

---

MIR **A** DAS

---

ALTERA **D** AS

---

ALTERA **D** AS

---

MIR **A** DAS

---

VOLUSPA JARPA

---

MIRADAS

---

ALTERADAS

---

ALTERADAS

---

MIRADAS

---

VOLUSPA JARPA

## PRESENTACIÓN

Consuelo Valdés Chadwick

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

En 2019 la exhibición *Miradas Alteradas* (*Altered Views*) de la artista Voluspa Jarpa representó a nuestro país en la Bienal de Venecia, una de las citas internacionales más relevantes para el circuito del arte. Hoy, esta muestra abre sus puertas en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), un paso fundamental para el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, ya que la pone a disposición del público nacional, amplificando su difusión y justificando aún más los esfuerzos por fortalecer y promover la presencia de Chile en este hito de carácter mundial.

La obra, que da cuenta de una amplia investigación en torno a las concepciones históricas sobre las hegemonías, se instaló en Venecia como parte de una reflexión atingente respecto de la curaduría general de esta exposición, así como de la construcción de mundo, que como Ministerio de las Culturas nos interesa debatir.

Dicho proyecto expositivo se articula a través de un mensaje valioso y sobre todo desafiante, que busca generar una interpelación de valor universal. Se trata de una invitación a cuestionar los grandes relatos y supuestos sobre el poder, que se han aplicado sobre el mundo que históricamente no ha sido considerado dominante. Ésta es una oportunidad para que el público se pregunte sobre cuánto de sus propias concepciones están pobladas de visiones hegemónicas aprehendidas.

*Miradas Alteradas* también aborda las relaciones de poder entre hombres, mujeres y otras nociones de género. Las mismas que están siendo actualmente cuestionadas cultural y socialmente por las demandas del movimiento feminista, cuya voz se ha oído en los más diversos rincones del mundo.

Como Ministerio creemos en la urgente necesidad de poner en valor el rol que las mujeres creadoras han desempeñado en el desarrollo cultural de nuestro país. Es nuestro deber hacernos parte de esta forma en que el mundo está cambiando. Voluspa Jarpa y su apuesta estética viene a compensar la participación de mujeres artistas en eventos de alta relevancia, y a ser representativa de una generación de creadoras chilenas post '90, que ha dado forma a un imaginario de gran relevancia en la construcción visual de Chile.

Este proyecto es resultado del trabajo cohesionado de diversos actores, dando origen a un modelo inédito de gestión público-privada.

En representación del Estado, el pabellón nacional fue impulsado y comisionado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en alianza con el Ministerio de Relaciones Exteriores, a través de la Dirección de Asuntos Culturales, DIRAC, y de la Dirección de Promoción de Exportaciones, PROCHILE. Destaco además a la Fundación AMA, a los coleccionistas, al Capítulo Chileno del National Museum of Women in the Arts, y al Círculo Antenna, que se han hecho parte del proyecto. Finalmente agradezco al equipo del MNBA, que ha hecho posible la consecución de esta muestra.

Les invito a convertirse en partícipes de las reflexiones que nos propone *Miradas Alteradas* y que nos competen a todas y todos como ciudadanos protagonistas del cambio cultural que nos está tocando vivir.

## PRESENTACIÓN

Fernando Pérez Oyarzun

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

### Miradas Alteradas: de Venecia al Bellas Artes

Con *Miradas Alteradas*, exposición de la artista Voluspa Jarpa, el Museo Nacional de Bellas Artes recibe una versión actualizada de la muestra presentada por Chile a la Bienal de Arte de Venecia 2019. La exposición ha sido curada, bajo el título de *Altered Views*, por Agustín Pérez Rubio. Se trata de una muestra de gran ambición y, por tanto, su traslado y re-montaje en las salas del museo ha requerido un esfuerzo no menor que, a nuestro juicio, está plenamente justificado. A través de él se ha permitido participar al público nacional de una propuesta artística que nos ha representado en una de las escenas más significativas del arte a nivel internacional. Adicionalmente, la exposición adquiere, gracias a esta instalación en el museo, nueva vida. Ello no solamente porque la autora ha agregado elementos vinculados al acontecer social contingente, sino también porque sus contenidos resuenan de otro modo entre los muros de un museo que ya prolonga su actividad por 140 años. También, porque ella se recorta contra un imaginario geográfico y social diverso, el de Chile, del que han surgido parte de las realidades incluidas por Voluspa en su propuesta.

*Miradas Alteradas* constituye una visión artística, intensamente crítica, acerca de acontecimientos que, situados en los sombríos márgenes de nuestra historia, son trasladados por la artista al centro de la escena contemporánea. Ella continúa una exploración ya prolongada acerca del ejercicio del poder. La articulación unitaria de una serie de episodios, eventualmente conocidos pero no necesariamente tan crudamente representados, les otorga una nueva dimensión que los aproxima a una historia visual del horror, de la que de un modo u otro somos partícipes. Emergen así las genealogías de muchos

temas y tensiones vivas hoy día, así como también las complejas relaciones que han marcado los vínculos e intercambios de norte y sur, de oriente y occidente. La micro y la macro historia se entrecruzan así en esta serie de episodios que establecen una red de relaciones imaginarias.

La forma que asume la curaduría utiliza la figura del museo, desde una mirada crítica, como el lugar en que esta historia paralela y eventualmente subsumida se consagra. Así *Miradas Alteradas*, a la vez que utiliza el museo como soporte espacial y escénico habla de su rol como institución cultural. Hace recordar grandes formas representativas como los murales o los Panoramas del siglo XIX. Esforzados intentos por atrapar de alguna manera un paisaje en expansión que va desde los rostros y los cuerpos a la geografía y los textos. Se trata de una gran puesta en escena que no casualmente concluye con una ópera, una forma dramática que históricamente ha procurado articular diversas expresiones artísticas.

El Museo Nacional de Bellas Artes agradece a la artista, al curador de la exposición, a sus respectivos equipos y a todos quienes con su participación hicieron posible esta obra coral, por la posibilidad de dar nueva vida a esta muestra veneciana, para ofrecerla a la mirada de nuestros visitantes, enriqueciendo nuestro panorama artístico y el diálogo crítico que el museo ha establecido, hace ya mucho, con nuestras realidades históricas, culturales, políticas y sociales.



**Tras la mampara:  
cuerpos expulsados, cuerpos en rebeldía.**

ALEJANDRA WOLFF



La artista chilena, Voluspa Jarpa, ha trabajado varios años en torno a las manifestaciones del poder y las extensiones y efectos de las políticas del colonialismo en los países de América Latina y ahora en el mundo. Archivos desclasificados de la CIA, registros y documentos que atestiguan las prácticas de la hegemonía, constituyen las fuentes y los soportes sobre los cuales se edifican sus obras y se visibilizan las tramas del poder. Relacionando la tacha de los documentos con la contorsión muda de la histeria, el trauma colectivo con la forma expansiva de la metástasis y la organización de las plagas; la contorsión del cuerpo como habla y síntoma de las estrategias y mecanismos institucionales de normalización del género, con la historia hegemónica inscrita en la Historia y el Arte occidental; la obra de Voluspa Jarpa, pone en escena la imposibilidad colectiva y local de elaborar una representación propia.

Mediante metáforas de resistencia, la obra de Jarpa desnuda el andamiaje que soporta el nudo entre la psiquis subalterna y su espejo hegemónico. Su proyecto cuestiona crítica y emancipatoriamente las formas y mecanismos que la tradición occidental ha llevado a cabo para ejercer su dominación. Las obras que pertenecen a esta muestra giran en torno a las categorías que sostienen las relaciones binarias del poder; en ellas clase, sexo-género y raza, configuran el mapa crítico que dibuja las dicotomías centro/periferia, hegemonía/subalternidad, barbarie/civilización. Cada uno de los núcleos que la componen, interpelan políticamente aquellas formas e imaginarios que han pensado la otredad como un conjunto de diferencias marginadas al lugar de su nominación.

*Miradas Alteradas* es la puesta en escena del ejercicio crítico de la dominación. El desmontaje que lleva a cabo, revela las estrategias, los mecanismos y las tecnologías bajo los cuales el discurso hegemónico occidental, patriarcal y colonial se sustenta. Bajo una perspectiva decolonial, Voluspa organiza los registros que

documentan los instrumentos bajo los cuales las políticas de la narrativa histórica silencian e invisibilizan los cuerpos disidentes y los actos emancipatorios.

Originalmente diseñada y producida para la Bienal de Venecia, el montaje que esta vez propone para Chile, incorpora las crisis sociales y las demandas de representación que en los últimos años las comunidades subalternas y disidentes han levantado y sostenido en el espacio público y político. En el curso de esta muestra nos encontramos ante el imperativo de la rebeldía. Su impulso responde a la urgencia de los cuerpos vulnerados y su conciencia de finitud. Estallido social, demandas de género y pandemia, cuestionan los cuerpos y sus corporalidades, los interrogan en tanto soporte y lugar de las agencias y los discursos del poder que las rigen en un modelo globalizado de economías y fronteras.

En este marco de enunciados, las prácticas biopolíticas de control y representación de los cuerpos y sus hábitos, han activado un terreno prolífico de micropolíticas<sup>1</sup> (Rolnick: 2004) con efectos en la construcción de las identidades que enuncian y anuncian un nuevo y diferente lugar para los cuerpos y sus tránsitos; su participación en la esfera política, así como en la agencia de sus demandas.

Por su parte, las luchas feministas de los últimos años, han socavado las bases discursivas del poder que fija bajo el binarismo masculino-femenino, las identidades y sus roles poniendo en cuestión la naturalización de los actos y los comportamientos instituidos como mandatos bajo la lógica biológica de la sexualidad. *Miradas Alteradas* participa de aquellas reflexiones en torno a las representaciones de lo femenino evidenciando los mecanismos bajo los cuales el patriarcado ha posibilitado históricamente el

dominio masculino. Las obras que en este texto se presentan, giran, por una parte, en torno a las formas en que lo femenino ha sido nombrado, mientras, que por otra, identifica y visibiliza los mecanismos bajo los cuales la hegemonía patriarcal, ha expulsado a las mujeres del dominio público y la agencia política. En la traza de una genealogía de la opresión, estas obras ponen en escena aquellas respuestas contrahegemónicas que interpelan tanto las economías corporales, como los marcos biopolíticos que las regulan.

A partir de la lógica documental, las obras de esta muestra identifican, describen y caracterizan las prácticas de expulsión y control ejercidas por los discursos hegemónicos del patriarcado. Tomando como ejemplo dos casos de la historia europea, las obras intervienen los dispositivos que las instituciones, culturales (científicas y educativas), sociales y políticas han desarrollado en la configuración de una mirada eurocéntrica, que ha permitido perpetuar formas de violencia estructural y de género contra aquellxs sujetxs que se desmarcan de los límites del mandato que impone la normatividad hegemónica y reduce sus prácticas a la esfera de lo privado. Dichos mecanismos reaccionan ante la amenaza de lxs cuerpxs disidentes, activando una maquinaria que neutraliza y somete.

### AMENAZAS AMAZÓNICAS

En el año 1848, en Viena, un grupo de más de mil mujeres, constituyeron un partido político que luchaba por los derechos de las trabajadoras y sus demandas de equidad. Reunidas y organizadas transversalmente sin complicidades de clase, bajo el espíritu de las revoluciones del 1848 en Francia y el Imperio austrohúngaro, estas mujeres tras dos meses de resistencia, sucumbieron ante la furia represora de los hombres. Fueron sometidas al desalojo, a la violencia callejera en las barricadas y a una cruenta y efectiva persecución difamatoria de carácter público de parte de la

<sup>1</sup> Rolnick, S & Guattari, F, *Micropolíticas. Cartografías del deseo*, Madrid: Traficantes de sueño, 2006.



élite masculina económica y política de Austria. El partido fue desmantelado y las mujeres humilladas y encarceladas; sus líderes, despojadas de sus derechos civiles, encerradas en manicomios donde sus cuerpos fueron declarados insanos y sometidos a todo tipo de vejaciones. Los hombres que en un principio las apoyaron, fueron reducidos bajo la amenaza de un futuro de venganzas y sometidos al escrutinio público, poniendo en duda su “virilidad”.

La estrategia de difamación, se llevó a cabo en dos planos:

El primero era la humillación directa de los cuerpos femeninos, sometida bajo la gráfica de la litografía (marca sobre la piedra) a los ultrajes sexuales de parte de soldados y hombres cuyas posturas y miembros estaban fuera de toda proporción. Lo pornográfico de estas imágenes se “reevidencia” bajo la intervención que la propia artista hace sobre los grabados. Traducidos con grafito sobre tela o impresos digitalmente, los cuerpos masculinos se velan sobreponiéndoles una pose similar, extraída de imágenes pornográficas contemporáneas. Este encuentro sobrepuesto de temporalidades, evidencia la sostenida producción de relatos vejatorios que la masculinidad detenta. Mientras el cuerpo masculino se duplica en similar registro al modelo gráfico que cubre, el cuerpo femenino se “encarna” al óleo enfatizando en la saturación del color y el brillo propio de un recurso HD, que termina por plastificar el cuerpo de la mujer al punto de asemejarlo a esas muñecas japonesas de látex y silicona que circulan en el mercado de objetos sexuales.

Tal como se observa en los archivos que documentan los hechos, cada uno de los panfletos originales, estaba acompañado de una consigna revolucionaria, una cita extraída de las demandas de los movimientos reivindicadores. Sin embargo, en la comparecencia gráfica de una imagen claramente pornográfica, las declamaciones de equidad, se reducen y se opacan ante la descontextualización del marco político



que sustentó las luchas, tornándose la declaración reaccionaria de una matriz de dominación representada en la violación.

El marco pornográfico dentro del cual se escenifica la humillación a la que son sometidos los cuerpos demandantes de las trabajadoras, revela la estrategia de sujeción que, mediante la posesión y la penetración, impone al dominio de las castas hegemónicas. La relación que vincula pornografía y guerra, se evidencia en la serie de cuadros y miniaturas. Los pequeños dioramas, se disponen para ser auscultados bajo el mismo lente de aumento que fragmenta los cuerpos que las prácticas clínicas, por un lado, parcelan, y que el close-up pornográfico restringe. Fragmentados y expulsados de su contexto, la mirada pornográfica violenta y ridiculiza. El gesto disidente que encarnan estas obras se observa en la lupa que amplifica irrisoriamente las fantasías estereotipadas de las potencias eréctiles de la milicia. Falo y arma se configuran como el núcleo representativo de la masculinidad dominante.

