

V Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Felipe, 2004.

Memoria y Nuevas Ciudadanías: Teatralidades del Desnudo en el Chile de la Transición.

Alicia del Campo.

Cita:

Alicia del Campo (2004). *Memoria y Nuevas Ciudadanías: Teatralidades del Desnudo en el Chile de la Transición. V Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Felipe.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/v.congreso.chileno.de.antropologia/147>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/evNx/Bv4>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Memoria y Nuevas Ciudadanías: Teatralidades del Desnudo en el Chile de la Transición

Alicia del Campo*

Resumen

Este trabajo explora la relación entre el cuerpo, la memoria y la teatralidad social como estrategias de resistencia a partir del estudio de un hecho social paradigmático: la acción de arte de desnudos masivos realizada por el fotógrafo Spencer Tunick en Santiago en junio de 2002 y la consecuente emergencia del fenómeno del *piluchismo*, entendido como la proliferación de las teatralidades del desnudo en prácticas artísticas y políticas. La persistencia en la temática de identidad nacional que permea tanto los discursos en torno a ella, como la misma acción de arte hacen de este hecho un fenómeno de por sí significativo. Este ensayo explora las múltiples significaciones que adquiere esta teatralidad del desnudo; aborda el privilegio del cuerpo en escena, presente en Tunick y en el *piluchismo*, como instrumento de comunicación y sitio desde el cual articular discursos alternativos en relaciones de negociación con discursos y prácticas oficiales. Finalmente, demostrar la utilidad del estudio de las teatralidades sociales y políticas para abordar temas claves para la antropología, como la memoria y la ciudadanía, y la negociación de sentidos que, en torno a ellas, se lleva a cabo en la esfera pública cotidiana¹.

Los estudios culturales en su propuesta de ampliación del objeto de estudio de la crítica literaria a la multiplicidad de discursos y narrativas que buscan dar sentido al accionar social ha generado un acercamiento a las ciencias sociales y en particular a la antropología simbólica en tanto ambos conforman modos de entender la producción cultural como procesos de significación. El presente ensayo busca contribuir a la antropología desde una mirada teatral que aborda los procesos de significación en juego en las teatralidades sociales puestas en escena en el espacio público de la sociedad chilena y en particular en torno a la acción de arte convocada por el fotógrafo Spencer Tunick como parte de la 25 Bienal de Sao Paulo.

Este fenómeno resultó significativo a varios niveles: por una parte su realización produjo, antes del evento, una gran controversia nacional respecto de sus posibilidades de realización, por otra, la realización misma del

evento superó todas las expectativas generando un intenso diálogo respecto de las diversas significaciones atribuibles al fenómeno. Los sectores más conservadores, especialmente la iglesia evangélica y otras organizaciones, realizaron actos de protesta e intentaron frenar por la vía legal la realización del evento. Sin embargo, tras fracasados intentos por frenar su desarrollo y una mañana de domingo con 5 grados Celcius y la final de un mundial de fútbol que hacían presagiar una menguada asistencia, para sorpresa de todos, cerca de cinco mil voluntarios se amanecieron para posar desnudos frente a las cámaras de Tunick. El desborde de los cuerpos voluntarios se hizo presente en un ambiente celebratorio, liberador y de euforia que quedó registrado en las fotografías de la prensa y que luego se ha difundido ampliamente a través del internet y otros medios masivos. Testimonios, análisis, y críticas moralizadoras fueron dando forma a un fenómeno que algunos intelectuales chilenos, como Marco Antonio de la Parra, han calificado como un acto de refundación simbólica de la Patria: la patria nueva. (Passig) Se han organizado coloquios y han aparecido numerosos artículos de opinión y testimonios del evento². Esta teatralidad del desnudo parece haberse ido legitimando gradualmente a partir de esta experiencia al proliferar en una serie de prácticas artísticas, sociales y políticas que parecen haber encontrado en el desnudo un eficaz modo de articular discursos contestatarios.

Frente a ello, al inesperado éxito de concurrencia y a la continuidad y consecuente legitimidad que adquiere luego esta estrategia, se hace necesario deconstruir el fenómeno en su teatralidad y preguntarse qué dicen estos cuerpos desnudos y cómo significan en tanto teatrales, qué estrategias están en juego en la puesta en escena y de qué modo los códigos teatrales utilizados adquieren su capacidad de significación a partir del contexto que rodea esta teatralidad. Importa entender el hecho dramático en su totalidad: cómo se ha desarrollado la trama del evento, quiénes son los protagonistas y antagonistas, cuáles los discursos que avalan ambos sectores, de

* Antropóloga y Ph. D. California State University, Long Beach. E-mail: delcampo@csulb.edu

qué manera estos cuerpos voluntarios, objetos de una mirada fotográfica, logran en este proceso transformarse en sujetos discursivos.

Este acercamiento se sitúa desde una visión que amplía el objeto de los estudios teatrales para abordar las teatralidades sociales y políticas como prismas desde los cuales abordar el modo en que temas claves de la cultura nacional se negocian simbólicamente en la esfera pública cotidiana. La esfera pública como espacio teatral se constituye en objeto legítimo de estudio para una antropología simbólica anclada en los postulados de la semiótica de la cultura. Es desde aquí que buscamos explorar los múltiples sentidos de esta teatralidad del desnudo en el contexto político de la transición.

Las teatralidades sociales y la semiótica de la cultura

Entendemos aquí, con Clifford Geertz, la cultura como una red de sistemas de significación en constante interacción por sobre su propia materialidad y situamos lo cultural como el sentido último asignado a la materialidad y las prácticas sociales que caracterizan la vida cotidiana de los grupos humanos. Desde este prisma semiótico revelar la capacidad de apelación simbólica de las teatralidades del desnudo requiere una atenta mirada al modo en que el significado es creado y comunicado a través de sistemas de signos codificables y decodificables a una espectadores que se constituye en el momento y espacio mismo del evento, tanto como en las múltiples formas en que el hecho aparece luego representado, recreado, registrado, documentado, y en definitiva, mediado para diversas audiencias y en diversos contextos que le asignan particulares modos de lectura y experiencia.



