

Semiosis antropófaga e hibridación cultural en la obra de Ana de Orbegoso

Anthropophagic semiosis and cultural hybridization in the art of Ana de Orbegoso

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*
& ROSA GONZALES MENDIBURU**

Artigo completo submetido a 23 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Peru, artista visual (grabadora, fotografa y videasta). Licenciatura en Filología Románica de la Universidad de Bucarest, Licenciatura en Linguística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), estudios de Maestría en Literaturas Hispánicas en la PUCP, y de Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana en la UNMSM. Directora del Laboratorio de Investigaciones y Aplicaciones de Semiótica Visual PUCP; Directora de la revista Memoria Gráfica.

AFILIAÇÃO: Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte, Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

** Peru, diseñadora. Licenciatura en Arte, en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP); Maestría en Humanidades en la PUCP

AFILIAÇÃO: Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte, Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: ragonzal@pucp.edu.pe

Resumen: “*Virgenes Urbanas*” es un proyecto fotográfico que interviene pinturas religiosas coloniales de la Escuela de Cusco, de la mitad del siglo XVII, símbolo del poder del colonizador, y las re — plantea con nuevos signos que remiten directamente a la descendencia de las antiguas víctimas. Esta investigación tuvo como objetivo analizar el sincretismo cultural como fuente para la construcción de este proyecto de Ana de Orbegoso, artista visual peruana.
Palabras clave: Sincretismo / efecto de sentido / hibridez / presencia / ausencia.

Abstract: “*Urban Virgin*” is a photographic project that involved colonial religious paintings of the Cusco School, half of the seventeenth century, symbol of the power of the colonizer, and the re — poses with new signs that refer directly to the descendants of the former victims. Objective of this research was to analyze the cultural syncretism as a source for the construction of this project of Ana de Orbegoso, Peruvian visual artist.
Keywords: Syncretism / effect of sense / hybridity / presence / absence.

Introducción

“Jugamos con la idea de representación “ escribía Michael J. Parsons (Parsons, 2002: 202) : jugar con las representaciones icónicas de la Virgen María para producir imágenes híbridas de lo sagrado femenino con una contundente intervención del ahora profano y cotidiano es, para Ana de Orbegoso, no sólo jugar con la idea de representación sino también con una tradición cultural que remite a la época de la Conquista española y al complejo fenómeno de sincretismo que se inicia a partir de entonces y que , actualmente, se ha convertido en una dimensión fenomenológica de la identidad peruana.

1. La representación sincrética

La representación religiosa icónica en los principios de la Colonia experimentó tempranamente una hibridación en cuanto a sus características de portadora de discurso, al ser intervenido el concepto religioso así como sus representaciones físicas y simbólicas por una red de signos provenientes de la cultura indígena, sobre todo de su concepción mítica de la naturaleza y del carácter integrador de su visión del mundo. Los procesos de hibridación resultantes se notan, por ejemplo, en la intervención de los elementos florales a través de los cuales se asoma la Naturaleza Madre, sobre todo en las representaciones de la Virgen. Los efectos de sentido implicaron no sólo la asociación de dos tradiciones culturales de lo sagrado y lo profano, sino también el nacimiento de un nuevo patrón de representación que dejaba entrever el proceso de apropiación y reinterpretación cultural del modelo impuesto. Hay que recordar que el modelo impuesto por la Conquista y la Colonia se debe al rol evangelizador y didáctico que las imágenes de lo sagrado asumían, reemplazando en gran medida el rol del idioma, por lo menos en los principios. En este sentido, la hibridación era permitida como puente intercultural para el funcionamiento del discurso religioso. Además, los modelos que llegan a la Colonia peruana eran a su vez el resultado de una constante incorporación de rasgos significantes, creando la conciencia de cierta diversidad expresiva en cuanto a la transmisión del mismo significado. El camino recorrido desde la pintura bizantina y medieval hasta los maestros italianos y españoles había puesto de manifiesto esta realidad. La diversidad de técnicas complementaba la diversidad de rasgos icónicos: se usaban las técnicas del temple al huevo, el óleo, el dorado para los fondos y los brocateados sobre las pinturas. De este modo, se generó un substrato de creación receptora de la hibridez de los recursos expresivos, materiales y figurativos sobre el cual emergerá la iconografía andina que la Escuela Cuzqueña (XVI -XVIII) transformará en un ampliamente aceptado referente de la identidad

