López explica que su imagen no es sexualizada, sino que quien sexualiza la imagen es el espectador que lee la desnudez en esos términos y que su intención fue mostrar el cuerpo de la Virgen para decir que es real y que está en todas nosotras.

Otro ejemplo de este acervo es el de la artista chilena Soledad Espinoza, que en su serie de obras titulada *Madonas de El Bosque* retrata a mujeres comunes y corrientes, como las que podrían vivir en la comuna de El Bosque, realizando labores cotidianas, pero representadas con un halo de luz alrededor de sus cabezas, similar al que el arte religioso tradicional utiliza para identificar a personajes sagrados o virtuosos. Nuevamente, la intención aquí es poner en el lugar protagónico de la Virgen a mujeres reales, de piel oscura y rasgos étnicos más representativos para esta población. En el caso de Espinoza, además, se le otorga vital importancia a las labores de cuidado que realizan estas vírgenes en contextos de precariedad.

En octubre de 2019, aparece una imagen que se instala dentro de la trayectoria visual latinoamericana que deconstruye la representación tradicional de la Virgen, tal y como lo hacían artistas como Alma López y Soledad Espinoza. Es decir, toma el referente reconociendo su relevancia, pero lo interviene para actualizarlo. En este caso, se va a tratar de la imagen que tradicionalmente se ha denominado como “La Virgen de la Leche” y que corresponde a la representación de la escena en la que la Virgen aparece amamantando a su hijo. Antes de revisar la imagen que refigura a la Virgen en el contexto de la revuelta social chilena de 2019, es preciso examinar brevemente dos imágenes que permiten visualizar las representaciones canónicas de la Virgen de la leche para luego contrastar de manera más específica cómo se aprecia la torcedura. Las dos imágenes que se muestran a continuación corresponden a representaciones de esta Virgen creadas en dos continentes distintos: Europa y América.



FIGURA 1. Maestro del papagayo, *La Virgen dando el pecho al niño Jesús*, siglo XVI, óleo sobre tabla, Museo Nacional del Prado, España.



FIGURA 2. Melchor Pérez de Holguín, *Virgen de la leche*, 1689-1732, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, Bolivia.

Laura Rodríguez Peinado realiza un estudio iconográfico de esta representación e identifica que tiene un origen muy temprano. Además, señala que, por lo general, la escena presenta a la mujer y al niño solos o acompañados de una corte celestial de ángeles: “María cubre su cabeza con toca o ciñe una corona y el Niño se representa vestido o cubriendo su cuerpo desnudo con un paño transparente” (Rodríguez Peinado 1). Las dos imágenes seleccionadas cumplen con la descripción iconográfica antes citada. Sin embargo, la diferencia fundamental entre ambas es que la imagen europea propone una escena pulcra y simple, pero la imagen boliviana se propone desde el exceso y la saturación de la escena, que no deja ningún espacio libre. Esto, sumado a que la Virgen en Bolivia se representa rodeada de ángeles, con una corona y otros elementos dorados, nos permite entender que esta representación responde a las características de la imagen barroca latinoamericana desarrollada intensamente durante los siglos XVI y XVII –para Gruzinski la Virgen de Guadalupe, de la que he hablado anteriormente, es la precursora de esta imagen barroca–.

La imagen que recrea la escena de la Virgen de la Leche en el contexto de las revueltas de 2019 en Chile es de la artista chilena Paloma Rodríguez (@palomarodriguez.cl). Esta obra, titulada *Santísima Dignidad*, alude visualmente a algunos de los elementos canónicos que Rodríguez Peinado reconocía en las representaciones tradicionales de esta Virgen: la corona en la cabeza de la mujer, ofrecer el pecho descubierto, la presencia del niño. No obstante, en esta nueva y actualizada representación hay también alteraciones de la imagen tradicional hegemónica. Estas alteraciones permiten focalizar los símbolos mediante los cuales la artista quiere desplazarse, torcer la escena original e instalar su discurso feminista, proponiendo una subjetividad diferente.



FIGURA 3. Paloma Rodríguez, *Santísima Dignidad*, 2019, *paste-up*, fotografía tomada por la autora de este artículo en el entorno del Centro Cultural Gabriela Mistral (zona cero de las protestas en Santiago de Chile).

En primer lugar, podemos observar que en esta imagen no hay niño para amamantar. Este se ha sacado de manera deliberada y ha sido reemplazado por una figura de la cultura popular denominada Pikachu, que corresponde a un personaje del animé japonés *Pokémon*. Como bien señalan Gordon-Zolov y Zolov, Chile es uno de los países latinoamericanos que más animé consume (222), por lo que la presencia de esta caricatura es también una manifestación artística del gusto de las masas. Además, la imagen de Pikachu fue muy visible durante las protestas de 2019 en Chile, considerándose un símbolo de estas, particularmente gracias a Giovanna Grandón, la “tía Pikachu”<sup>1</sup>, quien

<sup>1</sup> Información relevante de destacar es que Grandón, nunca antes relacionada a la política, después de las protestas fue electa en su distrito como constituyente para ser parte de la convención que redactaría la propuesta de nueva Constitución chilena.

decidió salir a protestar disfrazada con el corpóreo de este personaje, que había recibido por una compra que su hijo de siete años había realizado utilizando su tarjeta de crédito sin autorización —y que ella aún estaba pagando— (cit. en Cruz párr. 1). Durante meses, la figura de Pikachu aparece en cada marcha y baila junto a las otras personas a modo de manifestación. De cierto modo, esto implica que las formas de protestar han cambiado durante el siglo XXI: la rabia ya no es el único ni necesariamente el principal afecto presente en las marchas, sino que también se identifican la alegría y el humor como catalizadores para la unión de quienes acuden a un mismo espacio para pedir cambios en las sociedades. En una entrevista con Terri Gordon-Zolov y Eric Zolov, Paloma Rodríguez señala que incluyó a Pikachu para que la imagen representara de manera específica algo de la revolución de 2019 (121).