Foto 1. Frontis Museo Bellas Artes

En este marco, abordamos la teatralidad social como la articulación, a partir de estrategias dramáticas (visuales, lingüísticas, sonoras, espaciales, sensoriales), y a estilos, géneros y retóricas adoptados por los aparatos e instituciones culturales y por los grupos subalternos para articular sus sentires respecto de la historia y el acontecer social y apelar -a partir de puestas en escena en la esfera pública cotidiana y en base a un imaginario compartido- a la sensibilidad social para modelarla con miras a constituir a esos espectadores en agentes activos de su propia historia o en receptores de las visiones de mundo articuladas por las autoridades culturales a partir de estos imaginarios (del Campo 2004). Estas teatralidades en constante producción y confrontación se ponen en escena en el espacio público como la esfera en que se lleva a cabo la negociación de sentidos del acontecer y la praxis de la cultura nacional. Esta definición de teatralidad está informada por los trabajos de Hernán Vidal (1992), Juan Villegas (1996), Alfonso de Toro (2003), Victor Turner (1992) y especialmente por los aportes de Erving Goffman (1993) en cuanto a la presentación de la persona en la vida cotidiana.

Para Hernán Vidal, el sentido social y la significación del teatro se transforman en relación a las prácticas generales de la teatralidad política, desarrollando "estilos contextuales de teatralidad" que sellan y fijan la lógica que nos permite medir la funcionalidad de las prácticas teatrales en sus múltiples niveles (Vidal 1992). De este modo las teatralidades que caracterizan un modelo cultural particular se harán evidentes en un continuo de acciones sociales que van desde la cotidianidad, las ceremonias públicas hasta el sentido mismo del teatro como institución.

Transición, democracia y espectáculo

Es posible plantear que las teatralidades políticas, en tanto modo protocolar que marca el período de la transición democrática en Chile, cumplen un papel clave en el contexto de la *política de acuerdos*: un estilo político que concentra la toma de decisiones en las negociaciones entre cúpulas partidarias como legado de una transición democrática transada con los sectores militares. De allí, la espectacularidad democrática se vuelve un elemento central en el período de la transición en Chile y las ceremonias y rituales públicos cumplen un rol clave en la consolidación de un discurso hegemónico respecto del sentido y modulaciones de la transición. Si en los primeros años los medios masivos, especialmente la televi-

sión nacional, desarrollaron una programación que buscaba rescatar la cultura de diecisiete años de olvido, en los años siguientes la televisión parece haberse frivolizado gradualmente a medida que el rating se configuraba como criterio central en la selección de la programación. En este proceso, el “destape post-dictadura” se ha hecho presente a través de una mayor exhibición de cuerpo, en particular femenino, en la televisión, que podríamos denominar como una modalidad comercial del desnudismo: animadoras que muestran escotes cada vez más profundos, cuerpos de stripteaseras y bailarinas semi-desnudas en la programación vespertina³.

El teatro, en tanto práctica social y producto cultural informa y se informa de las teatralidades sociales coexistentes. En la producción teatral chilena de los últimos diez años es posible detectar una mayor incorporación del desnudo en las obras teatrales. Algunas desde un teatro comercial y con agendas pseudo-feministas han conseguido un enorme éxito de taquilla (*Sinvergüenzas*, 2000), otras gran controversia (*La vida como imitación del teatro*, 1998)⁴. Dada la censura cinematográfica y el estricto disciplinamiento corporal del período militar, el desnudo sólo llega a la escena teatral chilena después de 1990. Una mirada al desnudo en el teatro chileno postdictadura nos permitiría identificar cómo se sitúa simbólicamente en el marco de los discursos culturales predominantes⁵ y delinear el protocolo teatral, espectacular (y especular) que permea las prácticas sociales de la postdictadura en Chile.

El cuerpo como espacio teatral

La preeminencia asignada al cuerpo como instrumento de comunicación se sitúa en el contexto de una extensa problematización de esta noción desde los estudios culturales. El cuerpo y su aparente privilegio, tanto en la vida social como en la teoría crítica, aparecen como elemento central de la crítica postmoderna y en particular de los postulados feministas. Los teóricos del teatro han abordado el tema desde distintas miradas. Es precisamente la emergencia del cuerpo como sitio privilegiado de expresión -capaz de exceder los límites del discurso establecido (lingüísticamente) y su politización, como espacio para crear una ruptura- lo que ha marcado el desarrollo del teatro de vanguardia (Spackman 8). Desde Jarry a Artaud, el uso del cuerpo del actor se ha encaminado a lograr la trasgresión física de los tabúes sociales en torno al cuerpo y sus funciones, y a subvertir las limitaciones percibidas por la norma social. Para Spackman esto hace que el cuerpo aparezca, en estas

prácticas, como liberador de la conciencia restringida por la ideología y el arte burgués (8). Es justamente este carácter transgresor del cuerpo el que la crítica cultural busca problematizar a partir del estudio de las prácticas teatrales.

En el evento paradigmático que nos ocupa, el cuerpo, no adquiere una dimensión transgresora sólo en tanto cuerpo, sino en tanto cuerpo-desnudo que se muestra a una audiencia ciudadana, desprovisto de los signos culturales que tradicionalmente lo marcan y delimitan. Este cuerpo desnudo se sitúa inevitablemente en referencia a una conceptualización del cuerpo en la sociedad en términos de disciplina social. Para este cuerpo que pone en escena una teatralidad social que será luego mediada por el encuadre fotográfico de la mirada de Tunick, el desnudo constituye el componente esencial de su capacidad de transgresión. Las normas que dictan el disciplinamiento social y la progresiva privatización del cuerpo desde siglo XVII en adelante, surgen, estrictamente relacionadas con la ideología de la burguesía capitalista (Wolf). Tanto la escisión entre un cuerpo



Foto 2. Parque forestal

deseante que es necesario excluir para mantener la estabilidad del ‘cuerpo positivo’ racional, burgués y contenido en su desear (Barker), como el cuerpo dócil que lleva internalizados los mecanismos de vigilancia y control a partir del siglo XVII y XVIII (Foucault) son creación del estado burgués⁶. La carga transgresora del cuerpo desnudo conlleva así la marca de la instauración del estado burgués, en tanto la privatización de la propiedad va aparejada con otras formas de marcar la distancia entre lo privado y lo público, entre el individualismo burgués y el colectivismo primitivo. Así, el cuerpo desnudo en el espacio público conforma un gesto rupturista y transgresor en tanto subvierte las normas de la privacidad que definen el capitalismo burgués.