peruana. Pertenecen a la Escuela Cusqueña, entre otros, Diego Quispe Tito; Basilio Santa Cruz Pumacallao, de ascendencia indígena; Diego Cusi Guamán, al cual se le atribuye la ornamentación parcial de las iglesias de Chinchero, Sangarará y Andahuaylillas, monumentos del arte universal; Juan Zapata Inca, con un singular sincretismo en que prevalecen los fuertes colores de la tradición textil andina; Marcos Zapata, conocido por sus representaciones marianas, de una mística belleza, que acostumbraba mezclar lo alegórico cristiano con lo profano. Desde los inicios, el pintor y sacerdote jesuita italiano Bernardo Bitti había introducido el manierismo en la pintura cuzqueña, caracterizado por el tratamiento alargado de las figuras, colores fríos y escorzos. Otras influencias importantes ejercieron el barroco de Zurbarán y el detallismo de la escuela flamenca. Los pintores locales, como Diego Quispe Tito, el pintor de mayor representatividad para la Escuela Cusqueña, cuya obra es ejemplar para el sincretismo entre el indigenismo cuzqueño, el manierismo y el barroco europeo, intervienen con sus propios referentes, que comparten el escenario con los elementos europeos: aparece así la ornamentación con plantas, flores y pájaros locales, estos últimos pintados con colores intensos, sobre árboles de espeso follaje; la esquematización lineal inspirada en el geometrismo de la cultura inca; cierta libertad en la perspectiva, que remite a las representaciones indígenas; el interés por el paisaje, a veces más importante que los personajes; la introducción de elementos de la vida cotidiana, como la Virgen hilando a la manera andina. El siglo XVIII aportó la técnica del estofado o brocateado, la aplicación de oro sobre las aureolas de los santos o sobre sus vestiduras. La Escuela Cusqueña creó así un estilo, que hoy en día llamaríamos estilo semiótico, de representación sincrética, basado en un conjunto de rasgos aspectuales, existenciales y tensivos recurrentes, articulados en una composición conceptual y material híbrida, que se da a conocer en tanto que efecto de sentido básicamente a través de su sintaxis modal. Las combinaciones modales que resultaron de la historia del sincretismo pictórico ejemplificado por la Escuela Cusqueña se transformaron — a partir del siglo XIX — en productos de uso estereotipado, dispositivos modales que se actualizan en productos en serie.

2. Presencia y ausencia

Las variedades de la presencia de la Virgen María en las pinturas coloniales y especialmente de la Escuela Cusqueña son variedades enunciativas, que implican tanto a los autores como a los observadores, a través del estilo de la expresión y del estilo del contenido. Crean al mismo tiempo una predisposición para la comprensión e interpretación de la hibridez, que pasa por la aceptación del

acoplamiento, de la junción o de la fusión de lo diferente. La hibridez y sus significados transforman la obra en un acontecimiento, que se beneficia de la potencia interpeladora de la composición heterogénea. Esta virtud, generadora de efectos que implican al observador en una lectura cultural de lo representado, es proyectada por Ana de Orbegoso en una serie de representaciones actuales de la Virgen María, que construyen nuevas interacciones a partir de los cuadros de la Escuela Cusqueña, reemplazando los rostros de las Vírgenes con rostros de mujeres andinas actuales, a la vez que incorpora nuevos signos de los escenarios actuales en el entramado de la representación. Este proyecto, compuesto por doce obras que la artista viene exponiendo en galerías y en intervenciones urbanas, estáticas o móviles, es un homenaje al presente, *hic et nunc*, desde la fotografía, sin alterar las facciones y dejando bien en claro el recurso, dando otras dimensiones al acto de apropiación: de poder y de afirmación de lo femenino, desde el espacio local, juntando rasgos simbólicos de procedencia sagrada y profana.

