

**LA IMAGEN TÉCNICA Y LA POSIBILIDAD DE UN DESVÍO  
DE LA TRADICIÓN BARROCA EN LA PRODUCCIÓN VISUAL  
EN LATINOAMÉRICA**

KURT PETAUTSCHNIG A.

Los variados propósitos de configurar un relato histórico sobre la producción visual<sup>1</sup> americana se articulan —esencialmente— desde la configuración de un eje transversal, que logre conectar las múltiples dimensiones y manifestaciones visuales de Latinoamérica. En esa clave, el barroco es, y ha sido, ese nodo que surge como punto de convergencia y categoría capaz de aunar la producción visual bajo un prisma que reorganiza lo heterogéneo sobre una base homogénea y lineal. Cuya consecuencia es la clausura de relatos que emergen sin adscribir o tomar los imperativos de la dualidad, exuberancia y exaltación que ofrece el barroco como estrategia visual. Dicho cierre propicia, paradójicamente, una oportunidad de apertura a la narrativa hegemónica de la visualidad americana construida desde una legibilidad barroca.

En virtud de lo expresado, el presente texto propone un movimiento a modo del clinamen de Epicuro<sup>2</sup>, en cuanto, un tenue desvío que en su recorrido se am-

---

1 Se utilizará el concepto de producción visual, empero, la de artística. En virtud de conferir un espectro más amplio de reflexión y análisis en torno las formas de categorizar, trazar y articular una historia las imágenes.

2 Cabe precisar que el término fue acuñado por Lucrecio, pero tal síntesis proviene del estudio de la obra de Epicuro.

plifica. A fin de reformular y pensar otras singularidades de la imagen en Latinoamérica desde un afuera del cierre mencionado, un enclave que inaugura otras lecturas desde la enunciación de una cualidad que permita la incursión de otra línea de progresión en el devenir de la visualidad latinoamericana y la manifestación del *desvío* que se busca configurar. Si bien, tal cualidad se desarrollará a lo largo de las presentes páginas, es pertinente señalar que tal hito se materializa en la readecuación de las formas de producción y el consiguiente cambio en las lógicas de circulación para las piezas visuales surgidas a mediados del siglo XX, que ponderan en su origen la fisura que la imagen técnica arremete al corazón de la herencia visual europea en el cono sur. A saber, la fotografía y el cine se proponen como la encarnación de la línea de frente en la ruptura con la tradición canónica de la producción visual tributaria del barroco. Por ende, el uso de estos medios canaliza para sus autores una praxis política, un síntoma de rebelión, en tanto, principio emancipatorio de la responsabilidad histórica presente en las disciplinas canónicas del campo del Arte, sistematizadas, asimiladas y objetivadas en su condición de instrumento estético de las capas dominantes de la sociedad, donde la negación a la metáfora o a la exuberancia constituyen una manifestación reaccionaria a la sombra que se cierne sobre el sistema de visualidad imperial y colonial que pervive en el barroco.

No se trata de indicar que los autores que adscriben al barroco ya sea deliberadamente, o por omisión, sean partidarios de los brutales excesos en la conformación de la América hispana en la imposición de un sistema visual colonial que exuda las bases de una sistema social racializado (Quijano, 2000) fundado desde una radicalidad ontológica de la diferencia. Por el contrario, lo que se quiere relevar en la discusión es lo que difumina el barroco mediante sus rasgos de dislocación, metáfora o ensamble. La forma en la que sus múltiples capas, en ocasiones, se presentan en la práctica artística como una modalidad de subversión o irreverencia de su origen europeo y colonizador, incluso como una agencia de identidad americana. Sin embargo, son acciones que no logran dismantelar sus convicciones fundantes, ya anquilosadas en las prácticas y lógicas de la producción visual circunscritas al barroco por más de tres siglos. Donde la acción de desborde se le atribuye una condición de acto revolucionario, sin embargo, en tal acto se expresa la confirmación y exaltación del uso de nominaciones a modo de aperturas pero que no son más que categorías inscritas, que se reinscriben sistemáticamente dando forma estética al sistema de la colonialidad del poder que propone Quijano. Una prueba de ello se desprende del catálogo de la exposición “Barroco Fronterizo” (Mayo del 2015) donde Catalina Donoso señala “El barroquismo —o lo pompeyano, como

llamaba con autoironía Sarduy a su variante lúdica— es redescubrir el barroco, es encontrarse con una historia distinta, donde la imagen tiene mucha importancia: en mi entendimiento, sustituiría lo neobarroco por antirepublicano, guasamacó, mestizo y periférico” (20). Cada uno de los adjetivos indicados son la expresión de una alteridad que no logra superar, ni menos subvertir las tramas coloniales.