La intervención de una escena tradicional de arte, como la Virgen de la Leche, con un elemento de la cultura pop inmediatamente consigue desmarcarse no solo de la representación estereotipada, sino también del tono solemne que suele tener ese tipo de arte y, en particular, la escena nutricia divina. Además, hay una búsqueda evidente por intervenir la historia impuesta y hacerla propia, con símbolos propios. La protesta visual que propone Rodríguez se revela de manera específica frente a una imagen y no solo frente a su discurso patriarcal y lo que este conllevó en términos de evangelización forzosa. Durante la Colonia, imágenes como la de la Virgen fueron utilizadas para promover la evangelización porque, en muchos casos, existía una barrera idiomática. Por ello, resulta tan relevante que esas imágenes, que son símbolo del sometimiento, sean las intervenidas y que justamente el protagonista de la historia bíblica sea el que se ha borrado de esta representación.

En segundo lugar, si esta virgen ofrece el pecho sin la justificación del niño para amamantar, entonces queda expuesta a la mirada<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Existe una representación de la Virgen que se ha denominado como “Virgen sin niño”. Sin embargo, esta, en general, corresponde a la iconografía de la Virgen de la Inmaculada Concepción, que representa a la figura femenina en un plano

Cuando el argumento nutricional desaparece, lo que se deja ver es una cita crítica a la imagen pornográfica y la cosificación del cuerpo de las mujeres<sup>3</sup>. Recordemos que, precisamente por su cercanía a lo impúdico, es que en el Concilio de Trento (1545-1563) se intentaron prohibir los desnudos en pintura, incluidas las representaciones de la Virgen de la Leche, por considerarlas indecorosas<sup>4</sup>. Posteriormente, desde la estética, el desnudo femenino se sostiene estableciendo límites difusos y discutibles respecto de lo que separaría al arte de la pornografía:

en el ámbito del museo, el cuerpo de la mujer, transustancializado, se convierte en un objeto meramente estético. Al otro lado, se sitúan las imágenes de la pornografía, pertenecientes al universo de lo profano y de la cultura de masas (...) el cuerpo femenino se desestetiza, afirmando su carnalidad a fin de estimular los deseos eróticos de los espectadores (Mayayo 180).

---

entero, de cuerpo completo y vestida. Es decir, esa Virgen sin niño dista mucho de la representación de plano medio, que expone el pecho descubierto y que responde a la típica Virgen de la Leche en la que se basa Paloma Rodríguez.

<sup>3</sup> Es preciso reconocer que, desde los feminismos, no existe una posición unilateral de rechazo respecto de la pornografía, ya que algunos sectores defienden la posibilidad de una práctica pornográfica feminista. Para mayor información se puede revisar el artículo de Ariel Martínez, “La pornografía a debate. Notas sobre sexualidad e identidad de género en los argumentos feministas” (2010), o el libro de Tristan Taormino *et al.* *Porno feminista. Las políticas de producir placer* (2016).

<sup>4</sup> Así, el pecho femenino en la cultura occidental fue adquiriendo una connotación únicamente sexual y, en ese sentido, su exposición fue relegada al espacio privado. Por eso, en la actualidad, todavía persiste un tabú sobre el acto de amamantar en público. Frente a ello han surgido diversos movimientos, como el Lactivismo, que consiste en “apoyar la lactancia materna libre, como derecho fundamental de toda persona de amamantar y ser amamantado” (Llopis 183), o *Free the Nipple* (Liberar el pezón), que busca liberar el desnudo del torso femenino de cualquier juicio sexual de base patriarcal (Lina Esco). La intención final de estos y otros movimientos feministas es que las mujeres puedan hacer con su cuerpo lo que ellas deseen.

En este sentido, la imagen de esta virgen de pecho expuesto que propone Rodríguez se sitúa a medio camino entre la representación artística del museo y la pornográfica, ya que fue instalada en la calle y no en un museo. Esto nos hace preguntarnos cuál sería el protocolo de contemplación de una imagen que contiene formas sexualizadas del cuerpo femenino y que ha sido situada en la calle, despojándola del edificio que, desde el discurso estético, mantenía su carácter sacro y validaba su desnudez. Quien mira el cuerpo erótico en una imagen instalada en la calle, ¿es un símil del espectador del museo, un consumidor de pornografía o un tercero que aún no podemos definir completamente? Como señala Lynda Nead:

El crimen de la pornografía es, pues, la reintroducción del sexo en la esfera pública (...) los protocolos de contemplación en la galería están organizados para permitir una mirada contemplativa y eliminar las posibilidades de una respuesta física (cit. en Mayayo 182).