Se reemplazó el mensaje teológico tradicional con una lectura de género y cultura anclada en lo local, aprovechando la apertura operada por el sincretismo de la Escuela Cusqueña, y enfatizando el proceso de generación de la identidad internalizado en la manifestación cultural híbrida, a partir de una construcción de sentido que se asume como proyecto, con extensos puntos de contacto con la Teología de la Liberación del Padre Gutiérrez (Figura 1, Figura 2, Figura 3). Las representaciones que emergen de este nuevo conjunto de interacciones se construyen en torno al presente con el advenimiento de un sentido nuevo, abierto a las interpretaciones. Para lograrlo, se incorporan los signos del pasado histórico del Perú, Machu Picchu, las catedrales coloniales, las calles republicanas; el niño o los niños en los brazos de la Virgen; los angelitos niños de la calle; el bordado andino; las danzas de la sierra y de lo costa, la bandera peruana; paisajes andinos; flores.

La nueva iconografía introduce una refundación de lo social, basada en la memoria colectiva, apelando a la motivación crítica del sujeto — observador, para encontrar una respuesta ante el cambio (Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8). El cambio ocurrido, por la introducción de los elementos cotidianos, esta vez del yo-aquí-ahora, nos lleva al territorio de las desapariciones y las apariciones, o las ausencias y presencias. ¿Porque desaparece el rostro de la Virgen, tal y cual había cruzado los siglos como símbolo de su trascendencia? Porque aparece el rostro de una mujer andina? El cambio, más allá de la ausencia de lo que fue y la presencia de lo que es, significa afirmación y nuevo comienzo. No es una ruptura sino una intersección y una transición. Entre los dos estados, el antiguo y el nuevo, hay una discontinuidad que liga el antes y el después.



Figura 1 · Ana de Orbegoso, *La Virgen Inmaculada*. Fonte: Orbegoso (2006).

Figura 2 · Ana de Orbegoso, *La virgen de Belén*. Fonte: Orbegoso (2006).

Figura 3 · Ana de Orbegoso, *La Virgen del Sur*. Fonte: Orbegoso (2006).



Figura 4 · Ana de Orbegoso, *La Virgen de la Trinidad*. Fuente: Orbegoso (2006).

Figura 5 · Ana de Orbegoso, *La virgen del Norte*. Fuente: Orbegoso (2006).

Figura 6 · Ana de Orbegoso, *La Virgen de las Aguas*. Fuente: Orbegoso (2006).

Figura 7 · Ana de Orbegoso, *Nuestra Señora de Cocharcas*. Fuente: Orbegoso (2006).

Cuando esta discontinuidad que funciona como conexión simbólica se instala en una estrategia que pretende configurar y gestionar la identidad del sujeto colectivo, como es el caso de las Vírgenes Urbanas (Figura 9, , Figura 10) se produce una emergencia del sentido desde las mismas fronteras de lo sagrado y lo profano, lo antiguo y lo nuevo, lo impuesto y lo apropiado, que propone ajustes y nuevas regularidades que van definiendo este juego con las connotaciones, entre las cuales sobresale lo que Eric Landowski (Landowski, 2009) llamaba la regularidad de la irregularidad.