El cuerpo y su memoria

Desde la problematizada “*écriture féminine*” de Hélène Cixous, hasta el esencialismo estratégico que propone Gayatri Spivak, la teoría feminista ha abordado el cuerpo como portador de una presencia/esencia y último reducto de expresión para lo femenino que busca situarse más allá de las determinaciones del lenguaje y del poder⁷. Del mismo modo podríamos plantear aquí que los ciudadanos optan por situar en el cuerpo, en la materialidad corporal, la posibilidad de desarticular los discursos oficiales que se imponen sobre él estableciendo graves diferencias y escisiones en el cuerpo ciudadano. Cuerpo desde ya escindido por la historia, por las profundas fisuras que marcan la memoria colectiva, por la desmemoria que evita, a través de múltiples cierres conmemorativos, confrontar las preguntas más graves que la ciudadanía chilena enfrenta respecto del pasado reciente: las responsabilidades denegadas tras el período fascista, la carencia de una justicia real, y en definitiva, el legado de la impunidad como un costo necesario para la consolidación de la transición democrática y la estabilidad del modelo neoliberal en que la verdad queda separada de la justicia en pos de un aceptado ‘realismo político’ (Vidal 1997).

Esta teatralidad del desnudo se construye claramente a partir de la poética del cuerpo inaugurada por el discurso fascista del régimen militar que signaba al cuerpo social como un enfermo, del que había que extirpar el “cáncer marxista” que amenazaba con destruirlo. Con ello se buscaba legitimar el golpe y la represión, la tortura y el genocidio de la izquierda. Frente a ello, esta teatralidad del desnudo desarrolla en un nuevo lenguaje expresivo que busca desarticular los discursos que se imponen sobre el cuerpo ciudadano. De este modo la teatralidad expresada en los desnudos de Tunick devienen en evento paradigmático que en sus contradicciones internas logra trazar un puente entre el pasado y el presente que se recorre y reconstruye a través del cuerpo como lenguaje privilegiado.

El piluchismo

Entendemos el fenómeno del *piluchismo*, como la proliferación de teatralidades del desnudo en prácticas artísticas, sociales y políticas. *Piluchismo* es una derivación del chilenuismo ‘pilucho/a’ para referirse a una persona desnuda. Utilizo este término como un modo de recuperar la forma en el que hecho ha sido reapropiado desde la jerga popular, como se ve en particular en los titulares

del diario *La cuarta* respecto del evento. Frente a ello nos interesa comprender hasta qué punto este privilegio del cuerpo en escena, presente en Tunick y en el *piluchismo*, constituye un instrumento de comunicación teatral que permea el lenguaje teatral con un fuerte énfasis en la corporalidad en la escena. Emerge aquí una estética del cuerpo que lo privilegia como sitio desde el cual articular discursos alternativos, que entren en relaciones de negociación con discursos y prácticas oficia-



Foto 3. Bandera chilena

les. Es en esta poética del desnudo, tanto en el teatro como en las teatralidades sociales, que la memoria histórica emerge como un discurso que se sigue articulando desde una corporalidad puesta en escena y como referente, en tanto cuerpo presente que evoca otros cuerpos ausentes.

El análisis de este hecho socialmente paradigmático nos permite además demostrar el modo en que el estudio de las teatralidades sociales conforma un instrumento clave para entender el Chile de la transición. En su momento, la multiplicidad de reacciones desde diversos sectores políticos y culturales hicieron que este acto performativo se convirtiera en un agente catalizador capaz de posibilitar la expresión de una multiplicidad de sectores, de diversas agendas políticas y religiosas que parecían encontrar en él una posibilidad de expresión. Estas teatralidades sociales del desnudo en tanto fenómeno transmedial, y corporal se aparecen a la mirada del crítico como hechos que expresan en su interior la multiplicidad de negociaciones de sentido que se dan en el seno de una sociedad neoliberal, globalizada y amnésica.

La enorme controversia generada en torno a este evento y a los discursos que intentaron explicar, legitimar o aplacar esta posibilidad refuerzan el carácter paradigmático de este evento en tanto parece esconder en su interior las claves interpretativas de las negociaciones simbólicas en juego en la cultura nacional. Si bien estos cuerpos fueron invitados a constituirse en objeto -estático y fotográfico- de una mirada, en testimonio artístico y objeto estético cuya capacidad de significación estaría determinada por la mirada del fotógrafo, el lente de su cámara, y el contexto de diseminación de esas fotografías, ellos, los voluntarios, lograron transformarse en sujetos activos, gestores de una teatralidad, de una puesta en escena y de discursos y testimonios interpretativos de la experiencia. Se transformaron en un sujeto colectivo capaz de articular discursos a partir de la yuxtaposición de sus cuerpos desnudos sobre el paisaje urbano, de sus desplazamientos, gestualidades, y de la incorporación de elementos escenográficos (la bandera chilena, por ej.). Aquí el tránsito se da *de objeto de la mirada a sujeto colectivo que dice*, transformando su condición de cuerpos que comunican pasivamente -en función de la mirada omnisciente del 'artista'- en cuerpos que dicen en su propia dispersión y espontaneidad.