La segunda estrategia de control se puede observar en aquellos panfletos y dioramas en miniatura que exponen la inversión de los roles normados de la masculinidad, amenazando con la feminización de sus cuerpos e inscribiendo sobre ellos, la “vergüenza” de su no asumir sus mandatos. Ese cambio de rol ilustrado en las pequeñas escenas, presupone también la razón que ha sustentado el discurso institucional machista de la familia. En ellas el peligro de la emancipación radica en la futura destrucción de la organización familiar heteronormada y patriarcal, base del sometimiento. Lo que estos panfletos vienen a representar, es la “puesta en regla” que la organización social hegemónica requiere para sostener su poder, exponiendo los límites de la propiedad y las leyes que la rigen. En otras palabras, una mujer que reclama como propio el espacio público y la esfera política, constituye una amenaza para las economías reguladas por el capital patriarcal que

demarca los territorios y los espacios de circulación de los bienes. En cuanto a los mecanismos de subalternización que las violaciones constituyen en tanto vulneran los cuerpos en rebeldía; si estos se han naturalizado, se debe a la estrecha relación que hay entre dominación y control de los cuerpos, con la expansión colonial de los territorios conquistados, entre la explotación de la tierra, la propiedad y la producción de los bienes, con los cuerpos que se poseen y la carne que se engendra. De allí que, en las obras que componen este caso, el modelo heroico masculino se limite a su registro violador mientras el cuerpo femenino, se invade y se conquista, se demarca y se nombra.

#### **“LOS LABIOS DEL CLUB DE MUJERES DEMOCRÁTICAS EN EL AÑO 1848. ESTE CLUB DE DAMAS DEBE SER LEVANTADO!”**

La frase que reza la imagen principal de uno de los cuadros, sella el acto disruptivo que ha de ser desacreditado. La impresión digital ampliada de su formato original no solo enfatiza la acción represiva del poder falocéntrico sobre los reclamos pronunciados, revela la acción supresora sobre las voces alzadas y sus deseos. La amenaza de castración que la relación texto-imagen impone, nos advierte del destino de los cuerpos en rebeldía. Placer y emancipación son castigados por la milicia que los recluye. Lo que la pintura materializa, son los cuerpos deseantes de un habla en disputa, visibilizando lo que la mirada hegemónica de la “cultura europea” alardea en sus profusas “conquistas civilizatorias” así como el poder adjudicado para delimitar el canon como el patrimonio de las representaciones corporales en el Arte. Mientras el cuerpo erecto y heroico masculino, se limita al enunciado de una amenaza, los cuerpos subyugados, son exhibidos y expuestos a la humillación y el silenciamiento. La intervención pictórica a la que esta imagen está sujeta, encarna los cuerpos emancipados que la superficie gráfica aplanada, multiplica y margina al anonimato; su fragmentación, descalce y “fuera de cuadro”, descubre los artilugios y dispositivos,





LOS ÚLTIMOS MOMENTOS DE LA ASOCIACIÓN DE MUJERES DEMÓCRATAS EN 1848





bajo los cuales la dominación masculina construye la identidad subalterna, la somete y la expulsa.

La pregunta que atraviesa *Miradas Alteradas*, dice relación con aquellos mecanismos, prácticas, dispositivos y estrategias que configuran la mirada eurocéntrica colonial moderna, que perpetúan la dominación y el sometimiento de las regiones periféricas. Las obras y las investigaciones que las sustentan, buscan deconstruir los enunciados que han definido a los cuerpos femeninos y disidentes y reconocer los sistemas y prácticas de exclusión a los que son sometidos lxs cuerpxs que se desmarcan de los mandatos de dicha identidad. Si la de vulnerabilización constituye la estrategia para la disipación de las rebeldías, dismantelar el andamiaje sobre el cual se erige, es el objetivo crítico que la obra de Jarpa se ha impuesto. En este marco, las obras que abordan el caso de la Primera Asociación de Mujeres Democráticas de Viena, exponen algunas de las maquinarias que destierran del espacio público a aquellxs cuerpxs que aspiran su soberanía. Silenciar y restar el lenguaje, criminalizar, sexualizar y fragmentar, constituyen los mecanismos de dominación que las pinturas “hacen ver” resistiéndose cual significante a los imaginarios y representaciones que los naturalizan.

#### **CUERPO Y LENGUAJE: EL LENTE CLÍNICO.**

El siguiente caso, constituye el ejemplo mediante el cual el discurso científico moderno participó en la construcción de la identidad femenina. Mediante la clasificación de la sintomatología que el lente clínico de la psiquiatría y la neurología, pusieran sobre los cuerpos reclusos en el hospital psiquiátrico y centro carcelario de la Salpêtrière.

En el año 1878 el Dr. Jean Martin Charcot, fundador de la neurología moderna, y con quien trabajó Sigmund Freud, funda el primer laboratorio fotográfico médico. Asociado a la investigación

de las enfermedades mentales, Charcot, hace de la tecnología fotográfica y su registro, un método de observación vinculando a la investigación, la museística y la enseñanza.

Basándose en los registros fotográficos publicados en manuales médicos, Voluspa Jarpa somete a “revelado” los cuerpos contorsionados de las mujeres recluidas y observadas bajo la óptica teatralizada del auditorio clínico y su registro tecnológico. Aquí, la imagen lisa en blanco y negro de la placa fotográfica, se vuelve a encarnar, pero esta vez lo hace por medio de la vibración inquietante de una restringida gama de rojos. Esa suspensión cromática se apareja con el cuerpo suspendido en la tensión de su mudez. Una vez más, se acusa la práctica represiva sobre esos cuerpos que insisten en rebelarse transformando su mudez en torsión, nudo y calambre.

La pintura, un procedimiento de representación por medio de fluidos, se organiza para técnicamente dar cuerpo a las imágenes mediante capas y densidades. La táctica de esta práctica suele dejar en un registro liviano las sombras, mientras la luz se torna clara a fuerza de su pastosidad. Ese tránsito claroscuro tradicional de las pinturas barrocas, se altera en este caso. Las carnes rígidas y sobreexpuestas de las mujeres estudiadas; el escenario museístico en el que se teatraliza su contorsión, es trastocado invirtiendo el “positivo de la foto”, a la pregnancia del negativo, a la luz roja del laboratorio de revelado, a la oscilación del cuerpox somatizado.

La pintura, reencarna las superficies lisas de las imágenes fotográficas. La vibración inquietante de los rojos y fucsias convierte en significativa la mudez del dolor. El temblor óptico de esa mezcla cromática, representa la resistencia ante la fijeza clasificatoria de los cuerpos sufrientes. Mientras las poses y los gritos silenciados en la imagen, se mezclan con la vibración ardiente de los pliegues y los



colores menstruales, las formas uterinas de los cortinajes del fondo, liberan al cuerpo del espectáculo al que es sometido expandiéndolo sobre los drapeados que lo soportan. La pintura de Voluspa, restituye a los cuerpos femeninos su propiedad carnal, devolviendo al cuerpo su dimensión corpórea y sensitiva, humana, dolorida y mortal, para rescatarlo de las tecnologías que lo constriñen.

En el desmontaje crítico de la histeria como mecanismo de categorización y normalización, la muestra original privilegió y enfatizó el uso de los dispositivos artificiosos de las cámaras sensoriales, de los ambientes interactivos, o de los túneles y casas del terror de las ferias de entretenimientos. Su puesta en escena original, estaba compuesta de dispositivos técnicos por los cuales acceder perceptualmente a las formas y materialidades del biocontrol. Mirillas por donde abruptamente se encuentran las máscaras hiperrealistas de los médicos, huecos por donde percibir el frío y liso capitoné tallado sobre un mármol, la vibración sonora, que acusa el lugar y la acción de los cuerpos. Toda aquella suspensión que caracterizara el síntoma de la histérica, se despliega para que seamos nosotros los obligados a “posar” ante este teatro sin escenario. En esta ocasión, la interdicción del tacto se ha vuelto la condición obligada de una nueva biopolítica. Los cuerpos de la pandemia acusan peligro en el roce, su goce retorna a la visión. Y así, como el registro fotográfico nos hizo ver, al mismo tiempo que construyó el ver sobre esos cuerpos, el actual montaje expone el andamiaje mismo del aparato que lo reduce y lo nombra.

El enunciado clínico que inscribe los cuerpos histéricos en la vulnerabilidad extrema de la categoría de género femenino, elabora su constructo a partir del “desencajamiento” del lenguaje corporal de la histérica de aquellos “modales corporales” que impone el sistema patriarcal. La sexualización a la que dichos cuerpos se

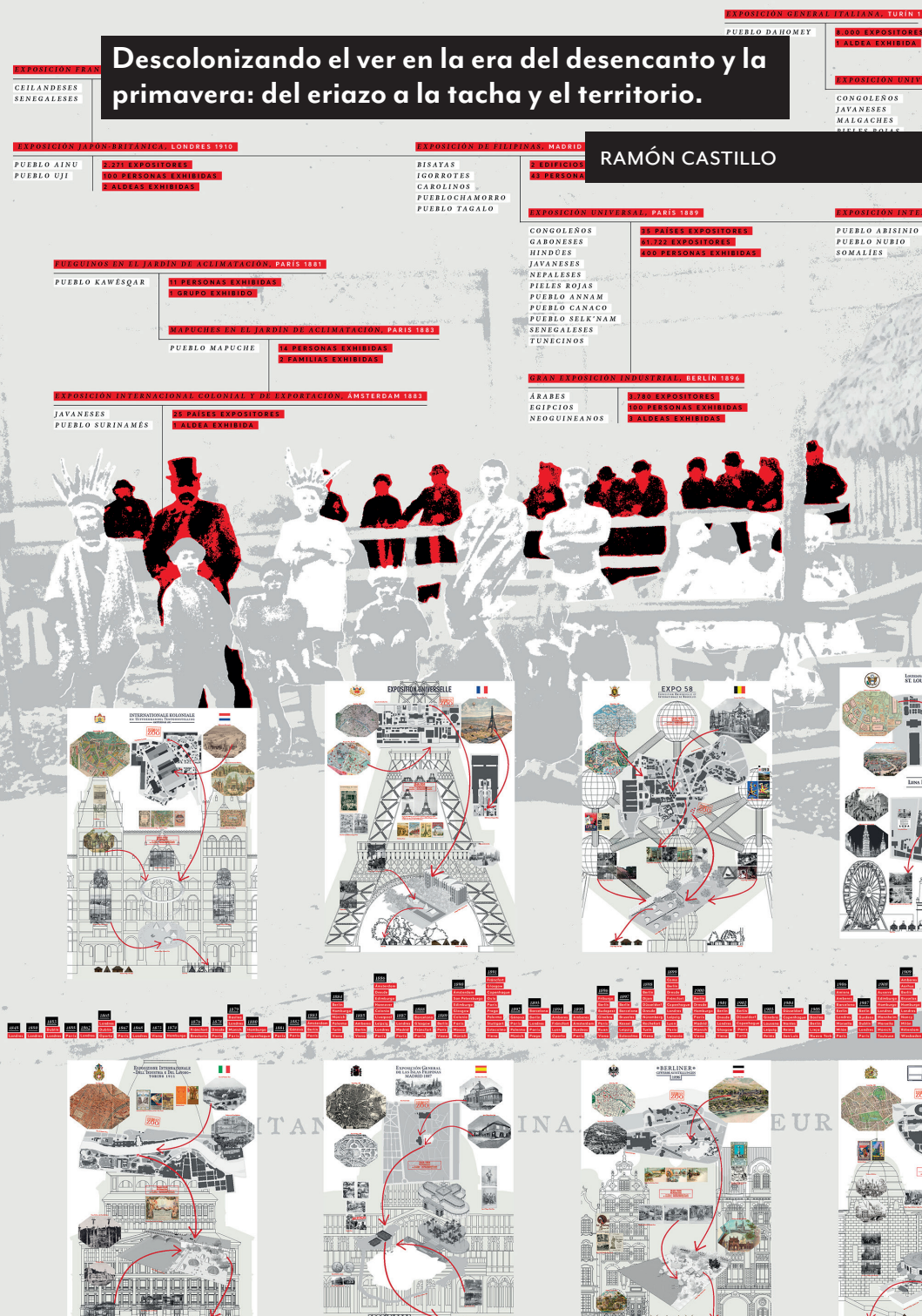
destinan, actúa como forma de control. La “pura” expresión corporal, desestabiliza los signos del lenguaje. Lo que la mirada masculina y científico médica *inventa*<sup>2</sup> (Didi-Huberman: 2007), es la subalternidad de una identidad sin habla, próxima al salvajismo, cercana al monstruo. En su política decolonial, lo que las pinturas de Voluspa subvierten, es la inscripción animal que justifica y sacraliza la tarea del domador.

Atendiendo a los mecanismos de representación de la otredad femenina que ilustran estos casos, Voluspa espeja sus reversos. El examen de las prácticas hegemónicas y los cuerpos que las escenifican se efectúa bajo el mismo lente que las instituye en el poder. Al interrogar las estructuras sobre las cuales se edifican las categorías sociales, políticas y culturales que determinan los patrones, modelos, mandatos y estereotipos que, a su vez, definen, naturalizan, norman y valoran lxs cuerpxs y sus subjetividades, Voluspa invierte el objeto sobre el cual se traza la diferencia. Este giro es un gesto de resistencia, una propuesta emancipatoria que pone en lugar del dominado, a lxs cuerpxs dominantes.

<sup>2</sup> Didi-Huberman, G. *La invención de la histeria*, Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Cátedra: 2007

## Descolonizando el ver en la era del desencanto y la primavera: del eriazó a la tacha y el territorio.

RAMÓN CASTILLO



“Cuando los hombres están muertos, entran en la historia.

Cuando las estatuas están muertas, entran en el arte.

Esta botánica de la muerte, es lo que nosotros llamamos la cultura.”

Chris Marker y Alain Resnais, *Las estatuas también mueren*, 1953 (film).