3. La regularidad de la irregularidad

Las “Vírgenes Urbanas” son representaciones que nos comunican su condición pasional en enfrentamiento con lo establecido. Es un proyecto que apela a nuestra capacidad de repensar lo que damos por sentado y nos incluye en el rediseño permanente de una identidad colectiva, desde la perspectiva que escogemos. Las piezas que lo integran practican una irregularidad que podríamos definir como la tensión entre el cuerpo presentificado (apoyado en la iconografía del cuerpo sagrado, de aquellos tiempos) y el cuerpo vivido (que valora el cuerpo profano, del aquí — ahora). Entre los dos se tejen acciones que podríamos identificar como modificaciones o invasiones o mutaciones y que apuntan hacia el horizonte del devenir. Ana de Orbegoso es una artista visual peruana que, en toda su trayectoria, desarrolló a partir de la fotografía complejas representaciones de la identidad donde el cuerpo funciona como el eje significativo que actúa incorporando signos para expresarse, por ende para ser. El cuerpo aparece a menudo en el conjunto de su obra desnudo y revestido de una gestualidad emocional en permanente movimiento o, por lo contrario, inmovilizado en un vestuario recargado de los signos de su cultura. Puede aparecer fragmentado o aglutinar mundos en su entorno. La identidad se construye en todos estos casos como una lectura dialéctica del devenir, anclada en el imaginario colectivo, de donde extrae signos, emociones y valores. El proceso antropofágico simbólico, que juega con la dicotomía identidad — alteridad, para crear muestras del ser / estar en el mundo como individuo que es parte de una cultura y una sociedad, es constante en su obra. En el caso de “Vírgenes Urbanas”, el cuerpo presentificado y el cuerpo vivido son parte de una puesta en escena que cultiva la sobreposición y la polifonía, recursos que, más allá del juego re-escritural practicado sobre el cuadro religioso, crean un entre — lugar del discurso que marca las imágenes con las huellas de temporalidades paradójicas y contradictorias. Esta es la irregularidad constante en el conjunto de la serie. Por otro lado, el hecho de que los signos remiten a otros signos, las imágenes a otras imágenes,



Figura 8 · Ana de Orbegoso, *La Virgen del Carmen*. Fonte: Orbegoso (2006).

Figura 9 · Ana de Orbegoso, *La Virgen de la Merced*. Fonte: Orbegoso (2006).

Figura 10 · Ana de Orbegoso, *Pachamama* (2006). Fonte: Orbegoso (2006).

el discurso emergente a otros discursos ocasiona una confusión semántica que es la expresión de todas las redes y distancias actualizadas en la composición, que, por otro lado, puede ser vista como una conjunción, o la absorción del otro. He aquí la intimidad de esta semiótica antropofaga practicada por Ana de Orbegoso a través de este proyecto, que implica la semejanza (en base al género) , la atribución (de los valores de lo sagrado y lo profano) y la transferencia (en el territorio recuperado de la integración de lo sagrado con lo profano según la visión andina). Es así como la imagen se transforma en evento o acontecimiento que va en el sentido de la de-colonización del imaginario peruano.

Conclusiones

El filósofo peruano Aníbal Quijano, al hablar de la colonización del imaginario, la relacionaba a la suspensión de saberes y lenguajes con consecuencias en la construcción mental de individuos y grupos, al igual que el historiador francés Serge Gruzinski, quien llamaba la atención sobre la capacidad de las transformaciones expresivas de modificar la percepción de lo real y de lo imaginario de individuos y grupos. Ana de Orbegoso procede a construir en “ Virgenes Urbanas “ un presente de la percepción desde la perspectiva de la recuperación y la expresión de la identidad local poniendo en acción una semiótica intercultural que no sólo presta atención a la interacción y el diálogo entre las culturas en contacto, con la consiguiente hibridación de los productos culturales, sino también a la afirmación de una cultura e identidad que asume el poder a través de la expresión de un nuevo imaginario. El hecho de que las culturas se alimentan entre si permanentemente se complementa con la apropiación de la hibridación resultante por parte de la identidad originaria, la cual se había visto sometida y cambiada.

Referencias

- Burke, Peter (2001). *Lo visto, lo no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Fábregat, Claudio (1998). *El mestizaje en Iberoamérica*. Madrid: Editorial Alambra.
- Gruzinski, Serge (2000). *El pensamiento mestizo del otrnto histórico*