Los desnudos de Tunick como espacio de lucha ideológica

El fotógrafo estadounidense Spencer Tunick ha realizado 45 performances grupales desde 1994 en ciudades de Europa y USA. Es conocido internacionalmente por estas fotografías de desnudos masivos en diversas ciudades del mundo: New York, Madrid, Berlín, Buenos Aires, en cuyo proyecto transcontinental se sitúa esta acción de arte en Chile (*Spencer Tunick About* 1). Sus performances involucran miles de voluntarios distribuidos completamente desnudos en el piso. Para Tunick, los voluntarios, en sus acciones, se convierten "en nuevos seres reunidos en un paisaje. Estos cuerpos en masa sin una connotación sexual, se convierten en atractivas narraciones que para el observador tocan temas referentes al desnudo y la privacidad" (*Spencer Tunick [Middletown, USA 1967]* 2). En su proyecto, Tunick busca contrastar "la vulnerabilidad del cuer-

po humano con la anatomía de los espacios públicos" (*Spencer Tunick [Middletown, USA 1967]* 2) y para lograrlo coordina la posición y ubicación de las personas de tal manera de crear un fluido de los cuerpos, frente al cual las fotografías están pensadas, no como producto final sino como documento de la acción (*Spencer Tunick [Middletown, USA 1967]*).

La ciudad y la nación como escenarios: entre la salvaguarda moral y la integración al contexto internacional

Tunick llegó a Chile en medio de la gran controversia generada por el acto. El debate se articuló en diversos ámbitos: desde la inmoralidad y la perversión de menores hasta la validez en tanto fenómeno artístico y la ubicuidad de Chile en la esfera artística internacional, teniendo como eje central la reapropiación del acto en términos de un problema identidad nacional. René Trincado, abogado de la agrupación "El Porvenir de Chile" había presentado un recurso de protección frente a la corte de apelaciones por atentado "contra la moral y buenas costumbres" (Chilena sólo noticias, 28 de junio, 2002, 3). Por otra parte, el día del evento doscientos evangélicos protestaron en la Plaza de la Constitución bajo el lema "Dios es un dios sano, y nuestra nación tiene principios y valores" (Chilena sólo noticias, 28 de junio, 2002, 3) y con afirmaciones tales como "no transaremos con esos principios que la nación misma ha implantado"... "no podemos permitir que vengan inmorales a corromper nuestro país" (Chilena sólo noticias, 28 de junio, 2002, 3).

Las propias declaraciones de Tunick sirvieron como apoyo a una visión de esta experiencia como un acto artístico que ubicaría a Chile al nivel de las naciones europeas en su concepción del arte: "Ahora Chile está al mismo nivel de Londres, Suiza u Holanda. Estos países lo aceptan como algo puro y no como un crimen" (*Las Últimas Noticias*, 28 de junio, 2002, 6). Tunick cual guía iluminado sería así quien abriese para los chilenos la posibilidad de ubi-



Foto 4. Desafío

carse al nivel de países europeos con una concepción “moderna” del arte. El alcalde de Santiago, Joaquín Lavín, a pesar de ser un católico conservador, defendió su autorización para la realización del acto a partir de un gesto de tolerancia y visión de futuro. En las declaraciones de Francisco Brugnoli, director del Museo de Arte Contemporáneo, sin embargo, la acción tenía un valor de redemocratización del espacio público, insertándolo en el contexto histórico de la transición democrática en que la Bienal, en su totalidad, aparecía como “la apertura que indica la lejanía de los oscuros años del aislamiento cultural que nos afectaron como país” (Brugnoli 2).

En la teatralidad que precede al acto tanto los personajes antagónicos como los protagónicos articulan su discurso en términos de identidad nacional: mientras los sectores evangélicos buscaban “salvar a la nación de influencias diabólicas” y la fundación Porvenir de Chile intentaba proteger a los menores, la burocracia del estado prestaba su apoyo resaltando el valor de tolerar un acto que le permitiría a Chile entrar a la elite artística internacional y consolidar la redemocratización (Brugnoli 2). En definitiva, los distintos sectores buscaban desde su propio marco de intereses reapropiar el simbolismo del acto para consolidar su propia agenda ideológica.

En esta puesta en escena, la ciudad, con sus calles y edificios se constituye en el escenario natural que aporta, en su memoria y en la iconicidad de sus monumentos, múltiples niveles de significación. El sitio, acordado por las autoridades y aprobado por Tunick para el acto, fue el frontis y los costados del Museo Nacional de Bellas Artes (Foto 1), un edificio ubicado al costado del parque forestal.

El parque forestal ha sido tradicionalmente el lecho amoroso de los sectores populares (Foto 2). Esta marca del parque como espacio de expresión del deseo y del cuerpo heterosexual, ha quedado inscrita en la narrativa de Pedro Lemebel para poner en escena la invisible presencia del cuerpo abyecto del homosexual, rediseñando la cartografía erótica del parque. Su mirada atiende al cuerpo homosexual como metáfora de la nación escindida: cuerpo adolorido, golpeado, sobrante, degradado. El parque esconde así la corporalidad de la otredad, expulsada y castigada por la norma oficial⁸.

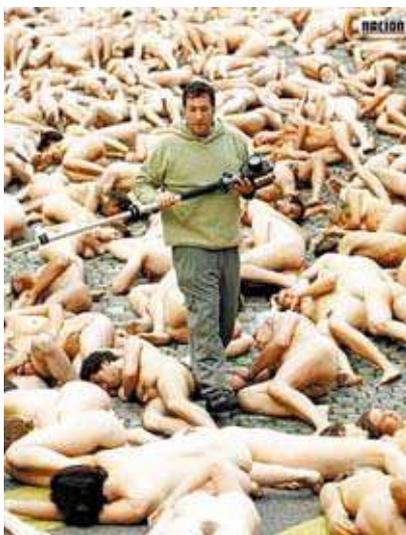


Foto 5. Escena Tunick

A partir de las cinco de la mañana los voluntarios se agruparon alrededor del museo esperando la orden de desvestirse. Los cinco mil participantes sobrepasaron toda expectativa generando un gran desorden inicial ya que el personal del museo sólo esperaba que unos trescientos inscritos se presentaran esa mañana. Se les pidió a los voluntarios que pusieran sus ropas en bolsas plásticas para empezar las poses. La petición de calma y orden se hace en nombre de la visibilidad internacional: “demostramos al mundo que nos observa que tenemos cultura” (Jouffé 3). Mien-

tras se organizaba la performance, grupos de evangélicos, separados del área por barreras de contención, protestaban a gritos intentando disuadir a los voluntarios de desistir de su participación. En el espacio intermedio, los fotógrafos de prensa fueron quienes lograron captar el proceso expansivo de la puesta. El frío los lleva a desarrollar estrategias para mantener el calor: los gritos y saltos se hacen eco de una vieja arenga antidictatorial “el que no se empelota es Pinochet” y otras consignas como “¡en pelotas!”. El ambiente es celebratorio, de euforia, algunos se exhiben abiertamente para los fotógrafos de la prensa adoptando poses desafiantes.