En las últimas décadas, en paralelo a las crisis sociales, políticas y humanitarias, continentales o nacionales, se ha producido un despertar o una conciencia en alerta respecto de “cómo vivimos” y de “cómo queremos vivir”. En esta toma de conciencia, las personas y los distintos colectivos han generado nuevas dinámicas de aprendizaje y de circulación de la información: se lee más y se piensa más, sobre todo ahora en medio de la cuarentena sanitaria globalizada. Estos distintos procesos resitúan el lugar de los derechos humanos y el derecho a la vida de las naciones se ha traducido en una simultaneidad de movimientos y revueltas emancipatorias. Desde la *Primavera Árabe* (2010-2012) hasta los procesos y clamores populares en Latinoamérica y en Chile –de la *Revolución Pingüina* del año 2006 al *Estallido Social* del 2019– describen un itinerario de fracturas normativas y caídas de las estructuras institucionales. Durante el primer semestre del 2020 se han hecho visibles las prácticas represivas y hegemónicas – hemos tenido tiempo para observarlas– con las que se sostiene el sistema-mundo que controla a la población planetaria y, en nuestro caso, a través del denominado “modelo chileno”<sup>1</sup>. En ese sentido, esta dimensión

<sup>1</sup> Varios autores coinciden en la idea de que este estallido representa la etapa final de la crisis del “modelo chileno” que comenzó en Chile tras la dictadura y que ahora reclama su fin, puesto que la promesa de igualdad y libertad, sobre la que el modelo se fundó, nunca llegó como tal; solo se aumentaron las asimetrías e injusticias respecto a la economía, la educación y las leyes. De Gabriel Salazar a Alberto Mayol se reconoce que la historia de este movimiento social viene desde adentro del cuerpo social y desde hace años. Salazar sostiene que esta fuerza opresora y de vulneración de derechos proviene de las 12 primeras familias castellano-vascas radicadas en Chile en el siglo XVII. Mayol indica las señales recientes en las manifestaciones de la población, manifestaciones que sistemáticamente se han producido desde el retorno a la democracia, sin que desde Aylwin hasta Piñera hubieran sido escuchadas. Nos quedamos con la síntesis que hace Mayol: “La rebelión de 2019 se produjo por un desequilibrio normativo. Definimos ese fenómeno de la siguiente manera. Se trata

crítica y de reinención ha desempeñado un rol considerable para revisar el sistema-mundo con el que hasta ahora se han construido las narraciones del estado-nación en la post-dictadura. La crisis y caída de estos modelos sociales, políticos y económicos ha generado una oportunidad inédita para intentar la recomposición de los propios destinos, en una era paradójica donde conviven el desencanto frente a la democracia capitalista, cuya promesa de libertad y ascenso social se ha revelado como un mito moderno, y en la que han aumentado las masacres sociales, raciales y de cualquier otro tipo; y, por otro lado, hemos sido partícipes y testigos de la emergencia de las distintas primaveras, ya no solo en nuestro país, sino también en varias regiones y países del planeta.

Desde los años 90 la investigación visual de Voluspa Jarpa ha estado centrada en el desentrañamiento de las imágenes que construyen realidad, de la microhistoria de un proceso formativo basado en las retóricas de la pintura del arte internacional y chileno al desarrollo de los propios asuntos o motivos que determinarían un pensamiento creativo y crítico autónomo. Primero, a partir de la observación sistemática y obsesiva de los sitios eriazos como síntomas de una ciudad que disimulaba su decadencia terminó por hacer visible el binomio historia-histeria. La analogía directa que estableció entre la sintomatología de la histeria y la escritura de la historia, para reconstruir la ficción moderna del estado-nación, comenzó con la puesta en duda de la noción de paisaje, lo que derivó en el problema de los lugares abandonados como contrapunto a la cultura triunfal del monumento como representación del poder. Entre los sitios eriazos y la articulación narrativa de la historia, la artista identificó los mecanismos de

---

de la incongruencia en la relación entre el ámbito operacional de la sociedad (toma de decisiones, burocracia, producción o circulación de bienes materiales o inmateriales) con respecto a sus fundamentos valorativos y normativos". En *Big Bang, Estallido Social 2019*, Catalonia, 2019, p. 42 y 43.

omisión de los "sin voz y sin rostro" a través de la mujer en la historiografía colonial y local. En medio de la serie de históricas, condensadas en *Plaga*, irrumpieron los *Desclasificados de la CIA* a partir del año 1999, tras lo cual la artista inició un itinerario de lecturas "imposibles", ya que los documentos disponibles, dada su magnitud (300.000 folios aprox.) y su visualidad disruptiva, resultan ilegibles para cualquier intento de componer la historia que nunca fue contada. La ausencia de lenguaje en los documentos, producto de las tachaduras que garantizan el "Secret" de los documentos desclasificados, es un paralelo de los silencios y las omisiones que se han tipificado en el comportamiento histórico de la historia de nuestras naciones. En rigor, Voluspa Jarpa desclasificó, antes que los historiadores y la investigación periodística, el artificio de la disciplina histórica y los sistemas de representación del arte y la cultura -quitó el velo a la manera de la pintura *La Perla de Mercader* de Alfredo Valenzuela Puelma<sup>2</sup>, en la que el mercader exhibe el objeto a la venta- develando las tramas y redes ocultas bajo las que se intervino las historias de los países: en desigual tensión entre lo que se muestra versus lo que se oculta de los ataques planificados y financiados por Estados Unidos a través de la creación del programa encubierto de la Escuela de las Américas y la Operación Cóndor.

---

2 En el contexto de *Ejercicios de Colección* fue un programa de intervenciones curatoriales al interior de la colección permanente del MNBA (2004-2010) el año 2009 se realizó *Marchand de Esclavas*, que consistió en la intervención de la Colección Permanente del siglo XIX, investigando al autor y el significado de época de la pintura *La Perla de Mercader* de Alfredo Valenzuela Puelma. En dicha oportunidad, Voluspa Jarpa llevó a cabo cuatro acciones de visibilidad: restituir el verdadero nombre de la pintura como "Marchand de Esclavas"; exponer la omisión (tachadura) historiográfica nacional de la que no existen comentarios críticos que pongan en evidencia a los protagonistas del retrato: un vendedor de mujeres y una esclava; acceder a los archivos judiciales que fueron desclasificados para advertir la demanda de su esposa que denunció maltrato intrafamiliar, por lo que hizo la solicitud del divorcio; y confeccionar "La perla" que fue la imagen troquelada sobre madera cromada de una histórica de Charcot, ampliada al mismo tamaño de la esclava, y que fue puesta al interior de un marco del mismo tamaño de la obra de Valenzuela Puelma. En dicha oportunidad Voluspa Jarpa señaló: "La idea de esta intervención es ampliar y densificar las lecturas que podemos hacer de la puesta en escena pictórica, si tenemos acceso a esas fuentes, entendiendo que los museos son lugares depositarios de las imágenes, donde el contexto y la información de la subjetividad del autor y su época no forman parte de la información disponible para el público". En Voluspa Jarpa, *Historia Histeria, Obras 2005-2012*, Fondart Centenario, Santiago, 2012, p. 25.

La visualidad desarrollada desde fines de los años 90 y la primera década del 2000 asumió una condición inestable de las imágenes a nivel material, orgánico y simbólico que socavó la posibilidad de asumir el paisaje como si fuese una experiencia estética independiente de las condiciones de la existencia. Instalaciones como *Histeria privada/Historia pública* (2002), *Desclasificados* (2003), *Hysterical Tears* (2007), *Plaga* (2008), *L'effet Charcot* (2010), *Biblioteca de la No-Historia* (2011-2014) y *Educación Cívica* (2013) presentan desafíos para el espectador en la medida que supone una inmersión corporal a través de las imágenes que se arman y desarman en medio de transparencias y opacidades múltiples, que además cambian según el punto de vista y la proximidad con las imágenes. Tanto en el sistema de diseño y construcción de las transparentes históricas (*Plaga*: 2006, 2008, 2010) como en los *Desclasificados* (2013) hubo corte de material, troquel y recomposición, de tal suerte que se comenzó a trabajar ya no sólo con la superficie de los soportes, sino que con los vacíos y negativos que se abrieron al espacio, y que permitieron construir otros cuerpos-obra. Desde la serie de *Minimal Secret* (2012), *Litempo* (2013) sobre México e *Historias de Aprendizagem* (2014) sobre Brasil, los desclasificados fueron expandiéndose como investigación a la región latinoamericana y, también materialmente, se extendieron a la totalidad del espacio expositivo, abandonando el muro de la galería para potenciar los ritmos visuales de suelo a techo, generando nuevas transparencias para convertir el recorrido del visitante en un viaje a través de impresos de acrílico, superposiciones entre desclasificados, corte láser y tachas, como si la estrategia de visibilidad y rescate de los archivos estuviera sostenida por la esperanza de encontrar algo, como si se tratase de una arqueología forense donde el detritus sirve para reconstruir la escena de la comunidad que ya no existe.

Las series de cajas de luz realizadas para *Fantasmática Latinoamericana* (2014) y en la serie *Lo que ves es lo que es* (2016) ejemplifican esta trayectoria del plano al espacio, de la vista de planta al corte y

elevación de imágenes bidimensionales, convertidas luego en volúmenes o “artilugios” escultóricos (artefactos de híbrida memoria cultural: cardex-libro-objeto con casos de Colombia, México o Brasil). Por otra parte, la producción de material audiovisual (*Translation Lessons*, 2014) como lo fue en el caso de la instalación multimedia que realizó en el Archivo de Bogotá titulado *En nuestra pequeña región de por acá* (2014-2016) luego se fue ampliando con la recopilación de archivos relacionados con represión, asesinatos y complot de varios países de Latinoamérica, con especial énfasis en los países afectados por el enlace que se produjo entre la CIA norteamericana y las fuerzas armadas de México, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Haití, República Dominicana, Nicaragua, El Salvador, Argentina, Paraguay, Uruguay, Costa Rica, Guatemala, Venezuela, Bolivia y Perú. Al entender así esta reciente “cartografía imperialista” desarrollada por Estados Unidos, en complicidad con las élites y fuerzas armadas de los países, coincidimos en el pesimismo con la artista, respecto de la historia, la memoria, el aprendizaje ciudadano y la autodeterminación de los pueblos. El año 2012, Voluspa Jarpa refuerza esta idea: “Sucedo cuando uno revisa los documentos, que las fronteras soberanas son transgredidas de un país a otro: a alguien lo buscaban en Argentina y lo terminan apresando en Uruguay y muere en el sur de Brasil, es decir, las redes de operación van marcando una historia que es continental y que va más allá en los límites fronterizos. Lo difícil de asimilar es que por lo general se nos enseña la historia manteniendo las ficciones de las soberanías nacionales, o más bien, el relato histórico de las naciones sudamericanas se construye de la ficción de las supuestas autonomías nacionales, siendo que los documentos [desclasificados de la CIA] develan una interrelación de dependencia que no conoce esas fronteras”.<sup>3</sup> Esta imposibilidad de leer tras la tacha, de saber y

<sup>3</sup> Voluspa Jarpa, *Historia-Histeria*, obras 2005-2012, Libro FONDART, 2012, p. 13.



reconocer la historia fue el antecedente directo para el desarrollo de la serie *Biblioteca de la No-Historia* en diferentes formas. Lo mismo se expresa como metáfora a través de la imagen de las mujeres en estados de histeria y al mismo tiempo, en eclosión operática museográfica en la exposición individual del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina (MALBA) en el año 2016, cuyo título fue *En nuestra pequeña región de por acá*, precisamente enfatizando la condición de cartografía subalterna.

## I. DESCLASIFICADO ABIERTO A EUROPA

La versión número 58 de la Bienal de Venecia fue realizada bajo la curaduría del inglés Ralph Rugoff, quien la tituló *May you live in interesting times* (*Que vivas en tiempos interesantes*). Esta expresión ha sido atribuida desde la cultura británica a una frase popular china que habitualmente señala, irónicamente, todo lo contrario. Tras recorrer la Bienal fue posible reconocer que gran parte de los envíos y la selección curatorial distribuidas entre el Giardini y el Arsenale, mostraban, denunciaban y resumían diferentes conflictos poéticos, políticos y territoriales que de algún modo confrontaban en la arena del arte a una sociedad y un mundo enfrentados a sus propios límites morales y éticos. Este criterio curatorial hace posible la presencia de un antiguo barco naufragado donde fallecieron cientos de refugiados, que fue ubicado en un muelle al costado del Arsenale, como una presencia fantasmal y no menos incómoda del fracaso de una travesía, en la equidistancia del sistema del arte, del glamour y del turismo globalizado; mientras recorreremos los pabellones y galerías de la Bienal, somos testigos de los tiempos terribles que se viven.

El envío chileno denominado *Miradas alteradas* (*Altered Views*) por una parte representa el punto de confluencia de los años de investigación y producción artística de Voluspa Jarpa y, por otra parte, confirma la

hipótesis curatorial en torno al vivir actual del curador Ralph Rugoff<sup>4</sup>: los lugares de la historia moderna y contemporánea donde acontecen las utopías y las distopías, es decir, aquellos lugares ideales o míticos que no existen (“no-lugares”) pero que han sido proyectados por distintas sociedades a través del tiempo. Este vértigo de la mirada como “punto de vista” se multiplica en los puntos de fuga que experimentará el visitante invitado a una performatividad física y espacial, disciplinariamente híbrida y porosa, en tanto la exposición es un tránsito a través de varios tipos de instituciones que entran en contacto: museo de historia, de etnografía y antropología, y de bellas artes; pero también se asiste a la revisión de un siquiátrico, se recorre la historia de los zoológicos humanos, se inspeccionan documentos en sala, provenientes de la prensa o del archivo secreto y se finaliza el recorrido asistiendo a una ópera. Así como se alternan las tipologías institucionales, el rol del visitante además transita entre los roles de espectador, lector e investigador, en la medida que se trata de una exposición que a través de la estética obliga a una toma de posición respecto a la información y los acontecimientos.

Cuando la artista alude a la tradición de los museos y las bellas artes pone en crisis dos aspectos fundacionales de la empresa civilizatoria del siglo XV<sup>5</sup>. En primer lugar, el arte como objeto

4 El reconocimiento a la singular investigación de Voluspa Jarpa tuvo un reconocimiento previo a través de la invitación curatorial fue la del curador Charles Esche para la Bienal de Sao Paulo del año 2014.

5 En la historia política y social de Italia se producen profundas contradicciones. Por ejemplo, en medio del auge cultural, artístico y arquitectónico, en el origen de la ópera, la “veduta veneciana” (el cuadro como ventana), la fiesta, la ostentación y el lujo carnavalesco se afianzaba el poder económico, político y militar a través de conspiraciones monárquicas, guerras religiosas, oscuros negocios, asesinatos por encargo, condiciones de miseria; junto al comercio mercante y globalizado, la trata y venta de esclavos y esclavas para sostener una élite demandante. Prácticas de gobierno extendidas incluso hasta hace muy pocos años, representadas en el reconocimiento de episodios de guerra sucia a través de la eliminación de políticos y representantes del pueblo en el contexto de la Guerra Fría. Esta *Primera Exposición Internacional de Arte de la Ciudad de Venecia* es una de las más antiguas en su tipo y se remonta al año 1895 para celebrar las bodas de plata del Rey Umberto I con Margarita de Saboya; comenzó como un evento celebratorio del arte realizado en Italia, sin embargo, desde el primer momento consideró una sección para el arte extranjero, ámbito que fue creciendo con el tiempo a nivel de espacios y de invitación a países.

portátil y comercial al inventar la pintura como “ventana” al mundo (“veduta” en italiano); y, en segunda instancia, la creación de la mirada monocular y antropocéntrica del canon civilizatorio el “punto de vista y el punto de fuga” del arquitecto Brunelleschi. Esta invención de sistema-mundo quedó metafóricamente representada en el dibujo-diagrama del *Hombre de Vitrubio* realizado por Leonardo Da Vinci en 1492, en la misma fecha del Descubrimiento de América. Así visto, tanto la conquista del territorio como la imposición de la mirada son los fundamentos de la modernidad civilizatoria colonial y eurocéntrica.