## **EL DOBLE MOVIMIENTO DEL BARROCO: UNA DISLOCACIÓN DE ORIGEN.**

El barroco de Indias, la identidad americana empeñada desde una dislocación geográfica, ha tejido en extenso y con firmeza los cimientos del desarrollo expresivo de América. La imposición cultural desde España se traduce entre las exaltaciones del barroco como contraparte a la hegemonía cultural del centro de Europa en la figura del luminoso renacimiento. Velozmente se disemina el barroco en la Hispanoamérica, principalmente en la literatura y luego hacia la visualidad. Portando en sí misma una dualidad antitética, empero se presenta más cercana a una aporía de la que se busca salir o abrir alguna fuga. En su duplicidad se alberga la oportunidad de individualidad para un temprano despertar americano de la mano de Sor Juana de la Cruz y una literatura que en una doble clave legible busca un principio ontológico, a la vez, que una distancia con los centros culturales. El doble movimiento dispone una variable que valida la diferencia, que proyecta a las Indias bajo una aparente autonomía, al menos en el campo de las letras y la visualidad. Aunque ese camino se valide al introyectar la ilusión de singularidad en base a una entelequia, que de tanto jugar a la dualidad, pierde su propio movimiento inicial dejando una proyección de una imagen que ya no contiene fondo.

Si bien el término barroco es difuso, es factible delimitar que se utiliza para lo exuberante, recargado y grotesco. Pero de sobremanera como un ejercicio retórico que redundante en el uso de tropos, que desarticulan los sentidos expulsándolo al afuera de la imagen (Buci-Glucksmann, 2013). En ese sentido, las consideraciones de lo barroco como un ejercicio eminentemente intertextual son recogidos por Martin Jay, que al configurar las categorías de los regímenes escópicos, sitúa al régimen barroco en oposición al perspectivismo cartesiano. Exaltando la interpretación que el observador pueda hacer, en un juego de sentidos dobles entre la imagen y la multiplicidad de las relaciones externas que se puedan dar (237), lo que se disloca ininterrumpidamente en un espiral *doble de dobles* que esconden el sentido bajo un espejismo.

Los reflejos que propicia el barroco sostienen el tránsito que se da entre la dominación imperial a las elites criollas mediante la configuración de un sistema simbólico y visual que se amplifica gracias a su inherente dualidad, además de portar la lógica de un poder dislocado desde un origen expresado en la distancia política manifiestas en el mito originario que encarnan las pinturas de Pedro Subercaseaux. Las que en términos estilísticos responden a una influencia clásica y adscritas a los dictámenes franceses, aun cuando bajo la ostentosa superficie académica deja entrever la dualidad barroca; entre la metáfora de la formación de una nación que se sostiene desde la imagen y la nula inclusión del pueblo, o un relato unificador más allá de cualquier fondo posible. En ese ámbito Carlos Ossa (2015) define de forma precisa la teatralidad barroca en lo que llama “montaje epistémico” que la élite política urde con el uso de la fotografía, que desde su condición profana es circunscrita a una operación barroca “...el instante en que chocan las nuevas tecnologías con los valores tradicionales...encuentra en la visualidad un modo de reconciliar el lenguaje colonial del poder, con la novedad fáctica de las imágenes y las quimeras identitarias” (215) marcando una yuxtaposición de la funcionalidad barroca en la imagen técnica a pesar de su fragmentada tradición, y marcada distancia con los valores coloniales. Situación que no limitará a la imagen técnica, en un tiempo próximo, ser acreedora del bastión de una evasión tajante y derechamente accionar una afrenta a toda tradición hegemónica encarnada en la imagen.

### **IMAGEN TÉCNICA, LA MÁQUINA COMO RELATO EMANCIPATORIO.**

Si bien la promesa de emancipación desde la imagen tiene antecedentes en las características de las vanguardias de principio del siglo XX, a mediados de los sesentas en Latinoamérica la fotografía, y particularmente el cine, ofrecieron un fractura a una tradición cultural que asociaba a las disciplinas clásicas de la producción visual como portadoras de valores imperiales, monárquicos y dominantes que habían sido traspasados de un modelo de sociedad colonial a uno que se figuraba como estado-nación, en tránsito a un nuevo estadio político que finalizaría con las sangrientas y crueles dictaduras que azotaron la región durante la segunda mitad del siglo XX.