Si bien en la convocatoria del Museo se anunciaba esto como una performance que sería luego registrada fotográficamente, es claro que hay una gran distancia entre el registro de Tunick, cuyas tomas conllevan una mirada claramente dirigida y aquella que expresan las fotografías periodísticas que logran registrar el espíritu celebratorio, libertario, y desafiante de los desnudos.

Aquí, la puesta en escena de la nación se apoya en la bandera chilena, que en su yuxtaposición a los cuerpos desnudos avala la noción de una refundación de la patria (Marco Antonio de la Parra) desde una comunidad armónica, placentera e indiferenciada (Foto 3).

Las fotografías anónimas que han circulado en internet muestran una multitud diversa: cuerpos jóvenes, mayores, gordos, flacos enfrentando las cámaras con una actitud de liberación festiva (Foto 4), brazos en alto en forma de V, expresando libertad, miradas desafiantes a la cámara, cuerpos frontales, directos, piernas abiertas, parados en actitud de alerta, de avanzada, en movimien-

to, desplazándose hacia el ojo de la cámara, como un actor que busca enfrentar a su espectador en las posturas para las fotos. Los cuerpos mantienen una distancia íntima que sobrepasa el espacio personal entre desconocidos vestidos.

El individuo como sujeto desaparece para sumergirse en la masa; pero para devenir en sujeto colectivo que dice. Los gestos celebratorios, las sonrisas, la alegría, y la euforia, son las gestualidades que permean la mayoría de las fotografías anónimas de la muestra, aquellas que registran precisamente la teatralidad espontáneamente puesta en escena por este colectivo de actores que se constituye sólo en el acto mismo -sin libreto previo- y que parecieran guiados por una implícita necesidad común de expresarse libre y expansivamente en el frío paisaje urbano.

En Tunick, las imágenes, son mucho más serias, limpias y frías: el cuerpo, la piel contra el cemento, la textura de la piel contra la institucionalidad: claros signos del poder disciplinador y la vulnerabilidad de los cuerpos castigados, limitados en su posibilidad de expresar su agenda política, su deseo (Foto 5). Su lente fotográfico pareciera querer precisamente despojar a esos cuerpos de su potencial subversivo y de su agencia. En tanto más que un colectivo los cuerpos contra el asfalto emergen como individuos yuxtapuestos, en completo abandono, soledad y vulnerabilidad.

Si, siguiendo a Karl Toepfer, lo que define a un cuerpo desnudo es la exhibición de los genitales, entonces estas imágenes dibujan una cartografía del deseo que desafía la invisibilidad sobre el cuerpo del deseo que ejerce sobre él la represión en su ocultamiento del cuerpo erótico. Este exhibir el cuerpo del deseo, es resituar el cuerpo nacional descorporalizado, cercenado en su potencial libidinal, en su capacidad de expresarse en tanto sujeto ciudadano que participa plenamente en la civili-



Foto 6. Barreras

dad. La exhibición queda marcada por el énfasis en la frontalidad como un modo de exhibir el cuerpo como totalidad que no oculta su sexualidad.

El desnudo se democratiza en la aceptación de la diversidad de cuerpos que llevan en sí las marcas de la clase, género y la etnia: lo moreno, lo blanco, lo gordo, lo viejo, cuerpo en tanto huella y memoria.

Globalización, cuerpo y ciudadanía

La puesta en escena de esta teatralidad se da además en el marco de una tensión entre lo global y lo local que se expresa a varios niveles. Si por una parte es claro, tanto en el discurso de los organizadores como en el de Tunick, que la participación en la “performance” garantizaba a los chilenos su pasaporte a una ciudadanía global -vía la mirada globalizadora del lente de Tunick (en tanto su proyecto artístico se plantea como transcontinental, expresando la comunidad y multiculturalismo del cuerpo frente al espacio urbano)- por otra parte, este exceso de energía de los cuerpos se encaminó a una redefinición de lo local, en tanto nación. Este contraste se hace evidente en las declaraciones de Tunick y su queja frente al “exceso de energía de los cuerpos”. Así, la mirada globalizadora, homogeneizadora de Tunick, busca mapear un cuerpo humano transcontinental, cuya humanidad, anonimidad y universalismo se refrenda en la similitud con que miles de cuerpos aparecen, como una tenue marea de piel que se homogeneiza frente a múltiples y diversos sitios urbanos y en diferentes contextos culturales: Grand Central Station en New York (CNN.com) Tokio, un campo de Australia, etc.⁹ Es el contexto sobre el cual se yuxtaponen los cuerpos el que pareciera marcar la diferencia. El cuerpo en su geografía aparece como un bien común en su diversidad, no se enfatiza lo diverso sino que lo común: la vulnerabilidad del cuerpo frente a las diferentes texturas espaciales: urbanas y rurales, culturales y naturales en que el cuerpo en su despojo cultural pareciera irrumpir como un recordatorio de la horda primitiva, de la comunidad primitiva del cuerpo, lo natural, lo humano que precede a toda construcción cultural que se impone sobre él. Desde la teatralidad de los participantes, en cambio, el cuerpo desnudo emerge como un sitio desde el cual desarticular y poner en cuestión las estrategias homogeneizadoras a que tiende la globalización cultural.

La instalación de barreras de contención, destinada a separar actores de “espectadores”, funcionan aquí como la materialización del cuerpo contenido, desde la ley, en

su peligroso desborde (Foto 6). Así la horda primitiva en su intento de reconexión humana aparece marcada con el signo de la peligrosidad desbordante con que estos cuerpos parecen amenazar el orden social.