La puesta al día respecto de los saberes coloniales y las prácticas civilizatorias y políticas comienza en el *Museo Hegemónico* al regresar a Europa “otro rostro de sí misma”. Las mismas técnicas disciplinares y los protocolos epistemológicos, morales y científicos que se utilizaron para construir museos, cárceles y siquiátricos para “otras” etnias, razas, géneros y clases se presentan a través de seis casos que organizan el ritmo visual e informativo de la encubierta y omitida barbarie civilizatoria. El recorrido a través del prototipo de un museo organiza las bases culturales y científicas para definir desde Europa al “hombre universal” como una verdad filosófica y científica. Esta forma de diseñar el mundo desde un sentido de superioridad racial y evolutiva fue el contexto para la emergencia de los zoológicos humanos que fueron desarrollados por las élites científicas de Europa (desde Darwin a Charcot) en complicidad con las élites criollas de los países colonizados. En el caso de Chile, existe suficiente información para saber que el exterminio de los pueblos originarios fue encargado y financiado por ciudadanos chilenos. Es el caso de lo que ocurrió en Tierra del Fuego: “Los estancieros pagaban por cabeza. Se habla de una libra esterlina por selk’nam muerto. Para cobrar hacía falta exhibir un trofeo de caza: las orejas, la cabeza, los testículos, los senos de las mujeres

o las armas de las víctimas, que retenían con más fuerza que la propia vida”.<sup>6</sup>

En los seis casos que constituyen al *Museo Hegemónico* se escenifica una museología inversa o una contra pedagogía a la historia institucional con la que hemos sido educados. A través de formas encubiertas de dominación y terrorismo internacional se da a conocer primero la barbarie europea y luego la barbarie de los organismos de inteligencia norteamericanos, en complicidad con organismos de inteligencia en Latinoamérica e Italia. Las imágenes de ayer y hoy despliegan un archivo del horror de los sin voz, sin memoria, y sin historia. Este museo revela la supremacía institucional desarrollada por la historia, la prensa, la economía y los poderes fácticos para la explotación de los “casi humanos” a través de la creación de los zoos para interrogar al “otro”, no sobre quién es, sino respecto a qué es lo que es: por su condición de clase, etnia, género o edad. En los casos 1, 2 y 4, se produce una inquietante relación causal entre la supremacía racial y la supremacía machista. En el caso 1, titulado *Radelos*, los caníbales ya no son los antropófagos de la Selva Amazónica o de la Patagonia Austral, sino que en este caso, son los súbditos y simpatizantes de la monarquía que protagonizaron una revuelta antirepublicana en Holanda que terminó con el asesinato de los hermanos De Witt, quienes fueron desmembrados en una plaza pública ante una multitud que se devoraba distintas partes de sus cuerpos. Las partes del cuerpo están contenidas en volúmenes transparentes, como si se tratara de trofeos de caza, en la misma lógica con la que se encargaba la caza de los habitantes australes. Las mismas herramientas de superioridad racial también se llevan al género, de tal forma que el hombre europeo maquinó pacientemente, de la filosofía a la ciencia, distintos mecanismos de sometimiento y privación de derechos de la mujer.

<sup>6</sup> Manuel Vicuña, *Barridos por el viento*, p. 125.



En los casos 2 y 4 vemos distintos sistemas de control y protocolos morales y de salud pública al servicio de confirmar la inferioridad biológica de la mujer. La mejor forma para subalternizar su imagen, voz y derechos fue a través de la moral religiosa, la burla pública respecto de sus intentos de independencia y autodeterminación, y las normas sociales e incluso legales que la confinaban a ser un objeto doméstico. En estos casos, se podría decir que la mujer fue doblemente victimizada, por exigir sus derechos y por luchar por el establecimiento de la república. Por una parte, a partir de la vista de planta de una parte de la ciudad de Viena se levanta información sobre lo que aconteció en 1848 donde se redujo drásticamente el sueldo de las mujeres trabajadoras del sector público. Hubo manifestaciones que fueron duramente reprimidas, con asesinadas y heridas, lo que no impidió que se formara la primera Asociación de Mujeres Democráticas de Viena, a pesar de todos los intentos de los hombres por desacreditarlas a través de la prensa, con burlas y comentarios denigrantes, que, hoy sabemos, era otra estrategia encubierta para dominar a la mujer y confinarla al mundo doméstico. Si en Viena a mediados del siglo XIX se buscaron las estrategias sucias para encerrar a la mujer en casa, las investigaciones que realizó Jean Martin Charcot entre 1876 y 1880 en París, intentaron una teoría general sobre la mujer, de tal modo que otro lugar posible para su reclusión, aparte de los monasterios y órdenes religiosas, fueran los hospitales psiquiátricos. En la serie *Plaga* las mujeres de las sesiones en el psiquiátrico de la Salpêtrière fueron reproducidas en miles, emulando la cantidad de mujeres que permanecieron confinadas y en estudio mientras Charcot realizaba sus experimentos. Estas mujeres contorsionadas se convirtieron en un enjambre o en una plaga que fue instalada en el cielo de una galería de arte, de un museo o de una biblioteca<sup>7</sup>, como

<sup>7</sup> Estamos citando dos exposiciones que intervienen arquitecturas que a su vez albergan archivos y documentos prohibidos. En este caso, se trata de un vergonzoso “botín de guerra”: los documentos del traslado y saqueo que perpetraron fuerzas militares chilenas en la Biblioteca de Lima, durante la Guerra del Pacífico. Para ello, Voluspa Jarpa intervino con información, plaga de mujeres y pinturas la Biblioteca Nacional en

si se tratara de un ataque visual al espectador, quien debía recorrerlas desde abajo y a través de su interior. Esta alteración visual de la regularidad triunfalista y patriarcal de las arquitecturas del poder a través de miles de mujeres de acrílico transparente, convertidas en una bruma o una plaga al interior de la burocracia y el estado, confirma la crisis de un modelo desde el interior de la institución. Una dimensión insitucional que también deconstruye de manera elocuente Rita Segato: “La historia de la burocracia no es la historia de las mujeres, es la historia del patriarcado. No es la historia de los espacios femeninos, por lo tanto la historia del estado no es la historia nuestra.”<sup>8</sup> La abolición de los derechos, la omisión de la imagen y la voz de la mujer en los casos 2 y 4 son la antesala para el caso 3, en el que se informa y presentan las Exposiciones Internacionales o Coloniales como estrategias comunicacionales y pseudocientíficas para demostrar nuevamente la inferioridad biológica a través de la existencia del “eslabón perdido” o los “casi humanos”. Gracias a las recientes investigaciones que se han realizado en Chile en torno a las Exposiciones Coloniales, que luego se convirtieron en Zoológicos Humanos, ya sabemos de la suerte y vejaciones de las que fueron objeto numerosos grupos de mapuche, selk’nam, yámanas y kawescar<sup>9</sup> a través de su itinerancia por Europa. Este negocio y espectáculo, desarrollado entre 1845 y 1858, resultó muy lucrativo y difundido en la época llegando a desarrollar cerca de 170 zoológicos humanos. Museográficamente se presenta en *Miradas Alteradas* a través de un listado de exposiciones y número de visitantes, asociado a vistas de planta de los lugares, con postales y afiches de

Santiago de Chile (*Síntomas de la historia*, 2009) y luego la Biblioteca Nacional de Lima (*Una construcción imaginaria*, 2010).

<sup>8</sup> Rita Segato, en conferencia, *Contra-pedagogías de la crueldad*, Clase 1, 1 septiembre, 2016, 2:30 <https://www.youtube.com/watch?v=17ijWDlok2g>

<sup>9</sup> Para mayor información ver *Cautivos, fueguinos y patagones en zoológicos humanos*, Editorial Pehuén, 2018, y dos recientes publicaciones sobre los avatares y desventuras de hombres, mujeres, niños y ancianos de Tierra del Fuego: *Huesos sin descanso (Fueguinos en Londres)* de Cristóbal Marín (2019) y *Barridos por el viento (historias del fin del mundo)* de Manuel Vicuña (2020).

época. Para documentar estos atropellos, se les sitúa espacialmente a partir de vistas de planta y maquetas, que muestran tanto el jardín de Aclimatación de París (junto a la Torre Eiffel) como el innovador zoológico abierto y sin rejas, desarrollado por el empresario de circos y domador de leones, el alemán Carl Hagenbeck.

La sola posibilidad de imaginar el momento en que un subalterno o un cautivo se levantara y hablara directamente a su carcelero o domador fue lo que de alguna manera hizo Franz Kafka por medio de la literatura en el año 1921. Imaginemos que el monólogo es realizado por un selk'nam, kawescar o mapuche, o cualquier habitante de Tierra del Fuego o del Wallmapu en Chile, de México, África o Australia. En la narración Kafka, a quien lo imaginamos impactado y empatizando con esta tragedia humana, ficciona el momento en que un “ex-simio” se dirige a los dominadores y domadores, dando un informe sobre su vida anterior. El monólogo acontece en un auditorium y describe el momento de la captura, el cautiverio en los barcos y luego su paso por los zoológicos y teatros de variedades, hasta cuando en medio de la desesperación y los deseos de muerte, en vez de soñar con la libertad imaginó una salida: imitar al humano hasta el punto de aprender el lenguaje de sus captores. Kafka resalta esta condición límite de lo humano y deja que Pedro “El Rojo” con sus propias palabras demuestre a esa distinguida audiencia los niveles de evolución intelectual y el aprendizaje de los modales de buenas costumbres alcanzados. Tal es su conocimiento de estas actividades empresariales y circenses desarrolladas al borde de lo legal, amparadas en el espectáculo y la ciencia, que incluso da cuenta del cazador y domador Carl Hagenbeck, de quien se presenta en *Miradas Alteradas* la maqueta de un zoológico creado por él y varios afiches de la época que testimonian el éxito de su empresa por toda Europa (caso 3). Leemos en *Informe para una Academia*: “Soy originario de la Costa de Oro. Para saber cómo fui atrapado dependo de informes ajenos.

Una expedición de caza de la firma Hagenbeck – con cuyo jefe, por otra parte, he vaciado no pocas botellas de vino tinto– acechaba emboscada en la maleza que orilla el río, cuando en medio de una bandada corrí una tarde hacia el abrevadero. Dispararon: fui el único que hirieron, alcanzado por dos tiros”.

Este control de los cuerpos y las mentes desde la historia, religión, biología a las instituciones es lo que autores como Enrique Dussel, Silvia Rivera Cusicanqui, Juan José Bautista, Boaventura de Sousa Santos, Ramón Grosfoguel y Aníbal Quijano, entre otros, no dudan en calificar estas acciones como genocidios–epistemicidios<sup>10</sup>. En la esclavización de los cuerpos y la supresión de las filosofías, ciencias y culturas locales, tanto en la Conquista como en la Colonia, extendidas y perfeccionadas en las mal llamadas “independencias” modernas y republicanas, se pueden apreciar formas de dominación legalizadas e historiografiadas que sostienen una mentira histórica como la inscrita en el Primer Escudo Nacional de Chile en 1812<sup>11</sup>: “Post Tenebras Lux” (“Después de las tinieblas, la luz”). Con este enunciado se sentaban las bases para asegurar el lema de la nueva república: “Aut Consilium Aut Ense” (“O por consejo o por espada”), que es la versión previa de

<sup>10</sup> Este vocablo compuesto nombra de forma más precisa al proyecto civilizatorio que no tenía por misión “civilizar” o convertir a la nueva fe, sino que en realidad su propósito era someter y esclavizar para lograr mano de obra barata y la apropiación de las riquezas y los territorios en complicidad con todas las herramientas institucionales de los saberes y disciplinas para construir “culturalmente” la inferioridad del “otro” género, raza, clase y credo. En esta primera etapa civilizatoria se cometieron genocidios contra los musulmanes y judíos en la conquista de Alándaluz; contra los indígenas en la Conquista de América, en la que se cuenta entre 40 y 60 millones de asesinatos; contra los africanos a través de procesos capitalistas de esclavitud; y contra miles de mujeres en Europa que fueron quemadas por ser consideradas brujas.

<sup>11</sup> Sabemos que fueron cuatro los escudos nacionales hasta llegar al actual que se definió en junio de 1834. En este de 1812 había un hombre y una mujer mapuche custodiando la “lux” que representaba el predominio del iluminismo y el triunfo civilizatorio sobre la cultura, economía y política. Estos aspectos sistémicos quedaban entonces bajo el dominio de Francia, Inglaterra y Alemania. Sacar el símbolo “lux” para ubicar la palabra “razón” hizo patente, sin matices, que el asunto en realidad se trataba de la imposición de la racionalidad invasora. Por otro lado, también, hay otro giro interesante pues la palabra “tinieblas” queda reemplazada por “fuerza”, lo que finalmente encubre de manera más borrosa y perversa todos aquellos atributos de la oscuridad que no se dudará en utilizar para imponer la razón o “lux”.

un tipo de racionalidad que se impone por argumentos que, de ser desestimados, se imponen por la fuerza. De esta manera, el lema latino encuentra su versión actualizada en: “Por la razón o la fuerza”. Esta imposición universalista promovida por los valores del iluminismo y la modernidad de países como Alemania, Francia e Inglaterra supuso el desconocimiento flagrante de los valores y culturas locales, cuestión que el sociólogo Immanuel Wallerstein sintetiza: “El universalismo es la perspectiva según la cual existen verdades científicas que son válidas a través de todo tiempo y espacio. El pensamiento europeo de los últimos años ha sido en su mayor parte fuertemente universalista. Esta fue la era del triunfo cultural de la ciencia como una actividad gnoseológica”.<sup>12</sup>

En la Conquista y la Colonia no hubo atisbos de que se respetaran las formas en cómo se organizaban los pueblos acudiendo a sus filósofos, a sus chamanes, a sus machis y a sus científicos. Todos ellos fueron eliminados de las más cruentas formas. Un testimonio macabro de esto es la impresión que produce visitar aún hoy algunas iglesias y monasterios católicos de Perú, Bolivia y Chile, cuyas criptas todavía albergan cientos de cráneos anónimos. Entre esos cráneos hay hombres y mujeres, poetas, filósofos, médicos, astrónomos, arquitectos o artistas que fueron borrados violentamente del territorio que habitaban hace milenios. Como una forma de revertir siglos de temeraria ignorancia el poeta Elicura Chihuailaf enfatiza: “Nuestra gente ha hecho observaciones científicas muy profundas. Gracias a este afán científico dieron nombre a todo lo existente en la tierra y a lo observable en el universo físico, psicológico y filosófico”.<sup>13</sup> Los casos 5 y 6 son dos ejemplos de la guerra sucia, del terror y de la esclavitud contemporáneas. Resulta muy ilustrativo apreciar el origen del término “República Bananera”, término

<sup>12</sup> Immanuel Wallerstein, *El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de la ciencia social*, Ediciones del Signo, 2017, Buenos Aires, p. 102.