La exhibición pública del cuerpo es la frontera que históricamente ha dividido lo impúdico de lo no impúdico. El espacio de la calle, el lugar público por excelencia, no solo es el escenario de esa frontera, sino que también el de las protestas. Justamente, la participación feminista en estos procesos se ha caracterizado por exponer el cuerpo como modo de manifestación que muestra aquello que la cultura patriarcal ha censurado y prohibido. La piel se vuelve lienzo y la desnudez un arma para recontextualizar la imagen sexual y proponer que el cuerpo femenino desnudo no necesariamente es un cuerpo feminizado. El pecho de las mujeres responde así a un imaginario multifuncional: nutricional, erótico y político. La finalidad de los feminismos es que esa multifuncionalidad sea siempre a voluntad de quien encarna ese cuerpo y no un mandato construido heteropatriarcalmente. Pensemos que, antiguamente, las representaciones de la Virgen de la Leche y el debate respecto a si esta podía aparecer o no con el pecho descubierto era algo discutido exclusivamente entre varones. Lo que hace la imagen creada por Rodríguez, al recuperar esa escena tradicional

del arte y alterarla, es problematizar la histórica exposición del cuerpo de las mujeres que por muchos siglos se ha caracterizado por tener una óptica masculina. Si, desde esa óptica, a la Virgen se le niega su corporalidad y humanidad, al considerar que puede gestar un hijo sin la mácula que implica el acto sexual, la exposición de su pecho sin justificación nutricia es volver a corporizarla al exponer, desafiante y por voluntad propia, esta parte del cuerpo que siempre se sugiere sexualizada desde la mirada masculina.

En tercer lugar, otro elemento relevante y llamativo es la denominación que la artista decide otorgarle a esta obra: *Santísima Dignidad*. El título y la imagen misma provienen de una representación anterior hecha por la misma Paloma Rodríguez, denominada *Santísima Trinidad*.



FIGURA 4. Paloma Rodríguez, *Santísima Trinidad*, 2019, óleo sobre tela. Imagen tomada del Instagram de la autora (@palomarodriguez.cl) y utilizada en este artículo con su autorización.

En esta imagen, la artista decidió personificar a tres mujeres que representan tres modelos estéticos de sexualización del cuerpo

femenino<sup>5</sup>. Dentro de estos modelos femeninos, aparece la primera figuración de la Virgen que después será protagonista en la obra *Santísima Dignidad*. En esta primera aproximación de la artista, vemos, al igual que en la representación de 2019, a una mujer con pecho descubierto, el manto en los hombros y la postura de su mano que sugieren una alusión a la Virgen de la Leche. En este caso, el niño Jesús fue reemplazado por un gato, gesto que ya anunciaba la búsqueda por rebelarse frente al mandato cultural de la maternidad y que se repite en la versión de 2019, con Pikachu como símbolo de la revuelta social.

En la actualización de la imagen de esta virgen hecha por Rodríguez para octubre de 2019, la inclusión de Pikachu y la ausencia del niño, mencionadas anteriormente, dialogan con la presencia del pañuelo verde con el que se encapucha la virgen, elemento que no aparecía en la obra *Santísima Trinidad*. El pañuelo verde, símbolo de las luchas latinoamericanas por la legalización del aborto bajo cualquier causal y completa decisión de la persona que se encuentra gestando, ha sido ampliamente visibilizado durante la cuarta ola feminista, con el lema “aborto libre, gratuito y seguro”. La inclusión del pañuelo en esta obra actualiza el deseo de poseer un cuerpo que ya no sea sinónimo de maternidad, es decir, de un cuerpo no para otro, sino para sí misma/e, con autonomía para decidir sobre lo que ocurre en y con él. El deseo de control del cuerpo reproductivo, que subyace al simbolismo y al imaginario social tras las representaciones tradicionales de la Virgen, es trastocado en esta obra con la inclusión del pañuelo verde y la desaparición del infante. Una de las caracte-

<sup>5</sup> Un análisis de esta obra de manera particular merece el espacio de otro artículo. Por ahora, solo me gustaría destacar la ironía con la que se construye el título *Santísima Trinidad*, ya que lo que aparece representado, lejos de ser la Trinidad tradicional, son tres mujeres, cuyos cuerpos y subjetividades han sido totalmente silenciados desde la cultura religiosa que cree en la idea cristiana de Trinidad. Asimismo, la selección de imágenes de mujeres sexualizadas entabla una crítica hacia la doble moral que valida la sexualización de algunos cuerpos para el placer masculino, pero niega otros fines, sobre todo cuando estos implican la voluntad de quienes encarnan ese cuerpo feminizado.

rísticas distintivas de la revuelta chilena fue la sostenida petición de “dignidad”, bajo la frase “hasta que la dignidad se haga costumbre”. En *Santísima Dignidad*, la maternidad ya no se constituye como un fundamento de la subjetividad femenina, por el contrario, la rebelión frente a ese mandato histórico que se expresa con el silencio visual del niño y apela a la libertad de decisión que recae sobre el propio cuerpo y a la dignidad de poseer derechos sexuales y reproductivos. De ahí que la nueva Virgen sea nombrada como “Dignidad”.

Respecto de la noción de “dignidad”, Francis Fukuyama cita el concepto de *thymós* para señalar que los seres humanos no solo desean y necesitan cosas materiales, sino que también buscan permanentemente juicios positivos sobre su valor y dignidad (30). Para Fukuyama, la demanda feminista de igualdad de salario, por ejemplo, no es económica, aunque en lo concreto así parezca, sino una búsqueda de reconocimiento (88-89). Asimismo, las clases más pobres también se han sentido invisibilizadas y “la indignidad de la invisibilidad resulta a menudo peor que la falta de recursos” (87). En este sentido, es interesante que esta Virgen pareciera querer albergar a todos los ciudadanos que se encuentran en búsqueda de reconocimiento y visibilización para sentirse dignos. Sin embargo, esta imagen de madre que acoge a los desamparados y que, en este caso, entrega dignidad no debe entenderse como una nueva esencialización femenina, sino más bien como una apropiación del símbolo religioso personificado en la Virgen. El objetivo aquí es desnaturalizar lo que ese icono ha significado para nuestra cultura, específicamente respecto al mandato de la maternidad. La relación que Paloma Rodríguez establece en su imagen entre el mandato de maternidad (convocado desde la Virgen) y la dignidad de los pueblos es muy elocuente, ya que

La maternidad se torna una experiencia sobrecargada de significados sociales (...) La dimensión imaginaria determina la cultura como ese espacio simbólico capital para la construcción de las identidades subjetivas y colectivas que son, al mismo tiempo, el resultado y la vía por la cual se percibe la realidad. Dicha dimensión se compone de símbolos en

distintos registros: en el de las imágenes propiamente dichas, pero también en el del lenguaje y en el de las prácticas sociales (Palomar 12-16).