El cuerpo es mostrado en su plena diversidad. La “gorda” fotografiada separadamente marca el extremo de lo diverso, resignificando el cuerpo femenino que escapa a las convenciones impuestas por el modelo idealizado que el mercado ofrece como producto deseable, y alcanzable mediante el consumo: la industria de la moda, la cosmética y la cirugía (Foto 7).

La reapropiación del espacio escénico cargándolo de significaciones alternativas se produce a partir de la puesta en escena como proceso, como acción que en su concreción va articulando opciones resignificadoras del cuerpo social en el mismo accionar y desplazamiento de los cuerpos en escena, en la articulación de relaciones de proximidad y en la gestualidad dirigida a aquellos que funcionan como espectador. Es precisamente este dinamismo el que marca las categorías actor-espectador en el micronivel de la “performance”, en el encuentro anónimo de cuerpos desnudos desprovistos de sus marcas sociales, la división actor/espectador se hace ambigua en el proceso de la performance en sí. Al interior del espacio los sujetos se constituyen en actores y a la vez espectadores del gesto de “piluchismo” del cual participan otros con ellos. La capacidad de decir emerge del reconocimiento del otro como par y de la masa como colectivo del cual se pasa a formar parte una vez que el cuerpo, ya desnudo, se homogeneiza con el paisaje de la escena como ocurre con “aquellos mirones que cuando los desnudos gritaron ‘el que no se empelota es Pinochet’, no trepidaron en quitarse la ropa” (Jouffé 3).

Nuevos recorridos de la ciudad como escenario: reinscripción de la memoria del ciudadano

Es inevitable situar esta manifestación dramática en relación a una genealogía de puesta en escena del cuerpo social en la ciudad como espacio escénico privilegiado. Las teatralidades de la memoria en Chile tienen como referente las inmediatez histórica los años del régimen militar de Augusto Pinochet, las teatralidades de los movimientos de protesta en defensa de los derechos humanos en pro de la democratización, con

una primacía de la mujer como el sujeto social que encaminaba el liderazgo social. La puesta en escena del cuerpo femenino en una teatralidad de Mater Dolorosa confrontó estratégicamente el discurso de la dictadura desarticulándolo desde su propia lógica. Durante el proceso de redemocratización el espacio urbano, antes apropiado a través de la marcha y la protesta política, parece perder gradualmente su calidad de sitio desde donde se expresan el “sentir popular” y las preocupaciones de los sectores subalternos. La política del olvido se instaura teatralmente en Chile a partir de una serie de rituales y ceremonias públicas que en su puesta en escena de la memoria histórica buscan situar, regular y disciplinar la expresiones ciudadanas respecto de la historia reciente¹⁰.

El uso del espacio urbano refleja claramente una nueva forma de vivir la ciudad en la que el ciudadano del Chile de la transición encuentra en el mundo del consumo real y vicario su mas clara opción de participación cívica. “El consumo me consume” es la frase acuñada por el sociólogo Tomas Moulián para marcar esta nueva forma de ser chileno en su libro *Anatomía de un mito*.

En este proceso de consolidación neoliberal, la globalización económica y cultural van claramente rediseñando el paisaje santiaguino y el espacio público. El Mall del Centro, o los *Malls* de barrios desplazan el antaño recorrido al centro de la ciudad como encuentro con lo ciudadano, como práctica tradicional de incorporación a la ciudad/nación/estado a través del vivir, habitar su centro cívico burocrático. Ese espacio, en el que unos años antes se encontraban con más frecuencia ciudadanos de diversos sectores sociales, se transforma ahora en un espacio ajeno. De esta manera, esta puesta en escena del cuerpo desnudo en el centro cívico es también un rediseño del mapa cívico de la ciudad realizado a través de estas nuevas cartografías corporales. La teatralidad de este evento se presenta así como

un operativo que busca borrar las marcas de clase y la carencias ciudadanas en un marco social en que la diferenciación a partir del acceso al consumo se vuelve, cada vez más, un factor clave para la inserción /marginación de la civilidad.



Foto 7. Gordita



Fotos 8 y 9. No a la guerra

Si bien, como señala Surpik Angelini, el arte performativo actual (Performance Art) se caracteriza por una tendencia a la desaparición del cuerpo, esta teatralidad social efectúa precisamente la maniobra opuesta: reinstalar el cuerpo como materialidad en el espacio público, como constructo cultural, que dice en tanto presencia objetivada, que dice en tanto su presencia evoca la ausencia de otros cuerpos, en tanto retoma desde la anonimidad de una metáfora “horda primitiva” un espacio urbano claramente segmentado, compartimentalizado por el neoliberalismo y la globalización para reconstituirlo, al menos por el momento de la “performance”, en una colectividad libre, placentera y supraclásista, en la que el hombre y la mujer parecieran situados fuera de las jerarquías que les impone el orden patriarcal y neoliberal.

Podríamos hablar aquí de un discurso de resistencia a la corporo-espacialidad ciudadana en épocas de globalización. Si el neoliberalismo y las identidades que se ofrecen al sujeto nacional están situadas en la marca que el consumo impone en los cuerpos, esta puesta en escena invita a borrar esa marca, a presentarse desprovisto de toda imposición neoliberal: el ciudadano ya no como consumidor sino como presencia cuerpo, festivo, celebratorio: en tanto es presencia, teatral, cara a cara en el momento mismo de la performance cuya afirmación se valida, en último término, en la extensa reproducción mediática del evento, y en las nuevas formas de acción social que adoptan las teatralidades del desnudo como modelo efectivo -en términos de Althusser- de interpelación.

En su clara reminiscencia de las imágenes del Holocausto, los cuerpos desnudos contra el asfalto, circundados por uniformados, evocan, en las fotografías de Tunick, los cuerpos desnudos de los campos de concentración remitiendo inevitablemente a una puesta en escena del cuerpo ausente de los desaparecidos y ejecutados durante el período dictatorial. De este modo los

cuerpos no sólo hacen presente la ausencia, sino reafirman en su espectacularidad la memoria histórica y la utopía de reintegración del cuerpo social.