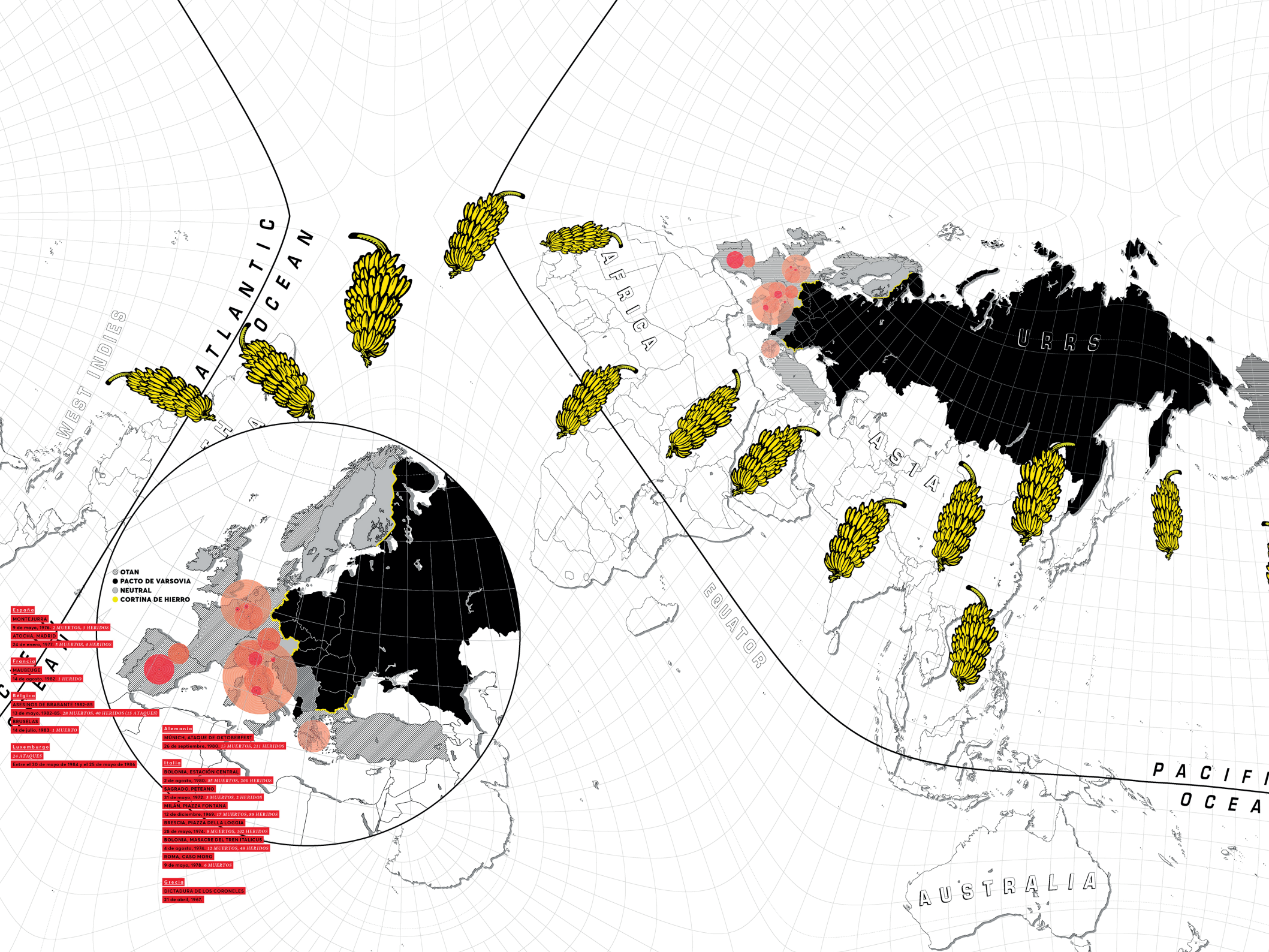
<sup>13</sup> Elicura Chihuailaf, *Recado confidencial a los chilenos*, Lom Ediciones, 1999, p. 66.

con el que se ha calificado negativamente a los países que han sido considerados políticamente inestables, subdesarrollados y corruptos. La expresión cuenta con una actualidad patente, por lo que no es de extrañar que escuchemos ante un inminente conflicto o caos político la utilización de esta forma como una amenaza o una descalificación. Esta locución creada por el escritor norteamericano William Sidney se desplazó desde Honduras a Guatemala a propósito de la explotación del plátano por parte de la empresa Norteamericana United Fruit Company que terminó además dominando la economía y la política del país. Un caso acontecido en Latinoamérica y el otro en Italia a través de lo que se denominó la “Operación Gladio” que consistió en el apoyo a grupos de extrema derecha italianos por parte de la CIA y la OTAN, para que contaran con financiamiento, armas y bombas para atentar contra la población y contra los líderes de izquierda; entre otros asesinatos se cuenta el de Aldo Moro ocurrido en 1978. Los muros se cubren con las imágenes de la prensa nacional y los documentos desclasificados de la CIA relacionados con Italia que se refieren a estas operaciones de inteligencia, cubriendo de cielo a suelo el espacio de la sala.

## II. DE LA GALERÍA AL SALÓN Y AL TERRITORIO.

Después de visitar el museo nos enfrentamos a la *Galería de Retratos Subalternos* donde se presentan los rostros anónimos y olvidados que poblaron buena parte del *Museo Hegemónico* con su estrategia civilizatoria y colonizadora. Aquí, hombres y mujeres secuestrados en los zoológicos humanos, sometidos por las fuerzas de la explotación, asesinados por organismos secretos o encubiertos, adquieren cuerpo a través de la carnalidad de la pintura al óleo sobre tela. En la imagen de la pintura del claroscuro, los hombres y mujeres suspendidos desde el cielo de la sala configuran una galería de retratos que ninguna corte, mecenas ni poderoso oligarca o dictador hubiera encargado. Se trata de pinturas que desde los distintos sistemas de registro y





traducciones visuales son pintadas para reencontrar, a expensas de la manualidad y el gesto, la dignidad de la que fueron despojados en las travesías del siglo XIX o en los sometimientos y asesinatos del siglo XX y XXI. Estos retratos y escenas, en estrictas escalas de grises, azules y rojos, provienen de los archivos en los que han estado confinados y relegados por la historia oficial de Europa y América. Es la historia del rostro de los que nunca tuvieron imagen, de los que quedaron fuera de cuadro, debatiendo sus existencias entre el “ser y no-ser”. Parafraseando a la filósofa india Gayatri Spivak<sup>14</sup> podríamos preguntarnos si los subalternos pueden existir por medio de la voz y la imagen. La historia occidental construida a partir de las diversas jerarquías del poder han categorizado a los seres humanos que “son” y los que “no son”: hay personas que por alguna situación azarosa, familiar, barrial o por el infortunio de nacer en el lugar y país equivocado, tendrán muchas dificultades para “ser”. Por el contrario, otras personas pueden ser porque todo lo que hay a su alrededor, su contexto, su cuna, su origen, los hace “ser” aunque no hagan nada para lograrlo. Incluso, algunos que pueden ser también pueden extender su soberanía y hacerla universal. El “ser o no ser” shakesperiano, proveniente de la literatura del siglo XVII, en estas latitudes ha quedado reducido a una pragmática geopolítica de la existencia. Según este determinismo social, político y geográfico, el subalterno no puede hablar ni tener imagen: no puede gritar que tiene hambre y no puede reclamar justicia. Esta asimetría humana, esta estrategia civilizatoria colonial, ha sido eficazmente convertida por los estados en una cultura de la muerte y el exterminio de las alteridades en los países poscoloniales, posrepublicanos, y posdictatoriales en el cono sur.

Si bien las 22 pinturas de la galería están referenciadas a algún caso del *Museo Hegemónico*, el rostro de Camilo Catrillanca aparece

como una alteración del archivo de rostros destinados por parte del Estado moderno a no existir. Esta aparente impertinencia o irrupción del presente histórico acontecido en Chile forma parte de los millones de rostros con su cultura y lenguaje que han sido eliminados y expulsados de la república chilena, pero ya no por los españoles, sino que por los mismos chilenos, por las fuerzas militares y de los primeros carabineros, por los colonos a los que se les regalaron las tierras, y por los sucesivos gobiernos desde 1810 hasta nuestros días. Un ejemplo de esta avanzada militar es el hecho de que Temuco nunca fue fundado como ciudad, sino que se originó en torno a un fuerte militar en 1881. De este período leemos una crónica de ocupación, de espeluznante actualidad, del general Conrado Villegas el 5 de mayo de 1883: “Hemos recorrido un territorio inmenso, hasta entonces cubierto por el negro velo de la ignorancia que de ellos teníamos. Hemos desalojado a los salvajes de sus guaridas [...] En el territorio comprendido entre los ríos Neuquén, Limay, la Cordillera de los Andes y el Lago Nahuel Huapi no ha quedado un solo indio, todos han sido arrojados a occidente [...] Al sur del río Limay quedan del salvaje los restos de la tribu del Cacique Sayhueque, huyendo, pobre, miserable y sin prestigio”.<sup>15</sup>

En la exposición *Miradas Alteradas* a través de la imagen del joven mapuche asesinado se presenta en cierto modo el séptimo caso de la exposición: la nación mapuche en el Wallmapu. Este caso aborda las sucesivas ocupaciones, los numerosos parlamentos y cartas que envían los caciques y loncos a los distintos gobernantes chilenos y de cómo nada ha impedido que sean despojados de sus vidas y territorios. Los mapuche han sacado y alzado su voz en innumerables oportunidades, mas nunca han sido atendidas, ni por el rey ni sus representantes en la capitania ni, luego, por las autoridades de la república. Una de estas cartas escritas por loncos

<sup>14</sup> Gayatri Spivak, ¿Pueden hablar los subalternos?, Ediciones MACBA, Barcelona, 2009.

<sup>15</sup> Pedro Cayuqueo, *Historia secreta mapuche*, Editorial Catalonia, 2017, p. 181 y 182.

desde el Wallmapu se encuentra publicada en 1861 en la Revista Católica del Arzobispado de Santiago, en ella manifiestan el absurdo y la crueldad de la situación que padecen: “¿En qué molestamos al no estar a la altura de los blancos? El chamal no estorba a nadie, nuestra agricultura está atrasada porque no hay medios de exportación, vivimos dispersos que es más cómodo para cuidar nuestros sembrados y animales [...] somos hospitalarios y tenemos nuestros propios códigos. A cambio de esto tenemos que soportar toda clase de arpiás que nos roban y ultrajan. Es vergonzoso que Chile esté codiciando nuestros territorios”.<sup>16</sup> El rostro de Camilo Catrillanca trae consigo esta historia lejana y ancestral de exterminio y muerte, desde la Conquista hasta nuestros días: omisión étnica y cultural expresada en la actual Constitución chilena y en las distintas operaciones de represión que se han montado desde las fuerzas armadas. Cabe recordar lo burdo que ha resultado ser el sistema de inteligencia y represión en Chile, como quedó en evidencia en el desarrollo de la Operación Huracán contra las comunidades mapuche al sur del Bío-Bío.

Otorgar lugar físico y simbólico a Catrillanca (en mapuzungun, su apellido significa piedra partida por un rayo) es presentar la actualidad y magnitud de una fractura instalada en medio de la historia de Chile. Es una historia de injusticias cometidas contra los pueblos originarios, primero ejercida por los europeos y luego por los propios chilenos. Un símbolo de resistencia ancestral que se actualiza y amplifica como proyecto emancipatorio cada vez que hay un nuevo asesinato o se comete una nueva usurpación de sus tierras. La función de la imagen de Catrillanca al interior de los retratos subalternos comparte la dimensión ritual y de duelo urgente que reclamó el poeta Raúl Zurita tras la muerte del joven: “(...) Chile, levántate, no dejes que maten a tu gente. Y ahora, que se declare

<sup>16</sup> Cayuqueo, p. 278.

duelo nacional. Que todos los edificios públicos pongan su bandera a media asta y que los parlamentarios sesionen con crespones negros en sus brazos. Que el rostro de Camilo esté en todas las estaciones de metro, en las vallas publicitarias, en las salas de embarque de los aeropuertos. Que su rostro de 24 años cubra el horizonte”<sup>17</sup>.

El último ámbito corresponde a la *Ópera Emancipadora*, en la que en una analogía con los retratos suspendidos, las voces emergen desde el silencio y la oscuridad de la historia. Esta ópera convierte a la galería de arte en un salón o sala de espectáculo, donde las voces en singular y en plural, representan las tensiones que se producen entre los que tienen poder y los que en apariencia carecen de él. Los subalternos y la naturaleza son uno mismo y, por lo tanto, su fuerza vital. En este caso, se adopta el género de la ópera para “devolver” en voz, imágenes y música un diálogo coral entre los subalternos y los hegemónicos. Aquí hombres, mujeres y niños, desde uno u otro lugar, despliegan su voz en canto, ocupando el espacio del museo como ágora y arena pública. Instalar un museo dentro de una Bienal de Arte o de un museo es posible a condición de que sus muros se conviertan en algo líquido. Así se permite que el presente histórico inunde al museo con su singularidad y subjetividad, en oposición a las certezas de los modelos de control y vigilancia del ser y el hacer que supone toda institución disciplinar.

Aquí la voz del Arriero representa una filosofía desprendida de cualquier vigilancia externa, ya que su ser existe en la medida que se ha arraigado a lo local. Una filosofía y ciencia obtenida en la relación directa con la naturaleza, entendida como ser vivo, en la misma dimensión vital y dialogante que milenariamente han sostenido los pueblos originarios. El Arriero, desde su experiencia cotidiana y nómada por los Andes, realiza reflexiones universales, pues su

<sup>17</sup> Raúl Zurita, “El horror continúa, la dictadura continúa”, 15 de noviembre de 2018.



“ser y estar” está en directa relación con una naturaleza que no está en el exterior, sino que él habita y es habitado por ella al mismo tiempo. No observa la naturaleza como un recurso ilimitado, que es el texto de los Dominadores, adoradores de la riqueza y las distintas formas de explotación transnacional. Esta certeza vital del Arriero se convierte en su habla y por ello puede enfrentar a los Dominadores: “Me declaro soberano/ Del poder elijo su impertinencia/ De los abusados rescato su conciencia/ Pero me declaro impertinente/ Y por ello independiente”. El Arriero de alguna manera representa esa comunidad arrasada por el mundo civilizado cuyo principal símbolo de domesticación humana es la ciudad y su trazado urbano. Los pueblos originarios no establecen división entre la corporalidad humana, la naturaleza y los sueños. La comunidad no es solo la intersubjetividad de los participantes de un colectivo humano, sino que es la comunidad entre humanos y naturaleza. La modernidad civilizatoria eurocéntrica construyó a la naturaleza como objeto y esto fue precisamente la condición de posibilidad del modelo económico e ideológico que sostuvo y sostiene la actual mentalidad extractivista que define la cartografía del mundo entre explotadores y explotados. Esta es la mejor definición del tercer mundo o de un país obligado al subdesarrollo y la explotación: vender recursos naturales baratos y comprar caro materias elaboradas. El Arriero representa la interrupción de un paradigma disciplinar que no ha llegado a sus territorios y, por otra parte, Daniela Vega, representa a todas aquellas voces, etnias, razas, clases, géneros y edades que nunca pudieron decirse y a las que, por lo tanto, les fue negado el “ser”.