La *Santísima Dignidad* se convierte en una suerte de patrona del pueblo de Chile. No obstante, esta madre ya no es madre o tal vez lo es, pero no según los términos tradicionales bajo los cuales solo es madre quien gesta un niño. El gato y Pikachu, en el lugar del infante, cuestionan no solo el mandato de maternidad, sino que también el concepto de maternidad en sí mismo. Meza y otras autoras señalan que hoy es pertinente hablar de “nuevas maternidades” o “maternidades emergentes” –madres adolescentes, madres lesbianas, madres “desnaturalizadas”<sup>6</sup>, madres feministas– que han sido invisibilizadas por los discursos hegemónicos, como el que representa la imagen de la Virgen. Asimismo, para estas autoras, los feminismos deben dejar de ver la maternidad únicamente desde su carácter opresivo y reposicionarla desde lo reivindicativo (159-162). De igual forma, el derecho a la autodeterminación sexual y reproductiva –que en la imagen acá revisada aparece citado en el pañuelo verde– es una parte fundante de la libertad social, la que no será real “si no se construye sobre el respeto a la libertad individual” (Lamas cit. en Palomar 25). Es decir, la dignidad solicitada en el levantamiento social implica, particularmente para las mujeres, la autodeterminación total sobre sus cuerpos y cualquier aproximación a la dignidad que no contenga una perspectiva de género no será suficiente. Así, lo que aparece representado en esta imagen es lo que se desea reproducir como práctica social.

## 2. *Salomé*

Si la Virgen María corresponde a “la mujer ‘desexualizada’, la que fue concebida y concibió a su vez sin el pecado” (Bornay 43), Eva

<sup>6</sup> Se refiere a madres infanticidas, mujeres que se han arrepentido de la maternidad o a mujeres que no han sido madres.

personificará a la sexualidad más escandalosa y sus herederas, que para Erika Bornay son las mujeres comunes, todas nosotras. Así, desde Eva se comienza a configurar una imagen femenina menospreciada, una tirana que oprime al varón gracias a artificios lujuriosos y lascivos, pues “consecuentemente, cuanto mayor sea la glorificación a María por su pureza, mayor ha de ser el menosprecio por Eva” (*ibid.*). Como contraimagen de la Virgen encontramos a Salomé, esta mujer que ha sido identificada en los estudios visuales y literarios como *femme fatale*. La historia bíblica cuenta que Herodes le pidió a Salomé bailar la danza de los siete velos para mostrar su belleza a los invitados de una fiesta, con la promesa de que, si ella accedía, él le concedería cualquier deseo. Salomé bailó y fue desprendiéndose uno a uno de los velos hasta quedar desnuda. Al terminar, y por venganza, pidió la cabeza de Juan Bautista en bandeja de plata. La construcción del personaje de Salomé, entonces, se origina desde una narrativa religiosa que va a oponer este tipo de mujer con aquella virtuosa que le da vida al hijo de Dios.

Para Bornay, las representaciones de Salomé datan al menos desde el siglo XI y atraviesan gran parte de la historia del arte, siempre destacando el carácter maligno, sexual e incluso necrofilico de esta mujer. La imagen que se presenta a continuación corresponde a una representación de Salomé sosteniendo la cabeza de Juan Bautista. Esta obra fue pintada por Guido Reni entre 1638 y 1639, es decir, en pleno periodo barroco, y cuenta con múltiples copias de artistas posteriores durante el siglo XVIII. En el sitio web de la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini se señala que el artista “se centra en la puesta en escena del contraste entre el episodio macabro narrado y el rostro afable de Salomé, que centra su mirada en el espectador, manteniendo al mismo tiempo una distancia gélida e impersonal” (Barberini Gallerie Corsini Nazionali párr. 1, la traducción es mía).



FIGURA 5. Guido Reni, *Salomè con la testa del Battista*, 1638-1639, óleo sobre tela, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini.

Algunas representaciones posteriores retratan a Salomé con gestos provocativos, similares a los que eran utilizados para retratar a las prostitutas. Este es el caso, por ejemplo, de *La hija de Herodías con la cabeza de San Juan* de Henry Fuseli (1779) (Bornay 189). Sin embargo, será Moreau quien convierta “al personaje de Salomé en el principal eje y centro de su obra” (Bornay 192), dentro de la cual *Salomé danzante* (1874-1876) será particularmente interesante, gracias a la serie de símbolos que integra el artista (192). Representaciones posteriores, como la ilustración de Aubrey Beardsley para la *Salomé* de Oscar Wilde, de 1894, enfatizan el carácter maligno y necrofilico de la protagonista (196).