En las interpre-

taciones aportadas por el debate público podemos detectar una serie de elementos y emblemas que reafirman los temas centrales que parecen modelar los discursos culturales predominantes en tanto se lee en ella: “deseo de igualdad, apropiación de espacios ciudadanos, protesta social, válvula de escape, rebelión frente a un sistema represor, desborde histórico de país contenido, necesidad de refundar la patria y hasta el fin de la transición” (Passig). Para el dramaturgo Marco Antonio de la Parra este evento señala una tendencia a “participar en eventos ciudadanos donde se puedan eliminar todas las insignias”, “encontrarse como grupo” y una “afirmación contra todas las llamadas de censura”, el apuntar a una “presencia ciudadana no concertada” (Passig). Todo esto apunta al síntoma de una sociedad que ha vivido un trauma, el trauma de la escisión del cuerpo social que busca ser reincorporado; pero ahora más allá de las convocatorias partidarias, como claro reflejo del desencanto respecto a la real participación ciudadana. Esta “horda primitiva” que busca expansiva y liberadoramente reconfigurar una colectividad, se halla sin embargo, bajo una libertad ilusoria, marcada por la clara pauta y convención del evento. La performance, autorizada por el carácter artístico de la convocatoria de Tunick conforma, en definitiva, una rebelión en que los límites de tiempo y espacio se hallan claramente definidos por un orden institucional.

El fenómeno del Piluchismo: una teatralidad social del desnudo orientada a la protesta social y a la legitimación artística

Este acto también se transformó en un fenómeno social de más amplia repercusión en la medida en que hoy podemos encontrar, en el accionar artístico, una serie de actividades que surgen como consecuencia de la aparente legitimidad que adquiere el desnudo como herra-

mienta teatral de significación en una pluralidad de ámbitos. Se han creado una serie de sitios en Internet que ofrecen testimonios de los participantes. La organización Munvich, en su sitio Web, hace un llamado permanente a quienes deseen posar para desnudos artísticos (*Proyecto Munvich s/p*). Su objetivo es crear “dinámicas obras liberalizadoras” y poder “seguir captando el entusiasmo reinante para dar la oportunidad a que todo Chile pueda vivir esta experiencia” (*Proyecto Munvich s/p*). Estas declaraciones evidencian un modo de reapropiación de la experiencia como permisividad artística.

Teatralidades del desnudo en la protesta política

Frente a la guerra contra Irak el *Colectivo Amplio de Jóvenes Contra la Guerra* hizo un llamado a protestar desnudos bajo el lema “Empelotados contra la guerra”. Allí unos trescientos chilenos armados de pancartas salieron a protestar en sitios estratégicos del centro de Santiago (Fotos 8 & 9). La fotógrafa Patricia Ubilla, como parte de un proyecto feminista apoyado por la organización La Morada, ha desarrollado una serie de fotografías de desnudos artísticos tomando como modelos mujeres de los sectores poblacionales.

En el programa televisivo *De Pe a Pa*, en junio del 2003, un grupo de pobladoras de la población La Victoria pintaron sus cuerpos desnudos frente a las cámaras como una forma de denuncia frente al maltrato doméstico.

A modo de conclusión: fundación mítica de una nueva ciudadanía

Karl Toepfer en su estudio sobre el desnudo y la textualidad en el performance postmoderno propone una categorización del desnudo teatral en base a los modos en que funciona en el teatro y a las estrategias que marcan la desnudez, la deseabilidad y la vulnerabilidad del cuerpo desnudo frente a la mirada apropiadora del espectador¹. El desnudo tal como aparece en la espontánea teatralidad de la performance de Tunick se situaría en la categoría de *desnudez mítica* como significativa de una inocencia humana primordial que trasciende democráticamente todos los mecanismos de diferencia entre las personas, incluyendo aquellas que definen y motivan el deseo erótico. Este desnudo mítico, ejemplificado por el teatro de Carolee Schneemann y el Living Theatre (1960), propone que la condición del desnudo es en sí

misma una acción salvadora: “Nakedness projects and abstract value which is independent of the bodies exposed. Indeed nudity in this mode functions to level all differences between bodies” (Toepfer 79). El desnudo mítico trasciende así la deseabilidad de los cuerpos porque el deseo existe como eje diferenciador de los cuerpos, divide al colectivo, no lo une.

Una lectura de esta teatralidad siguiendo los parámetros de Toepfer, nos permitiría identificarla como la articulación simbólica del cuerpo social en diálogo con el discurso cultural dominante y como articulación de la aspiración a la utopía de una cultura nacional que busca reconstruirse armónicamente a partir de una vuelta simbólica a un estadio primario de comunidad indiferenciada, en que se obliteran las marcas del trauma histórico y las escisiones del neoliberalismo globalizado en la puesta en escena de una nueva ciudadanía.

Notas

¹ Una versión más extensa de este tema aparecerá en “Hibridez, transmedialidad, cuerpo”, Alfonso de Toro Ed. Vervuert, Berlin, 2005.

² Uno de ellos es el Coloquio organizado por la Universidad Austral de Chile en que un grupo de profesionales de diversas disciplinas abordaron en una mesa redonda la significación de este evento en términos tanto jurídicos (Kamel Cazor, José Ángel Fernández) como antropológicos (Juan Carlos Skewes). Ver Relaciones Públicas UACH, Noticias. Online. Internet. julio, 2002.

³ Una serie de eventos preceden significativamente el fenómeno Tunick: *Proyecto Nautilus* (La casa de vidrio) (2000), *Auto retratos* de María Gracia Subercaseaux (2000), *Cuerpos pintados* (2000) y *Baby Vamp* (2001).

⁴ Performance dirigida por Abel Carrizo para inaugurar el V Festival de Nuevas Tendencias Teatrales, U. de Chile.