### III. A MODO DE EPÍLOGO: HISTORIAS DE RE-APRENDIZAJE.

En *Miradas Alteradas* confluyen una serie de epistemologías o formas de nombrar el mundo a través de visualidades que se despliegan como un políptico o código contemporáneo. Esta nueva cartografía ficcional va más allá de la región y refuerza una vez más la imposibilidad de asumir como propias las biografías

nacionales y el proyecto de autodeterminación de los pueblos, ya que las evidencias, desde la sistemática borradura y tacha nunca permitirá entregar las herramientas argumentales para reconstruir la verdad de los acontecimientos de cada país. Esta aporía de lo nacional se experimenta como distopía, como imposibilidad de manejar la propia historia sin un poder externo que la determine, y destruye por completo la idea de un mapa reconocible en sus límites. De alguna manera, la investigación visual de Voluspa Jarpa, llevada a cabo por más de veinte años, ha construido un nuevo mapa interior de la civilización occidental, ya no desde los perfiles territoriales, sino a partir de las relaciones asimétricas y de poder tejidas en el presente y el porvenir; a través de evidencias dispersas que muestran, por acto u omisión, la tachadura, el troquel, el detritus y el palimpsesto multidimensional de la actual exposición.

*Miradas Alteradas* es un proyecto de pedagogía emancipadora que se desencuentra con las narrativas del poder, por lo tanto, se plantea como una manera de descolonizar los aprendizajes visuales y subjetividades con las que hemos sido formados (o deformados). De esta forma, altera y revierte los códigos y la información institucional de la historia civilizatoria, machista, eurocéntrica y colonial. En el *Museo Hegemónico* el europeo es el bárbaro y descubrimos que no tiene la razón y que su modelo civilizatorio se ha erigido sobre la base del perfeccionamiento de las distintas técnicas institucionales de control, castigo y confinamiento. El *Museo Hegemónico* ha sido alegóricamente encerrado al interior de otro museo para que no siga extendiendo su cultura de aniquilación de las distintas formas de vida. Para lograrlo, se enfrenta al visitante europeo, y ahora al chileno, a una museografía que considera recorridos y detenciones donde se despliegan imágenes, videos, textos y objetos dispuestos por capas o niveles, a través de superficies transparentes y opacas. Esta crítica

institucional o ejercicio de museología radical captura la atención de quien se deja llevar por la información y los archivos, para así habitar en una temporalidad retardada o ralentizada, donde las respuestas ya no provienen exclusivamente de la disciplina artística. Este palimpsesto hermenéutico o interpretativo superpone la sociedad del espectáculo a la sociedad de la vigilancia y a la sociedad emancipada. Existen varios estratos de escritura visual que el visitante comienza a descifrar a medida que avanza a través de los tres ámbitos: el *Museo Hegemónico*, la *Galería de Retratos Subalternos* y la *Ópera Emancipada*. Un palimpsesto multidimensional organizado en la totalidad de la arquitectura del galpón en Venecia y luego en el Ala Sur del MNBA<sup>18</sup> que fue concebido en oposición al canon que propone el *Hombre de Vitrubio* y al panóptico del británico Jeremy Bentham (creador de la arquitectura carcelaria en el siglo XVIII). El recorrido ortogonal de la galería museal ha sido modificado para que el acto de mirar ya no dependa de un solo espectador, sino que todos puedan ser observadores y observados: vigilantes y vigilados.

*Miradas Alteradas* es una alternativa contra pedagógica a las historias ocultas y tachadas meticulosamente por las distintas técnicas tanatopolíticas<sup>19</sup> expandidas a través del tiempo y los continentes por la historiografía y las instituciones del estado moderno. En este caso, resulta positivo el hecho de que un museo fije

<sup>18</sup> *Miradas Alteradas* se articula como crítica institucional en el tiempo del MNBA junto a otras exposiciones afines a la post vanguardia. Primero con Juan Pablo Langlois, Cecilia Vicuña, Lea Lublin, Gordon Matta-Clark, Luis Camnitzer, Liliana Porter (entre otros). En los 90 con Gonzalo Díaz, Rainer Krause, Carlos Altamirano. También con exposiciones e intervenciones como *Día* de Pablo Langlois (1999), *Ejercicios de Colección* (2004-2010), *La pieza que falta* (2014), *En (clave) Masculino* (2016), *Bien Común* (2017), *El museo en tiempos de revolución* (2019), entre otras. Estas afinidades son antecedentes esporádicos de la necesaria crítica y autocrítica a la que se deben someter las instituciones contemporáneas.

<sup>19</sup> Dicho con palabras de Paul Preciado: “Este poder ya no se comporta como una ley coercitiva, como un mandato negativo, sino que más versátil y acogedor, adquiere la forma de una tecnología política general, metamorfoseándose en arquitecturas disciplinarias (prisión, cuartel, escuela, hospital, etc.), textos científicos, tablas estadísticas, cálculos demográficos, modos de empleo, recomendaciones de uso, calendarios de regulación de vida y proyectos de higiene pública”.

el pasado para dejarlo inactivo y controlado. Al representar al *Museo Hegemónico* dentro de un museo, lo deja cautivo al interior de sus propios mecanismos epistemológicos promovidos por las naciones imperialistas del XVIII y XIX, incluso, actualizados inadvertidamente en los manuales y deontología de la UNESCO en los siglos XX y XXI. La exposición resulta aporética o de callejón sin salida, puesto que el “museo dentro del museo” es la aspiración a un estado de conciencia mas allá de la historia que acontece al interior de los muros de la cárcel, el psiquiátrico y el hospital. Si el riesgo de un museo es su afinidad con el mausoleo (cementerio), en *Miradas Alteradas* la dimensión mortuoria surge como una metáfora para clausurar en forma permanente las prácticas civilizatorias fundadas sobre la muerte y el exterminio de las alteridades. En este caso, los atributos negativos del confinamiento se abren como una esperanza o una ficción metodológica: impedir que lo que está dentro salga de la institución. Como si se inaugurara en pleno siglo XXI un *Museo Hegemónico* a condición de que todo lo que exhibe en su interior son los restos de una civilización que se extinguió. En cierto modo es lo que anhela Néstor García Canclini cuando ve que el museo, en tanto sinónimo del pasado, es una oportunidad para acabar con los efectos nocivos de la globalización. El año 2007 reflexionó lúcidamente al respecto: “La globalización está terminando. Urge hacer un museo para documentarla, guardar su patrimonio y exhibirlo antes que se agote”.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Néstor García Canclini, *Lectores, espectadores e internautas*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2007, p. 99.





## “¿QUIÉN SE CREE QUE ES, VOLUSPA JARPA, PARA ESTAR JUZGANDO A HOLANDA?”

En un último intento por disuadir a Voluspa Jarpa de que salte a conclusiones sensacionalistas simplificadas sobre el canibalismo en Holanda, basado en el linchamiento de los hermanos De Witt, su amigo holandés decidió volver a estudiar el caso. En el curso del estudio comprendió varias cosas; cómo se indujo a la psicosis colectiva para producir un cambio de régimen -cuidadosamente planificado- y qué papel jugaron las noticias falsas en la estrategia geopolítica. La característica de la naturaleza humana de sentirse atraído, horrorizado y cegado por la violencia extrema, es esencial de ser entendida si uno quiere jugar a la turba. El caso de los hermanos De Witt revela importantes lecciones sobre el populismo y la geopolítica. “Crear una confusión total para cometer los peores crímenes con absoluta impunidad” es uno de ellos. Finalmente, el escritor entendió las razones de Voluspa para dar a ver este caso. Ella había estado muy por delante de él todo el tiempo.

## TURISMO OSCURO, LA HAYA 2018

“En esta sala fue interrogado Cornelis de Witt, ex alcalde de la rica ciudad de Dordrecht y comandante en jefe de la Armada de la República Holandesa. El torturador comenzó con la prensa de dedo”. El guía del grupo, Herman, saca el dedo medio y el índice y muestra cómo se debe empujar el implemento de tortura sobre los dedos. “Las prensas se aprietan muy lentamente para infligir el máximo dolor. Hasta que se rompan los huesos de los dedos. O hasta que confiese, claro. Pero Cornelis no confesó”. Herman sonríe en silencio. Espera con ansias la próxima herramienta. La guía ofrece una explicación detallada de la prensa de muñeca, la prensa de espinilla, la rejilla, cómo colgar a un prisionero de los brazos y cómo usar el carbón en los pies. “Pero Cornelis no confesó” es el repetitivo vaivén de Herman antes de pasar a un siguiente dispositivo de tortura. “Cornelis salió de la sala de



interrogatorios con los dedos rotos, brazos rotos, piernas rotas, hombros dislocados, pies asados y cortes profundos en el pecho debido a las cuerdas húmedas y apretadas”. Nadie sabe qué actos de tortura se le han infligido realmente a Cornelis, pero al excitado Herman no le importa.

Da su recorrido por el *Museo de Gevangenoort*, la antigua prisión de La Haya. El lugar se ha convertido en un museo de tortura. Los visitantes de Herman son un pequeño grupo de personas con diversas motivaciones. Todos ellos están tratando de imaginar cómo esos eventos increíbles pudieron haber ocurrido en ese día oscuro de la historia holandesa.

#### “NEELTJE, NO PUEDO PARAR”

El 20 de agosto de 1672, a las cuatro y media de la tarde, los cadáveres de Cornelis de Witt y su aún más famoso hermano Johan, yacen en la plaza (Plaats) frente a la prisión de la ciudad<sup>1</sup>. La turba acaba de matar a los hermanos. Un silencio cae sobre la plaza. Un sirviente de los coches de correos es el primero en arrancar una prenda de terciopelo del cuerpo de Johan. Entonces la gente comienza a pelear por la ropa de los hermanos. Inmediatamente comienza un comercio apresurado de reliquias de estos asesinatos. Cuantas más manchas de sangre, más altos serán los precios. Los cadáveres yacen desnudos en la calle. Alguien pone un trozo de tela en los genitales de Johan, y otro pone un gato muerto en los de Cornelis.

Un asistente de barco, ata cuerdas alrededor de los tobillos de los cadáveres y algunos hombres los arrastran hasta Groene Zoodje<sup>2</sup>, que es el lugar de ejecución, veinte metros más adelante, a lo largo

<sup>1</sup> Innumerables informes de testigos presenciales han hecho posible una reconstrucción precisa del hecho.

<sup>2</sup> Groene Zoodje era el apodo del lugar de ejecución de La Haya. Se puede traducir como “pequeño enredo verde” o “pequeño césped verde”. Es un juego popular de palabras.

del Hofvijver el estanque de la ciudad de La Haya. Los hombres alzan los cuerpos por el poste de la horca. Empiezan a cortar los dedos, la nariz, los labios, las orejas, la lengua, los dedos de los pies, todas las partes del cuerpo y empiezan a venderlos a buenos precios. Una esposa le grita a su marido que deje de hacer esto, pero él le responde: “¡Neeltje, no puedo parar!”. Los cuerpos se abren para arrancar los intestinos. Un carnicero usa un palo para mantener abierto el cadáver de Johan mientras lo destripa. “Un descarado intenta morder la virilidad de Cornelis con los dientes, pero tiene que cortársela con un cuchillo, ya que es demasiado duro. Otro saca un ojo y se lo traga, preguntando en voz alta si lo cagará por la mañana. Un tercer hombre corta trozos de carne de las caderas, mientras dice que los va a asar y comer por la noche.”<sup>3</sup>

Más tarde en la noche, un hombre regresa a la Plaats y corta los corazones de los cuerpos. Se los muestra con orgullo a tres hombres bien vestidos en la taberna De Beukelaer, al lado Groene Zoodje. Lo han visto todo.

Cuando cae la noche, un grupo de amigos de los hermanos bajan los cadáveres y los llevan a la casa familiar. Johanna, la hermana de Cornelis y Johan, solo puede distinguir los cuerpos por las heridas curativas de los apuñalamientos que recibió Johan unas semanas antes.

#### EL ASCENSO DE LOS HERMANOS DE WITT

Johan de Witt era el segundo hijo del alcalde de Dordrecht, Jacob the Witt. En 1648, el padre Jacob había sido encarcelado por el príncipe Willem II debido a su oposición a los planes de guerra del vástago de Orange. Les dijo a sus hijos que nunca confiaran en un *orange*. Johan fue abogado y matemático, más tarde elogiado por Newton y Huygens. A los 21 años, se convirtió en administrador

<sup>3</sup> Sacado de un informe de testigo ocular.

de Dordrecht. En 1652, a la edad de 27 años, se le pidió ser *Raadspensionaris* de los Estados de Holanda, es decir, primer ministro de la provincia más importante de la República de los Siete Países Bajos Unidos, el país más rico del mundo. Tres años más tarde se casó con Wendela Bicker, hija de Jan Bicker, un feroz alcalde anti-orangista de Ámsterdam.

Johan vio a su propia clase regente como un dique protector contra la tiranía de la familia Orange<sup>4</sup>. En 1654 escribió el *Acte van Seclusie* (Acta de reclusión) en la que explica los méritos de una República sin derechos gubernamentales hereditarios, ni las posibilidades de una doble función de gobernador y comandante del ejército. Entre líneas afirmó que gobernar un país no tenía nada que ver con la voluntad de Dios. Cinco años antes, en 1649, Carlos I de Inglaterra había sido decapitado por orden del Parlamento; era la primera vez en la historia que un rey soberano fue juzgado por sus hechos.

Así, Johan defendió la distribución del poder sobre los estados de Holanda y los ayuntamientos. Lo llamó *'de Ware Vrijheid'*, la verdadera libertad, al ser un equilibrio de poder calculado y entrelazado –sin el poder hegemónico del terrateniente– que brinda la paz y la estabilidad necesarias para un buen clima comercial.

“Estas Provincias no forman una *res publica*, pero cada Provincia aparte es una *res publica* soberana ...”. Johan fue el defensor de la *res publica*, el interés público, la república. En su convicción, la familia Orange actuó según su propio beneficio y nunca debería volver al poder. Esto se sostuvo fácilmente mientras el príncipe Willem III de Orange, nieto del decapitado Carlos I de Inglaterra, todavía era un niño pequeño. Con esta actitud y sus escritos

<sup>4</sup> En este lugar hay que decir que Johan también temía la tiranía del pueblo. La palabra “democracia” había tenido una connotación negativa desde Platón. Involucrar a la gente común en los asuntos estatales era generalmente, y también para los orangistas, considerado una mala idea.

obviamente se ganó la hostilidad de los orangistas. En la larga y vil lucha que siguió, el apoyo de la gente iba a ser decisivo para sostener a la república.