En la revuelta social de 2019, la imagen de Salomé propuesta por Reni es recuperada e intervenida en un nuevo gesto artístico apropiacionista. Si Rodríguez se apropiaba de la escena nutricia representada por la Virgen de la leche, esta obra anónima se apropiará directamente de la representación que Reni hizo de Salomé:



FIGURA 6. Anónimo (hasta el momento no se ha logrado identificar un autor, ya que la obra no aparece firmada), *Salomé de Reni intervenida*, 2019. Fotografía tomada por la autora de este artículo en el entorno del Centro Cultural Gabriela Mistral (zona cero de las protestas en Santiago de Chile).

Ahora bien, el apropiacionismo es entendido por Esgueva y Nicolau como “la tendencia a utilizar elementos ya existentes para la creación de una obra nueva (...) Estos elementos pueden ser una parte, o el todo, de la obra de otro autor, objetos cotidianos o imágenes de la cultura popular” (227). Cuando nos encontramos frente a una obra apropiada resulta interesante observar cuáles son las obras apropiadas y cuáles son los elementos de estas obras que se verán alterados. Si en la apropiación de la Virgen de la Leche que hacía Paloma Rodríguez lo que se buscaba era alterar símbolos para proclamar la autonomía sobre nuestros propios cuerpos, esta apropiación de la imagen que Reni creó en el siglo XVII para Salomé nos obliga a preguntarnos por qué el artista —que hasta donde se ha podido investigar es anónimo— seleccionó precisamente esta representación de Salomé y no otra para hacerla refigurada intervenida en 2019.

En primer lugar, se observa que la Salomé de Reni aparece vestida, es decir, no existe la intención de sexualizarla al aludir al episodio erótico de la danza, como sí lo han hecho otras representaciones de dicho personaje. Además, como destacaba la galería en la que se expone la obra de Reni, esta Salomé se destaca por su “rostro afable”, carácter que la diferenciará radicalmente de las representaciones posteriores que, como identificaba Bornay, asimilan al personaje a prostitutas o a devoradoras sexuales. En segundo lugar, como señala Pilar Errázuriz, la reaparición de figuras míticas como las Gorgonas o la Medusa durante el romanticismo (finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX) tenía que ver con la amenaza que implicaba “la reivindicación de las mujeres [respecto de] su emancipación y liberación, lo que significaba metafóricamente ‘castrar’ el poder detentado por los varones” (146). En otras palabras, las imágenes románticas y misóginas, en el siglo XIX, tenían una finalidad pedagógica moral. En ese sentido, el hecho de que en 2019 no se buscara una representación romántica y sexualizada de Salomé implica que el artista quería romper de manera inmediata con el discurso misógino romántico y ahí radicaría la “pedagogía” de esta selección.

Ahora, si bien la representación de Salomé que hace Reni no es erótica, sí mantiene parte de la historia bíblica, ya que es ella quien sostiene una bandeja y parece ser este el foco de atención al que nos quiere dirigir el artista. Resulta muy interesante que, si entendemos que nuestra atención en la obra de Reni se dirige hacia la bandeja, es justamente este el único elemento alterado en la refiguración de esta imagen que se realiza durante las protestas de 2019 en Chile. A diferencia de lo que veíamos en la obra de Paloma Rodríguez, quien tomaba la escena de la Virgen de la Leche para llenarla de símbolos de la revuelta social, acá solo se altera un único elemento de la obra original y este es el contenido de la bandeja de plata:



FIGURA 6. Salomé de Reni intervenida, 2019 (detalle).

Aquí ya no vemos la cabeza de Juan Bautista, sino que esta ha sido reemplazada por las de los responsables políticos que permitieron que las fuerzas de orden reprimieran intensamente las manifestaciones de 2019: Sebastián Piñera (Presidente de la República de Chile), Gonzalo Blumel (Ministro del Interior y Seguridad Pública), Felipe Guevara (Intendente de la Región Metropolitana de Santiago) y Mario Rozas (General Director de Carabineros de Chile). Ellos fueron los responsables de la represión brutal durante las protestas, que dejó como resultado a personas con heridas de perdigón, mutilación ocular y, en los casos más graves, terminó en la muerte<sup>7</sup>. También por eso

<sup>7</sup> Después de un año del levantamiento popular el Ministro del Interior y Seguridad Pública a esa fecha, Víctor Pérez, presentó frente a la Comisión de Derechos Humanos, Nacionalidad y Ciudadanía del Senado chileno las cifras oficiales de 3500 lesionados por agentes del Estado, 7 fallecidos y 347 lesiones oculares, de las cuales 5 resultaron en ceguera irreversible (Senado de la República de Chile s/p). También un año después de los eventos el Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH) reconocía que habían presentado 2520 querrelas por violaciones a los derechos humanos ocurridas durante el periodo de la revuelta (octubre de 2019-marzo de 2020). El director del INDH Sergio Micco señaló: “Estamos frente a las más graves violaciones a los derechos humanos desde el retorno a la democracia” (Instituto Nacional de Derechos Humanos párr. 4).

las cabezas de la bandeja se han representado con traumas oculares. Salomé ha sido transformada ahora en una suerte de heroína que ha hecho justicia. Esta Salomé ya no parece tener la carga negativa que tradicionalmente se le ha atribuido y su aparición sugiere una búsqueda por resignificar las representaciones misóginas que la han caracterizado y cambiar su signo.