⁵ Desde un teatro menos comercial el Teatro del Silencio de Mauricio Celedón, en *Alice Underground* (Festival Internacional Teatro a Mil, enero, 2000) ya confrontaba a los espectadores con los desgarradores alaridos de una Alicia desnuda y colgando de altas cuerdas, cubierta de maquillaje blanco. En *Hamlet* (FITAM, enero 2003) los cuerpos desnudos y blanquecinos de las actrices funcionaban como elemento clave de un espectáculo apoyado en el cuerpo, la música rock, y el diseño de imágenes monumentales en un escenario de 30 metros de altura. También, *Mujeres en el barro*, (Mónica Pérez, enero, 2000) dirigida por Andrés Pérez utilizaba el desnudo en torno a testimonios femeninos de la violencia.

⁶ Ver Foucault: *Discipline and Punishment*.

⁷ Para una problematización del esencialismo en la teoría feminista ver Dianne Fuss.

⁸“Metros y metros de un Forestal “verde que te quiero” en orden simulando un Versailles criollo como escenografía para el ocio democrático” (Lemebel 9)... “Los parques de noche florecen con el rocío de perlas solitarias... Así pene a pene, mano a mano y pene ajeno, forman una rueda que colectiviza el gesto negado en un carrusel de manoseos... Una danza tribal donde cada quien engancha su carro en el expreso de la medianoche, enrielando la cuncuna que toma su forma en el penetrar y ser penetrado bajo el follaje turbio de los acacios... Noche de ronda que ronda lunática y se corta como un collar lácteo al silbato policíaco. Al lampareo púrpura de la sirena que fragmenta nalgas y escrotos sangrando la fiesta con su parpadeo estroboscópico. A lumazo limpio arremete la ley en los timbales huecos de las espaldas, al ritmo safari de su fallo-carga poderosa. (Lemebel 13).

⁹ Ver “Nude Adrift” en *Spencer Tunick*.

¹⁰ He desarrollado más extensamente el tema de las teatralidades de la memoria al inicio de la transición en *Teatralidades*.

¹¹ Toepfer identifica nueve categorías del desnudo teatral: el desnudo mítico, ritual, terapéutico, modelo, ballético, no-inscrito, inscrito, obsceno y pornográfico.

Referencias citadas

ANGELINI, S., 2003. Facing Memory after the Disappearance of (The body). *Gestos* 36: 27-42.

ALTHUSSER, L., 1968. Ideología y aparatos ideológicos del estado. *La filosofía como arma de la revolución*. Cuadernos del pasado y del presente, Córdoba.

BARKER, F., 1984. *The Tremulous Body: Essays on Subjection*. Editorial Methuen, London & New York, New York.

BRUGNOLI, F., 2003. Europa-América: un repliegue. *Europa-América: Selección 25a Bienal de Sao Paulo, 2002-MAC*. Museo de Arte Contemporáneo. Universidad del Chile. Online. Internet. Junio, 6.

CELLARS, S. Ed., 1994. *The Cixous Reader*. Routledge, London..

CNN.com. 2003. “Women join New York nude photo shoot”. Online. Internet. Oct. 26.

COMISIÓN NACIONAL DEL SIDA. Conferencia de prensa de Spencer Tunick, 9. Chilena sólo noticias. *28 de Junio 2002 Noticias del día*. Online. Internet. 22 Mayo 2003. (www.conasida.cl)

COMISIÓN NACIONAL DEL SIDA., 2003. Fotógrafo norteamericano innovará, tras retratar grupos recostados por más de una década. 16. Las Últimas Noticias. *28 de Junio 2002 Noticias del día*. Online. Internet . 22 Mayo. (www.conasida.cl)

DE LA PARRA, M. A., 2002. *El cuerpo de Chile*. Planeta, Santiago.

DEL CAMPO, A., 2004. *Teatralidades de la Memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Mosqui-

to Comunicaciones, Ideologies & Literatures, Santiago & Minneapolis.

DE TORO, A., 2003. Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria. transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la ‘hibridez’ e ‘intermedialidad’. Online. Internet. Enero 8.

FOUCAULT, M., 1979. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Penguin, Harmondsworth y New York.

FRANK, A. W., 1993. For a Sociology of the Body: An Analytical review En *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Featherstone, Turner & Epstein (Eds.), Sage, London.

FUSS, D., 1989. *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. Routledge, London & New York.

GEERTZ, C., 1973. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books: New York.

GOFFMAN, E., 1993. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu, Buenos Aires.

JOUFFÉ, A., 2003. En medio de la multitud en pelotas. *La vida naturista*. 5p. Online. Internet. 5 Mayo.

LEMEBEL, P., 1998. *La esquina es mi corazón*. Cuarto propio, Santiago.

“PROYECTO MUNVICH.”, 2003. Online. Internet. 20 Mayo. s/p. (www.munvich.cl).

PASSIG, P., 2002. Desnudos en Chile. Nostalgias de la horda primitiva. 7, julio. *El Mercurio de Valparaíso*. Online. Internet. s/p.

SPACKMAN, H. 2000. Minding the Matter of Representation: Staging the Body (Politic). *Contemporary Theatre Review* Vol. 10: 5-22.

SPENCER TUNICK (Middletown, USA 1967). *Museo de Arte Contemporáneo. Universidad de Chile*. Online. Internet 3.

“Spencer Tunick About.” *Spencer Tunick*. Online. Internet. 5. Junio 2003.

SPIVAK, G. C., 1987. *In Other Worlds*. Methuen, New York.

TOEPFER, K., 1996. Nudity and Textuality in Postmodern Performance. *Performing Arts Journal* 54, 18.3, 76-91.

TURNER, V., 1992. *The Anthropology of Performance*. Paj Publications, New York.

—., 1992. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Paj Publications, New York.

VIDAL, H., 1997. *Política cultural de la Memoria Histórica*. Mosquito Comunicaciones, Santiago.

—., 1992. Social Theatricality and the Dissolution of the Theatre as Institution. *Gestos* 14, 27-33.

VILLEGAS, J., 1994. Closing Remarks. En *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin America*, D. Taylor y J. Villegas (Eds.) Oxford University Press, Oxford.

—., 1996. De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria. *Gestos* 21, 7-19.

WOLFF, J., 1990. *Feminine Sentences: Essays on Women & Culture*. Polity Press/Basil Blackwell Ltd., Oxford.