La clase común gobernante eran ciudadanos ricos, llamados patricios o regentes, que tenían lugar en todo tipo de consejos y administraciones, en los gobiernos de las ciudades y, si era necesario, en el *Provinciale Staten* (Gobierno de la provincia) o el *Staten-Generaal*, la Asamblea General.

Estos hombres cumplían su deber público junto con sus profesiones cotidianas como banquero, armador, comerciante o abogado. El interés común de estos *“Staatsgezinden”* (anti-orangistas de mentalidad estatal) era el comercio. Aunque teóricamente esta clase estaba abierta a todo el mundo con suficiente dinero, prácticamente las ciudades estaban gobernadas por un puñado de familias.

## LA DINASTÍA ORANGE

El primer Willem de Orange, conocido como *El Taciturno*, fue príncipe de un lejano principado llamado Orange, una pequeña e insignificante parcela de tierra en el sur de Francia, y uno de los nobles favoritos del emperador Carlos V de España. Fue nombrado *Stadhouder* (gobernador) de Holanda y Zelanda en 1559 por el hijo de Carlos V, el rey Felipe II.

Debido a la crueldad de la Inquisición española y los duros impuestos a los nobles, Willem se sintió obligado a oponerse al rey español. Pidió un levantamiento contra los españoles y solicitó a las provincias holandesas que lo respaldaran. En 1581 declaró la Independencia de la República de los Siete Países Bajos Unidos y así se convirtió en el *“Vader des Vaderlands”*, el Padre de la Patria, héroe popular número 1.

*La Guerra de los Ochenta años* representó, ochenta años de lucha exitosa de los *oranges* contra los españoles. Después de Willem El Taciturno vino el príncipe Maurits y después de él, Frederik Hendrik se hizo cargo del mando. Cuando terminó la guerra en 1648, la gente vio al nieto del Príncipe Willem II como miembro de la realeza. Los *oranges*, con el transcurso del tiempo, habían construido una corte con muchos leales: los Orangistas.

Willem II asumió el cargo en 1647, pero murió repentinamente en 1650. El final de la guerra y la falta de un sucesor, parecía ser el fin de la dinastía Orange. Pero una semana después de la muerte de su padre, nació Willem III, Príncipe de Orange. A través de su madre, Maria Stuart, la hija mayor de Carlos I, futuro rey de Inglaterra. Los orangistas todavía estaban en el juego.

Los más notables entre ellos fueron Cornelis Tromp y Johan Kievit. Tromp fue un vicealmirante valiente y popular, hijo del amado almirante Maarten Tromp. Sus ambiciones fueron frustradas por Johan de Witt a favor del exitoso almirante Michiel De Ruyter. El cuñado de Tromp, Johan Kievit, era alcalde de Rotterdam. En 1666 conspiraron para llevar al poder al joven Willem III con la ayuda de los ingleses. Por esta traición, Johan despidió a Tromp del ejército y exilió a Kievit, quien huyó a Inglaterra. El honor de las familias Tromp y Kievit parecía manchado para siempre, a menos que el *Raadspensionaris*, Johan de Witt desapareciera del escenario.

La religión parecía ser un medio eficaz en esta lucha. Los *oranges* eran protestantes ortodoxos, al igual que la mayor parte de la población holandesa en el siglo XVII. Los regentes, siguieron el ejemplo de Erasmo de Rotterdam y los *Remonstrantes* (protestantes liberales), transmitieron los valores Amor, Libertad y Tolerancia (siempre que se pudiera ganar dinero). Prácticamente todo se

reducía a esto: los ortodoxos dijeron que eras elegido de Dios, siempre y cuando hicieras lo que decía el vicario. Los liberales eran herejes a los ojos de los ortodoxos. Los orangistas pagaron grandes sumas de dinero (inglés) a vicarios ortodoxos fanáticos para que escribieran panfletos de odio -como las campañas de Twitter de *Alt Right*- y para incitar a los feligreses contra los regentes, con Johan como figura principal.

En 1667, un año después del intento de golpe de Willem III, la guerra fue favorable para la República. No solo De Ruyter, sino también Cornelis de Witt jugaron un papel heroico en el glorioso viaje (según la historia holandesa) a Chatham, cuando los ingleses fueron sorprendidos y derrotados en su puerto natal por los audaces holandeses. Curiosamente, los De Witt no pudieron convertir esta gloria en popularidad. El hermano de Johan era un hombre vanidoso. Él mismo había sido retratado como un héroe victorioso por Jan de Baen, el pintor que, pocos años después, registraría el linchamiento de los hermanos. Cornelis donó su propio retrato al ayuntamiento de Dordrecht. En 1668, los Estados de Holanda recompensaron a Cornelis con 30.000 florines. Esta enorme cantidad provocó rencores con las demás ciudades de Holanda y con la República. La supuesta codicia y vanidad de Cornelis también se le reprochó a Johan.

“...Cornelis es el que no tiene peluca”; sobre la pintura de Jan de Baen

Hay mucha gente en el Rijksmuseum, como siempre los sábados por la tarde. El museo respira un orgullo patriótico del pasado. Las guerras navales contra los ingleses todavía se glorifican. En realidad, no eran más que pequeñas guerras comerciales, encargadas por los regentes. Entre los enormes retratos de la milicia, como *La ronda nocturna* de Rembrandt, se encuentra el cuadro con los cadáveres colgados de los hermanos De Witt de Jan de Baen.



Es muy pequeño; podría haber sido hecho para una pequeña sala de estar, si la imagen no hubiese sido tan espantosa. Al lado del panel cuelga simbólicamente un bodegón con una naranja pelada en un platito. Una pareja japonesa se detiene un rato frente al cuadro y lo miran juntos. Se dicen algo, sonríen un momento y siguen caminando. Nadie más mira la pintura, a pesar de la multitud. Si quisiera, podría ver a un niño con una antorcha, cuerpos mutilados, un trozo de tela, un gato muerto. En la esquina inferior izquierda hay gente en una fiesta. Bailan alrededor de un fuego. Se sabe muy poco sobre esta obra. Ni siquiera si Jan de Baen realmente lo hizo. O quién encargó el trabajo. En el reverso del lienzo está escrito que ha sido pintado en vivo cuando Johan y Cornelis de Witt colgaban de la horca, en la tarde del 20 de agosto de 1672 a las 11 de la noche. "... Cornelis es el que no tiene peluca. Esta pintura es la única prueba y, por lo tanto, vale mucho dinero ".

Además de la naturaleza muerta se encuentra un busto de tamaño más grande que el natural de Johan de Witt. Si viviera hoy, habría sido una estrella de cine. Lo miras directamente a su cara alargada con largos rizos sobre los hombros. Ves a un hombre robusto con una nariz torcida pero siempre larga, probablemente rota en una pelea. Deja caer la mandíbula un poco mientras su boca cerrada está algo levantada. Un fino bigote y una perilla rodean sus carnosos labios. Irradia un aire exaltado con sus ojos concentrados y sus pómulos altos. Puedes imaginar que parecía arrogante en la vida real. Una mano fuerte y venosa sobresale de los pliegues de su manto. Sostiene guantes finos como lo hace Jan Six en el famoso cuadro de Rembrandt. Es una estatua increíblemente hermosa de Artus Quellinus de 1665. En ese año Luis XIV debería haber pedido su busto a este artista en lugar de Bernini.

## AL SERVICIO SECRETO DE SU MAJESTAD

Los grandes países europeos, Inglaterra y Francia, no consiguieron poner a la rebelde República en su lugar. Con las guerras marítimas, la fuerza del pequeño país solo había aumentado. Las grandes monarquías estaban a punto de unir fuerzas contra los renegados republicanos holandeses.

En 1668 Francia amenazó con atacar desde el sur. Johan y Willem III forjaron juntos una alianza con Inglaterra y Suecia. Durante un tiempo la República pareció segura, pero en 1670 Inglaterra traicionó la alianza y se unió a Francia. Francia prometió a los británicos pagos considerables. En 1671, Luis XIV (Francia) y Carlos II (Inglaterra), tío de Willem, junto con los obispos de Münster y Colonia, acordaron que iban a declarar la guerra a la República e invadir sus territorios desde todos los lados, simultáneamente.

Los reyes y obispos contaron con que la población se levantaría contra los regentes republicanos y que Willem III llegaría al poder. El joven sobrino de Carlos II de Inglaterra, estaría dispuesto a aceptar rápidamente condiciones favorables para la paz.

## RADELOOS, REDDELOOS, REDELOOS

Holanda era demasiado rica para no ser saqueada por las naciones europeas más grandes, que se unen contra La República. Comienza el *rampjaar* (año del desastre) de 1672. La amenaza de guerra es omnipresente. Muchos culpan a Johan de Witt de la peligrosa situación política. El gobierno está radeloos (desesperado). El ejército terrestre ha estado desatendido durante veinte años. Todas las provincias, excepto la poderosa Holanda, piden a Willem III como su comandante.

Johan consigue bloquear esto en un primer momento. A sus ojos, habría significado el fin del gobierno regente, el fin de la "Ware



DESASTRE:

UN PUEBLO IRRACIONAL,  
UN GOBIERNO SIN CABEZA Y  
UN PAÍS SIN POSIBILIDAD  
DE RESCATE.

1

NEELTJE, NO PUEDO PARAR!

2

UN IMPUDENTE TRATÓ DE  
MORDER LA VIRILIDAD DE  
ALGUIEN CON LOS DIENTES.

3

OTRO SACÓ UN OJO Y

4

SE LO TRAGÓ.

UN TERCER HOMBRE  
CORTÓ TROZOS DE CARNE  
DE LAS CADERAS.

5

ALGUIEN CORTANDO LOS DEDOS  
DEL CUERPO COLGANTE.

6

SE CORTA EL SEXO DE  
UN HOMBRE.

7

HOMBRES CORTANDO DEDOS

8

DE LOS PIES.

OTROS VENDIENDO  
JOROBAS DE CARNE.

9

TAL VEZ VENDIENDO  
UN CORAZÓN O UNA LENGUA.

10

OTRO ESTÁ  
COMIENDO INTESTINOS.

11

UN PERRO Y UN NIÑO PELEAN  
POR UNA PARTE INDEFINIDA  
DEL CUERPO.





*Vrijheid*”, la verdadera libertad. Pero contra la voluntad de Johan, el príncipe es nombrado como capitán general para enfrentar una sola batalla contra Francia. Willem III no puede evitar que los franceses crucen el Rin en junio de 1672 (tampoco le conviene). El país está *reddeloos*, enardecido, sin esperanza de rescate. Willem se retira detrás de la línea de flotación. Las tropas de Münster y Colonia invadieron las provincias, Gelderland, Overijssel, Drenthe, Frisia y Groningen. La población se vuelve loca, está *redeloos* perdiendo la cabeza. El miedo a los ejércitos hostiles invasores y la ira contra la clase gobernante, los priva de la razón. Se responsabiliza al jefe de gobierno de la República, Johan de Witt. Los hermanos De Witt son considerados traidores por la gente. Cada paso parece estar perfectamente planeado y orquestado. Un torrente de panfletos y sátiras amargas ven la luz, con textos como: ‘Uno debe arrancarle el corazón del cuerpo y estrellarse la cabeza contra el mármol’ o ‘Belzebub escribe desde el infierno, que Kees (Cornelis) de Witt vendrá, Él lo espera en unos días, pero primero hay que cortarle la cabeza’<sup>5</sup>. La ira de la gente sigue creciendo.

### FINALMENTE, JOHAN DIMITTE

El 21 de junio se comete el primer atentado contra la vida de Johan. A pesar de la campaña de difamación, Johan va y viene de su trabajo en el *Binnenhof* en La Haya, donde reside el gobierno holandés hasta el día de hoy. A las 11 de la noche, el *Raadspensionaris* es atacado y herido con espadas y cuchillos. Los cuatro atacantes le dan un último golpe en el cuello y lo dejan por muerto en la calle. De Witt tiene suerte. Las heridas no son letales. Los agresores huyen al campamento militar del Príncipe donde son recibidos con los brazos abiertos y bolsas de dinero. Solo uno de ellos regresa a La Haya. Es capturado y luego decapitado. El vicario Simónides lo convierte en

<sup>5</sup> ‘Men ruk hem zijn hert uit ‘t lijf. Men stamp hem zijn hoofd in marmer’, ‘Belzebub schrijft uit de hel, dat Kees de Wit haast komen zel. Hij verwacht hem in korte dagen, maer zijn kop moet eerst afgeslagen’.

un mártir, escribiendo un panfleto titulado *La lucha de Jacob*. En pocos días se venden nueve mil copias. A partir de entonces, el vicario recibe una generosa pensión de 200 florines de parte de Willem III. Los tres perpetradores restantes fueron recompensados con buenos trabajos en los ayuntamientos de La Haya y Hoorn.

La noticia de que el *Raadspensionaris* resultó herido, lleva a una proclamación ampliamente apoyada para nombrar a Willem III como *Stadhouder* (gobernador). El 3 de julio de 1672 Willem III toma posesión. Significa el fin de *Ware Vrijheid*. El 8 de julio, Willem III también es nombrado capitán y almirante general de Holanda, Zelanda, Frisia y Groningen. Posteriormente aparece un panfleto titulado “*Advertencias a todos los habitantes benévolos y fieles de Holanda*”<sup>6</sup>, donde Johan es acusado de robo de dinero del Estado para pagar a espías franceses. Está acusado de negligencia deliberada del ejército terrestre. Willem III apoya este panfleto y una nueva tormenta de escritos odiosos se desata. El 4 de agosto Johan se rinde. Presenta su dimisión a los Estados de Holanda. Willem III se encargará de que su baja no sea honorable.

### FIN DEL JUEGO

Ahora los hermanos De Witt deben desaparecer. Johan Kievit, el traidor condenado, ha vuelto de Inglaterra, con el consentimiento del *Stadhouder* Willem III. Se une a Cornelis Tromp. Los cuñados traman un complot para deshacerse de los De Witt, junto con algunos antiguos leales del grupo militar de Willem III, como sus mentores y parientes Van Zuylenstein y Odijck.

Los hombres diseñan un escenario inteligente que eventualmente conduce a la acusación y condena de Cornelis por planear el asesinato de Willem III. El hombre que es contratado para acusar a

<sup>6</sup> *Waerschouwinge aen alle edelmoedige en getrouwe inwoonderen van Nederlandt*

Cornelis recibe una recompensa anual de 400 florines y un puesto en el ayuntamiento de un pueblo insignificante de Holanda.

Cornelis de Witt, torcido por la artritis, es levantado de su cama en Dordrecht y llevado al Gevangenpoort en La Haya. Una multitud furiosa arrastra su retrato del Ayuntamiento y lo rompe en pequeños pedazos.