Pilar Errázuriz señala que el simbolismo social tiene dos dimensiones: “lo instituido simbólicamente y lo transmitido por el imaginario social” (109). Desde la teoría lacaniana, el lenguaje tiene una dimensión simbólica y otra imaginaria y, como identifica Cornelius Castoriadis, “el uso social del simbolismo también funciona como el lenguaje, por metáforas y metonimias, o condensación y desplazamiento” (cit. en *ibid.*). Las representaciones de Salomé han sido imaginadas simbólicamente e históricamente desde una lógica artística heteropatriarcal que ha instituido símbolos para designar a las mujeres y estos se han transmitido mediante los imaginarios sociales de cada época y región. A partir de esto, resulta interesante que esta representación de Salomé de 2019 renuncie a esa misoginia romántica que ha recaído sobre la *femme fatale*, pero que utilice y mantenga el lenguaje simbólico romántico de la bandeja y la decapitación, pues estos símbolos permiten la lectura psicoanalítica que homologaba, siguiendo la interpretación de Errázuriz, la decapitación a una castración.

El hecho de que esta Salomé siga sosteniendo cabezas en la bandeja es una forma visual de utilizar la estrategia de la metáfora –específicamente, la metáfora de castración– para implicar que estos personajes, que en su totalidad son varones, dejarán de ejercer el poder y lo harán a manos de la misma subjetividad femenina que su discurso falocéntrico y patriarcal ha construido. Es justamente a partir de estrategias como la metáfora que el lenguaje simbólico ha servido como vehículo de discursos misóginos que históricamente han subvalorado y sometido a las mujeres. Este giro, que implica utilizar la misma estrategia simbólica con la que se ha construido la narrativa sobre las mujeres hipersexuales y amenazantes, indaga en la posibilidad de decirnos a nosotras mismas y cómo hacerlo cuando el

lenguaje, incluso el visual, se instala sobre imaginarios determinantes para la construcción de las identidades sexuales femeninas. Así, la cabeza de Juan Bautista, que simbólicamente bien puede entenderse como el origen de una narrativa religiosa que ha difundido mandatos sexogenéricos de comportamiento, es actualizada y reemplaza por las cabezas de varones que, siglos después y en un contexto completamente distinto, siguen manteniendo una lógica patriarcal para sustentar su masculinidad. Si bien esta imagen inequívocamente acusa y visibiliza a los responsables de atacar a sus propios compatriotas, también es posible entender que su denuncia va hacia la construcción histórica de subordinación que ha recaído sobre todas las herederas de Eva y la consecuente naturalización de ese razonamiento.

La permanencia de la *femme fatale* en 2019 se justifica, nuevamente y al igual que la representación de la Virgen de Paloma Rodríguez, desde la torcedura de los simbolismos asociados a ella y una alteración de los valores que culturalmente han constituido el imaginario social del signo mujer. Este gesto político feminista se emite en el contexto de una revuelta social, lo que nos permite entender que dicha revuelta fue testigo de esa reformulación discursiva enfocada de manera específica en los modos en que se ha construido la subjetividad femenina y en las formas en que esta se puede alterar.

## LA TRANSCULTURACIÓN DESDE EL ARTE CALLEJERO

Tanto las imágenes marianas como las de la *femme fatale* han sido aprehendidas en Latinoamérica desde representaciones europeas que comenzaron a divulgarse desde los procesos de conquista y posterior colonización. Durante el siglo XIX, en el contexto de la creación de los Estados nacionales, estas imágenes ya no eran consideradas como algo exógeno, sino más bien como algo propio y consecuencia del proceso de mestizaje que caracterizó a nuestras naciones. Las ideas del mestizaje cultural y la transculturación han sido permanentemente

abordadas desde el lenguaje estético y esto ha llevado a que en Latinoamérica exista una suerte de “neurosis de identidad”, como lo denomina Gerardo Mosquera. Es decir, una obsesión por encontrar los elementos distintivos y únicos de una identidad latinoamericana, así como un arte que sea representativo de dicha identidad. Para Mosquera, el apellido “latinoamericano” solo limita el concepto de arte, sobre todo si por “arte latinoamericano” entendemos aquellas obras que pertenecen a un canon excluyente que solo incluye a un arte que se resiste al lenguaje hegemónico (Mosquera párr. 19). El autor señala que es posible observar un modo de resistencia anticolonial a través de la copia (o apropiacionismo) como recurso principal. Un hecho interesante es que esta copia Mosquera la entiende como un acto más cercano a la “antropofagia cultural”, propuesta por el brasileño Oswald de Andrade, en 1928, que al concepto de *mimicry* de Homi Bhabha (párr. 24). Si este último se refiere a las máscaras y a la simulación que puede implicar para sectores subalternizados convivir con grupos que imponen su cultura como la más prestigiosa, Mosquera va a entender en la copia latinoamericana un gesto que tiene más que ver con un ataque que con una estrategia mimetizante. La antropofagia implica “tragarse voluntariamente la cultura dominante en beneficio propio” y esta metáfora será clave para “la dinámica cultural del continente” (párr. 24-25). La estrategia, entonces, es descrita por Mosquera como un acto tripartito que parte desde la apropiación, pero le siguen la resignificación y la validación de la copia.

Tanto la recuperación de la imagen de la Virgen de la Leche como la de Salomé durante la revuelta social chilena de 2019 pueden entenderse dentro de este contexto artístico latinoamericano que busca “tragarse” una cultura otra. En este caso, se trata de imágenes producidas por el arte culto europeo que representaron los dos polos de “lo femenino”. No muchas imágenes instaladas en la calle durante la revuelta social aludían, copiaban o establecían un intertexto evidente con obras artísticas que podríamos considerar de alto estatus al exhibirse en museos internacionalmente conocidos. Por eso, las imágenes seleccionadas para este artículo resultan cautivantes, al encontrarse

en la calle y dialogar de manera no planificada justamente desde los dos extremos que han representado la subjetividad femenina a lo largo de la historia del arte.

Asimismo, las dos imágenes que he analizado en este artículo fueron emplazadas en espacios públicos de libre tránsito, específicamente en el entorno del Centro Cultural Gabriela Mistral, que fue identificado como parte de la “zona cero” de las protestas en Santiago de Chile. La amplia presencia de manifestantes en este lugar generó que la participación ciudadana en las paredes fuera muy activa, ya que la intervención de las paredes se ha vuelto un elemento más de las protestas y de los modos para decir lo que aqueja a las comunidades. Durante la revuelta, los muros les pertenecían a todos y a nadie al mismo tiempo. De ahí que la imagen de Salomé, por ejemplo, haya sido intervenida por un grafiti que dificulta su apreciación. Quienes crean una obra y deciden instalarla en la calle conocen el carácter temporal de su exhibición y saben que sus imágenes pueden ser alteradas, cubiertas o censuradas. La expresión artística en este espacio manifiesta una lucha de poder sobre los territorios y, por ello, los discursos levantados por las imágenes producidas en este contexto no pueden omitir el hecho fundamental que constituye su lugar de enunciación. Así, las imágenes en las que me he detenido dialogan con los transeúntes que se manifiestan durante las protestas, estableciendo relaciones intersubjetivas a través de la fuerza simbólica con la que han sido imaginadas y construidas. Los procesos de transculturación propios de nuestro continente son abordados en estas imágenes como un motivo base que va a permitir capturar la mirada al aludir a referentes visuales de una subjetividad femenina bipolar ampliamente conocida. Hasta ahí, solo tendríamos apropiación, pero, al establecer un enfoque crítico sobre estas imágenes e intervenirlas con el fin de resignificarlas, lo que estas imágenes hacen es convertirse en parte de la protesta social.

El situarse en el espacio público, además, busca establecer una crítica hacia el sistema institucional del arte y sus características más tradicionales. Esto fue entendido ampliamente cuando el grupo Museo

de la Dignidad comenzó a enmarcar las imágenes más emblemáticas que se habían instalado en la calle, dentro de las cuales está la obra de Paloma Rodríguez<sup>8</sup>. Asimismo, actos como enmarcar la imagen u otros como la difusión de esta por redes sociales son hechos que permiten entender la validación de la copia y ya no solo su simple apropiación.

Muchas de las imágenes creadas en el contexto del levantamiento popular de 2019 eran anónimas y este hecho está en directa relación con el deseo explicitado de manera reiterada durante las protestas de romper con el sistema neoliberal imperante y establecer vías alternativas para la circulación de bienes. El acceso a ver arte, gratuitamente y en un lugar público, pero también de producirlo en el mismo espacio de la protesta, interactuando con los artistas o interviniendo la obra de otra persona, son formas de realizar un ejercicio estético político que busca enfocarse en las acciones y en los procesos que llevan a esas acciones.

## PALABRAS DE CIERRE

Para finalizar, en este artículo he mostrado dos caras con las que se ha representado a la mujer en el arte tradicional y cómo el arte callejero de 2019 en Chile ha releído ambos modelos. Pilar Errázuriz señala que “los mitos representan creencias insoslayables en la construcción del sistema simbólico, y toda reviviscencia de ellos a lo largo de la historia refuerza los conceptos instituidos por el patriarcado” (112). En la crisis política y social desatada durante 2019, la influencia de un feminismo fuertemente constituido y que ya ha logrado muy significativos avances respecto de los derechos de las mujeres implica, de manera determinante, que la cita a esos mitos no será ya para

<sup>8</sup> Las obras elegidas para ser enmarcadas tenían que relacionarse con el concepto de “dignidad”, por ser este uno de los emblemas de las movilizaciones. El objetivo era crear un museo a cielo abierto que ocupara el espacio de la calle para acercarse al público.

reproducirlos acríticamente. Por el contrario, estos resurgen en un contexto de crisis donde lo que está en juego no es solo la obtención de derechos sociales transversales, sino, de manera más profunda, la necesidad de un cambio de paradigma sexogénico que se deja ver en las intervenciones de estas imágenes. Dichas refiguraciones, en particular, se basan en personajes y simbologías ya existentes en nuestra cultura, es decir, no quieren proponer una imagen completamente nueva que omita o ignore construcciones e imaginarios ya existentes, sino que buscan socavar las representaciones anteriores para revelar su carácter patriarcal e instalar nuevas subjetividades más actualizadas a este momento feminista. A través del análisis crítico que he presentado sobre ambas imágenes, resulta más o menos evidente que la triple operación –apropiación, resignificación y validación de la copia– son acciones presentes en las relecturas que hacen estos artistas.

La permanencia de estas representaciones la entiendo como una estrategia que permite aplicar la deconstrucción de los símbolos con los que se han construido modelos que el arte ha ayudado a sostener y difundir. De esta forma, las imágenes en las que me he detenido se basan de manera determinante en otras imágenes que son parte de nuestro propio imaginario respecto de lo que entendemos como arte y de lo que conocemos como representaciones de la subjetividad femenina en el arte. El acervo de imágenes de simbología religiosa intervenidas desde el arte feminista se compone precisamente de un acervo anterior: el de las imágenes originales, sin relectura, sin perspectiva oblicua, sin torcedura. Esas imágenes se nos entregaron como verdades y les creímos porque provenían de la familia, de la escuela y de los medios de comunicación. Posteriormente, las instalamos como parte relevante de nuestra autocomprensión y nuestra subjetividad. En este sentido, la estrategia apropiacionista identifica esta fuerza simbólica de las imágenes que se han instalado como imaginario. Por eso, no se trata solo de tomar una imagen o un modelo ya existente e intervenirlo de cualquier modo solo como gesto rebelde: el arte de 2019 acá expuesto se hace político porque existe una voluntad evidente de cambio social que busca “la producción de nuevas subje-

tividades y la elaboración de nuevos mundos” (Mouffe 95). Así, este arte se convierte en trinchera para la lucha contrahegemónica, para “hacer visible aquello que el consenso dominante tiende a ocultar y borrar” (Mouffe 99).