A partir del 15 de agosto comienzan a difundirse rumores de que Cornelis intentará escapar. La tensión aumenta en La Haya. Cuenta la historia que van a saquear la casa de Johan de Witt, y que vendrán agitadores de Delft para matar a los hermanos. En la noche del 17 al 18 de agosto, el príncipe Willem III ha sido visto en La Haya. Tuvo una reunión secreta con Van Zuylenstein, y probablemente con más leales.

El juego final está previsto para el sábado 20 de agosto. A las cinco de la mañana, Van Zuylenstein, Odijck y Tromp se encuentran en la taberna De Beukelaer en la Plaats. Ocupan una mesa con vistas al Groene Zoodje. Al mediodía se les unen varios funcionarios locales de la ciudad orangista.

Hacia las nueve de la mañana, el desempleado Johan entra en la cárcel para visitar a su hermano. Alrededor de las diez, una multitud se empieza a reunir frente a la prisión, en la Plaats. Saben que va a pasar algo.

Varios grupos de *Schutterij*<sup>7</sup>, los guardias de la ciudad o “*Vendels*” se han reunido en la plaza. Los *Vendels* están formados por plebeyos y en su mayoría son orangistas. La caballería del ejército también está

presente en la Plaats. Obedecen a los Estados de Holanda y están destinados allí para proteger a los De Witt.

Cuando Johan quiere salir de la prisión al comienzo de la tarde, una multitud indignada se ha reunido frente a las puertas de la prisión. Hombres armados con lanzas y mosquetes gritan que los hermanos nunca escaparán con vida. Por la tarde varias delegaciones de las milicias ingresan al penal para verificar si los hermanos aún se encuentran allí. Temen que los guardias hayan sido sobornados. Mientras tanto, hay hombres armados en el techo para evitar la fuga.

Johan y Cornelis ven y escuchan a la turba a través de la ventana de la sala de prisión de Cornelis. La criada de la prisión entra preocupada y le dice a Cornelis que la gente está delirando. “¿Qué quieren?”, pregunta Cornelis. “Quieren matarte a palos”, responde la niña. “Si se trata de mí, que vengan, aquí estoy”. Cornelis y Johan continúan con su almuerzo, según cuenta la historia.

En el transcurso de la tarde corren rumores de que los granjeros de Westland están en camino de saquear la ciudad. A las tres en punto, la caballería recibe la orden de pasar por las puertas para proteger la ciudad. Solo quedarían las milicias para proteger a los hermanos. “Pero ahora son hombres muertos”, dice el comandante Tilly de la caballería. Quien se niega a seguir sólo órdenes orales. Finalmente recibe una orden escrita firmada por Van Boetzelaer, señor de Asperen, presidente de los Consejos de Estado y leal amigo desde hace mucho tiempo de Willem III.

Ahora nadie puede detener a los plebeyos. Están presentes varios *Vendels* de las milicias. Y, aún cuando los rumores y odio han sido provocados por la diseminación de panfletos, no es fácil cometer conscientemente un asesinato. Es un paso demasiado grande.

<sup>7</sup> Literalmente: Shootery: grupos paramilitares del siglo XVII. El grupo de la *Ronda Nocturna* de Rembrandt son *Schutterij*.

A las tres y media, Zuylenstein, Tromp y Odijck se impacientan y llaman a cinco de los hombres más fanáticos de la Blue Vendel. Después de unas copas de vino se les envía a la misión. Ha llegado el momento. Las bebidas ayudan. Los hombres caminan con firmeza hacia la prisión veinte metros más adelante. Empiezan a vaciar sus armas contra la puerta. Sin embargo, esta es demasiado fuerte. Uno recibe un mazo del herrero y comienza a golpear las bisagras de la puerta.

Diez hombres corren por los estrechos pasillos y pasillos de la prisión hasta el primer piso. La puerta de la habitación está abierta. Cornelis está acostado en su cama, Johan está leyendo la Biblia en la ventana, el Libro de los Jueces –dicen después– donde las tribus judías no tienen un gobierno central y se manifiestan nuevos líderes. Los guardias no pueden detener a los hombres furiosos.

Cornelis apenas puede caminar a causa de la artritis y las torturas, es un espectáculo lamentable. Fuera de la prisión es empujado por decenas de brazos y cae casi de inmediato al suelo. Un montón de gente se le sube encima. Lo golpean con la culata de sus rifles. Desde el dosel de la Taberna, un marinero desconocido se lanza sobre Cornelis y lo apuñala repetidamente con una daga. Un guardia le da unos últimos golpes con una espada.

Al instante, después de pasar la puerta de la prisión, Johan es herido en el cuello por la punta de la lanza de un guardia de la ciudad, Gillis van Soenen, quien es notario de profesión. Se levanta y se dirige al centro de la Plaats. Empuja los cañones de armas hacia arriba y cree que puede escapar. Pero de repente aparece entre la multitud un hombre con una pistola cargada. Por detrás dispara a Johan en el cuello. Es el teniente de mar Maerten van Valen, un soldado profesional, y no un miliciano. Pieter Verhaegen, el posadero, golpea a Johan con la culata de su mosquete muchas veces en la cabeza. En este momento, mucha



gente está golpeando, pateando y apuñalando su cuerpo, especialmente el carnicero Christoffel de Haen quien deja sus marcas. Johan de Witt cae, está muerto como piedra.

Los cadáveres son colocados juntos. Un grupo de hombres del Blue Vendel intenta disparar a los cuerpos, tratando de que parezca una ejecución oficial, pero las balas redondas salen de sus cañones y van a dar a unos barriles. Ellos fallan. Entonces el silencio cae sobre la Plaats. Y comienza la orgía de mutilaciones.

Tromp, Odijck y Zuylenstein se quedan hasta que todo termine. Toman los corazones de Johan y Cornelis y regresan al campamento militar.



### **LAS PALABRAS SE CONVIERTEN EN IMÁGENES QUE DEVIENEN EN HISTORIA**

Después de leer varios informes de testigos presenciales, se puede mirar los famosos grabados de Romeyn de Hooghe y comprender lo que había hecho el grabador y por qué Voluspa Jarpa tiene la intención de utilizar las imágenes para su *Museo de la Hegemonía* en la Bienal de Venecia. El grabador pone todos los informes de los testigos en cuatro impresiones. En la primera imagen se pueden ver las lanzas verticales y sus puntas, como en el cuadro de Rembrandt, y una de estas puntas señala el cuello de Johan. Se puede reconocer a Johan porque usa el mismo abrigo que cuando posa para Quellinus. En la segunda ilustración, el asesinato y en la tercera, el arrastre de los cuerpos ya son insoportables, pero en la cuarta, la mutilación de los cuerpos es de una crueldad histórica, que difícilmente encuentra su igual en la Historia de la Imagen. Se puede ver a Neeltje y su esposo de rodillas cortando los dedos del cuerpo colgante de Cornelis, una niña que sostiene el pene de Cornelis (suena como el comienzo de una rima popular), divagando sobre qué hacer con él. En el otro lado del poste, el sexo de Johan está cortado. Aparecen hombres cortando sus dedos de los pies y vendiendo jirones de carne, tal vez un corazón o una lengua, y otro está comiendo los intestinos. Un perro y un niño pelean por una parte indefinida del cuerpo.

La pregunta inteligente es, por supuesto, quién encargó estos grabados. Ellos enfatizan la psicosis de la turba. ¿Pero quién dirigió a la muchedumbre? Y, si todos estos asesinatos, mutilaciones, canibalismo, grabados y pinturas, eran pistas falsas, ¿de qué pretendían distraernos?

### **POPULISMO Y CAMBIOS DE RÉGIMEN**

Al leer la historia de Johan de Witt, uno podría deducir los Diez Mandamientos para el manual del “Populismo y cambios de régimen para principiantes”: 1. Hágalo siempre personal. 2. Apoye

a los oponentes de su oponente. 3. Culpe a su objetivo tantas veces que ya nadie pueda descubrir la verdad. 4. Siembre odio y confusión con la ayuda de escritores de texto anónimos. 5. Deje el trabajo sucio a los peones prescindibles. 6. Glorifique la violencia, enfatice el éxito militar. 7. Alimente los mayores miedos y sentimientos de inferioridad de la gente. 8. Haga uso de la religión y estructuras como las iglesias. 9. Visualice su mensaje tanto como sea posible y 10. Inspire personalmente; decídase a estar presente para empujar a la gente hasta el límite.

Si uno mira estos Mandamientos de cerca, una cosa que destaca es la similitud con los manuales de marketing y los cursos de story-telling actuales. Especialmente con la ayuda de las redes sociales, manipular y conquistar afinidades populistas, se ha convertido en una habilidad común.

Los trucos del populismo suelen formar parte del gran juego de la geopolítica. La historia nos dice que desde 1672 la República de los Países Bajos perdió su dominio, especialmente cuando Willem III se convirtió más tarde en rey de Inglaterra, Escocia e Irlanda. Inglaterra y Francia se hicieron cargo y debilitaron a los molestos habitantes de las tierras bajas.

Desde entonces, hasta el día de hoy, dos campos de historiadores holandeses han disputado los acontecimientos del 20 de agosto de 1672; los republicanos y los orangistas; todavía existen. De vez en cuando se tragan un globo ocular o asan un trozo de sus oponentes.

O como dijo Voluspa Jarpa, después de haber estudiado miles y miles de archivos clasificados de la CIA: una operación de inteligencia es exitosa cuando al final, nadie sabe a ciencia cierta, qué sucedió realmente y por qué.

Consuelo Valdés

**MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO**

Emilio de la Cerda

**SUBSECRETARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL**

Carlos Mailet Aránguiz

**DIRECTOR SERVICIO NACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL**

## CRÉDITOS EXPOSICIÓN

### VOLUSPA JARPA / MIRADAS ALTERADAS

#### CURADOR

Agustín Pérez Rubio

#### COMISARIO

Varinia Brodsky, Ministerio de las Culturas,  
las Artes y el Patrimonio

#### DISEÑO EXHIBICIÓN

Edmundo Browne  
María Teresa de la Fuente

#### PRODUCCIÓN

Oswaldo Oyarce  
Felipe Ríos  
Felipe Sepúlveda  
Héctor Vergara

#### ORGANIZAN

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio  
Ministerio de Asuntos Exteriores a través de la  
Dirección de Asuntos Culturales (DIRAC)

#### COLABORAN

Ministerio de Relaciones Exteriores: ProChile

#### APOYAN

Fundación Antenna

#### PATRONS

Andrés Brun y Juan José Cattaneo  
Eduardo F. Costantini  
Victor Leyton  
Juan Yarur Torres  
Fundación Engel  
Galería Patricia Ready

#### BENEFACTORES

Gabriel Werthein  
Vicerrectoría Académica de la U. Católica de Chile

#### BENEFACTORES, MIEMBROS DEL CÍRCULO ANTENNA

Patricia Angelini  
Lauren Bate y Charles Kimber  
Claudia Correa y Eugenio Claro  
Familia Dibán  
Elisa Ibáñez y Alfonso Barroihlet  
Antonio Jalaff  
Inés Ortega-Márquez y Roberto Durán de la Fuente  
Denise Ratinoff  
Pacific Research  
Ricardo Roa  
Cecilia Rojas  
Yolanda Tejeda de Walker  
Jaime Vela  
Familia Saieh Guzmán  
Fundación Amancay  
Fundación Cultural Urbana La Dehesa  
Gryphus Wealth Management  
National Museum of Women in the Arts-Chile

#### DISEÑO LOGOS

Ediciones Puro Chile  
Visión Alternativa (VACA)

#### EXPOSICIÓN "MIRADAS ALTERADAS",

SANTIAGO DE CHILE 2020

Equipo Museo Nacional de Bellas Artes

#### PRODUCCIÓN MUSEOGRÁFICA

Mecánica Visual

#### INVITA



#### COLABORA



Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la  
exposición *Miradas Alteradas* presentada en el MUSEO NACIONAL DE BELLAS  
ARTES DE SANTIAGO DE CHILE, desde diciembre de 2020.

Impreso en noviembre de 2020, con un tiraje de 1.000 ejemplares,  
en papel Bond de 106 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.

© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

## **EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

### **DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

Fernando Pérez Oyarzun

### **ASISTENTE DE DIRECCIÓN**

Catalina Chaigneau Saavedra

### **SECRETARÍA DIRECCIÓN**

Verónica Muñoz Mora

### **EXHIBICIONES TEMPORALES**

María de los Ángeles Marchant Lannefranque

### **CURADORAS**

Gloria Cortés Aliaga

Paula Honorato Crespo

### **COMUNICACIONES**

Paula Fiamma Terrazas

Paula Celis Díaz

### **RELACIONES PÚBLICAS**

María Arévalo Guggisberg

### **RELACIONES INSTITUCIONALES**

Cecilia Chellew Cros

### **DISEÑO GRÁFICO**

Lorena Musa Castillo

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

Claudia González Soto

### **MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN**

Graciela Echiburu Belletti

María José Cuello González

Matías Cornejo González

Constanza Nilo Ruiz

Mariana Vadell Weiss

### **DEPARTAMENTO DE COLECCIONES Y CONSERVACIÓN**

Eva Cancino Fuentes

Manuel Alvarado Cornejo

María José Escudero Maturana

Eloisa Ide Pizarro

### **INVESTIGACIÓN**

Jaime Cuevas Pérez

### **ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS**

Alejandro Bley Uribarri

Manuel Arenas Bustos

Marcela Krumm Gili

Carlos Alarcón Cárdenas

Roxana Vargas Navarro

Ignacio Gallegos Cerda

Elizabeth Ronda Valdés

Hugo Sepúlveda Cabas

Paola Santibáñez Palomera

### **AUTORIZACIÓN SALIDA E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE**

Sebastián Vera Vivanco

### **MUSEOGRAFÍA**

Ximena Frías Pinaud

Marcelo Céspedes Márquez

Gonzalo Espinoza Leiva

Mario Silva Urrutia

Jonathan Echegaray Olivos

Pedro Fuentealba Campos

Hugo Núñez Leonello

Jona Galaz Irarrázabal

### **MUSEO SIN MUROS**

Patricio M. Zárate

### **BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN**

Juan Pablo Muñoz Rojas

Soledad Jaime Marín

### **ÁREA DIGITAL**

Érika Castillo Sáez

Nicole Iroumé Awe

Gonzalo Ramírez Cruz

### **SONIDO Y MONTAJE**

Francisco Leal Lepe

Stephan Aravena Manterola

### **SEGURIDAD**

Gustavo Mena Mena

Hernán Muñoz Sepúlveda

Eduardo Vargas Jara

Pablo Véliz Díaz

Alejandro Contreras Gutiérrez

Guillermo Mendoza Moreno

Luis Solís Quezada

Warner Morales Coronado

Vicente Lizana Matamala

Patricio Vásquez Calfuén

Héctor Lagos Fernández





Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y el  
Patrimonio

Gobierno de Chile