La revuelta social se puede identificar, definitivamente, como un momento de crisis, es decir, de algo que está llegando a su fin y que emplaza a un cambio. Las calles y sus muros recibieron toda la fuerza expresiva de las manifestaciones y se volvieron protagónicas, en tanto evidenciaban el malestar y establecían un lenguaje estético –alegórico, metafórico, irónico, entre muchos otros recursos observables– para mostrar los hechos que estaban sucediendo, pero también las utopías que se estaban levantando y los imaginarios con los que estas estaban dialogando. Las intervenciones visuales instaladas en la calle durante la revuelta social de 2019 son documentos culturales que dan testimonio del arte como acto político, que denuncia provocadoramente para obtener reacción y cambio social.

## REFERENCIAS

- BARBERINI GALLERIE CORSINI NAZIONALI. “Salomé con la testa del Battista”. *Barberini Corsini*. Web. Visitado por última vez el 4 de septiembre de 2023: <https://www.barberinicorsini.org/artwork/?id=WE282>
- BORNAY, ERIKA. *Las hijas de Lilith*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2010.
- CHATEAU, PIERRE. “Cultura visual e historia del arte. La puesta en evidencia de los estudios visuales”. *UNIVERSUM*, Vol. 32, N°2, 2017, pp. 15-28.
- CRUZ, JUAN. “La historia tras ‘Baila Pikachu’”. *The Clinic*. 30 de octubre de 2019. Web. Visitado por última vez el 4 de septiembre de 2023: <https://www.theclinic.cl/2019/10/30/la-historia-tras-baila-pikachu/>

- ERRÁZURIZ, PILAR. *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.
- ESGUEVA, VICTORIA Y NURIA NICOLAU. “Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída”. IV Congreso internacional de investigación en artes visuales ANIAV 2019. Disponible en línea: [https://www.researchgate.net/publication/336516210\\_APROPIACIONISMO\\_EN\\_EL\\_ARTE\\_LA\\_LEGITIMIDAD\\_DE\\_LA\\_IMAGEN\\_SUSTRAIDA](https://www.researchgate.net/publication/336516210_APROPIACIONISMO_EN_EL_ARTE_LA_LEGITIMIDAD_DE_LA_IMAGEN_SUSTRAIDA)
- FUKUYAMA, FRANCIS. *Identidad: la demanda de dignidad y las políticas de resentimiento*. Barcelona, Ediciones Deusto, 2019.
- GORDON-ZOLOV, TERRI Y ERIC ZOLOV. *The Walls of Santiago: Social Revolution and Political Aesthetics in Contemporary Chile*. Nueva York, Berghahn Books, 2022.
- GRANZIERA, PATRIZIA. “From Coatlicue to Guadalupe: The Image of the Great Mother in México”. *Studies in World Christianity*, N°10(2), 2005, pp. 250-273.
- GRUZINSKI, SERGE. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a ‘Blade Runner’ (1492-2019)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- GUERRA, LUCÍA. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago de Chile, Cuarto propio, 2006.
- INSTITUTO NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS. “INDH entrega Balance a un año de la crisis social”. 16 de octubre de 2020. Web. *Indh.cl*. Visitado por última vez el 4 de septiembre de 2023. Disponible en: <https://www.indh.cl/indh-entrega-balance-a-un-ano-de-la-crisis-social/>
- LLOPIS, MARÍA. *Maternidades subversivas*. Tafalla, Txalaparta, 2018.
- MAYAYO, PATRICIA. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2010.
- MEZA, CONSUELO Y OTROS. “Abanico de maternidades. Un estado del arte desde los aportes feministas”. *Debate Feminista*, N°59, 2020, pp. 143-165.

- MONTECINO, SONIA. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 2001.
- MOSQUERA, GERARDO. “Arte ‘desde’ América Latina. Identidad, globalización y dinámicas culturales”. *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo*. 4 de diciembre de 2019. Web. Visitado por última vez el 4 de septiembre de 2023: <https://artishockrevista.com/2019/12/04/arte-america-latina-gerardo-mosquera/>
- MOUFFE, CHANTAL. *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2021.
- PALOMAR, CRISTINA. “‘Malas madres’: la construcción social de la maternidad”. *Debate Feminista*, N°30, 2004, pp. 12-34.
- PANOFSKY, ERWIN. *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- RODRÍGUEZ, LAURA. “La Virgen de la Leche”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Volumen V, N° 9, 2013, pp. 1-11. (Versión digital).
- SAU, VICTORIA. *Diccionario ideológico feminista*. Barcelona, Icaria Editorial, 2000.
- SENADO DE LA REPÚBLICA DE CHILE. “Comisión de DD.H.H. revisa cifras a un año del estallido social”. *Senado.cl*. 4 de octubre de 2020. Web. Revisado por última vez el 4 de septiembre de 2023. Disponible en: <https://www.senado.cl/noticias/carabineros/comision-de-dd-h-h-revisa-cifras-a-un-ano-del-estallido-social>