La aporía de la imagen dislocada, yuxtapuesta o derechamente barroca, encuentra en la imagen técnica de la década del sesenta, la posibilidad de una salida. La urgencia de la militancia política de los directores, junto a la influencia intelectual que acusan las demandas del poscolonialismo bajo la tutela de Fanon y “Los condenados de la tierra”. Demanda una condición de reciprocidad de un cine que

reconfigure el concepto de imagen como parte relevante de su ontología y canal de praxis política, esto, propicia la reorganización del lugar de enunciación y la búsqueda de una correspondencia irreductible con la realidad social, histórica y política ajena a construcciones dobles, simbólicas o metafóricas. Se cierra la interpretación con la apertura a una horizontalidad que se expresa en una continuidad entre autor, obra y público. La apertura hacia una horizontalidad equilibrada, y según señala Ossa (2013) “un archivo disímil de imágenes que pretendían realizar el encuentro entre el pasado, sin escritura de los humillados y un presente revolucionario que sugería una modernización hecha con los textos de la subjetividad latinoamericana” (12) abrió galopante el paso de una clave próxima a la imagen dialéctica de Benjamin, donde la irreductibilidad del presente de la imagen, relampaguea iluminando un horizonte de salida, la oportunidad de homologar el lugar de enunciación y abrirlo en un horizonte dispuesto para los que han sido restados, mantenido ajenos y en silencio, dislocados e irreconocibles, condenados a la zona de no ser (Fanon, 2009).

La relevancia de un lugar de enunciación “*directa*”, en concordancia al contenido visual, es un reducto primordial para la aproximación y complejión de la imagen latinoamericana, en tanto singularidad que propone una continuidad, factor que queda de manifiesto en la Estética del Hambre (Rocha, 1965) “nuestra originalidad es nuestro hambre y nuestra mayor miseria es que ese hambre, siendo sentida, no es comprendida” en ese sentido, el hambre y la miseria (características del tercer mundo) son tomadas como verdad y realidad validada desde donde enunciar “una cultura del hambre, mamando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia”. Rocha se alinea y recoge la tradición Antropófaga de Oswald de Andrade, un hambre voraz que se funda y propaga desde la marginalidad irrestricta “nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Perezosos en el mapamundi del Brasil” (de Andrade, 1928) que a pesar de la diferencia temporal se fragua en una sintonía con Rocha “es una estética de la violencia antes de ser primitiva y revolucionaria, he ahí el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado, solamente concientizando su única posibilidad, la violencia, el colonizador puede comprender, por el horror, la fuerza de la cultura que él explota” y de Andrade agrega “Queremos la Revolución Caraíba. Más grande que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre”.

El diálogo entre Rocha y de Andrade es fluido, emana desde el lugar de la revuelta, del fragmento. Un crisol que aviva la llama en busca de un espacio para la realidad fulgurante de Latinoamérica, una inversión del método, una lógica de radicalidad política que surge desde la base misma de la vida mínima. De la voz oprimida que exige la inmersión del observador como acto de insurrección, praxis política que se funde en la superficie visual emborronando los límites clásicos de autor, obra e institución del arte. La imagen latinoamericana se traduce en la continuidad de la realidad, la ausencia de cortes, pura persistencia que conecta retina, acto y realidad que busca superar las tradiciones que exaltaron el valor monárquico, colonial e imperial contenidas en superficies pictóricas.

El Cinema Novo, que impulsa Rocha, se funda y rige a partir de la Estética del Hambre, manifiesto que propone la disolución de la distancia del lugar de enunciación, y exige una radical adscripción a la verdad (correspondencia en la imagen) como principio político esencial en la creación de la imagen, que no es más que corte del continuo “una cuestión de moral que se reflejará en los films en el tiempo de filmar un hombre o una casa, en el detalle que observa, en la filosofía: no es un film, sino un conjunto de films en evolución que dará, por fin, al público, la conciencia de su propia existencia” (Rocha, 1965).

La imagen técnica latinoamericana se compromete políticamente en comunión a un estatuto epistémico de la imagen “el extravío y la otredad se podrían considerar los recursos epistémicos” (2016, 16). La exigencia de una correspondencia, y mejor dicho, de una continuidad de lo real en la imagen se presenta como la base programática del Tercer Cine. Movimiento que surge en Argentina y que de la mano de Octavio Getino y Fernando Solanas escriben el manifiesto “Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo” (1969) a diez años de la revolución cubana y con una marcada influencia de la filosofía de la liberación (Dussel, Cerutti, Roig, Scannone) sitúan la producción cinematográfica como la herramienta social para la descolonización de los pueblos, la que se proyecta únicamente en comunión con la verdad/realidad social, económica e histórica “el equívoco nacía del hecho de seguir abordando la realidad y el cine a través de la misma óptica con que los manejaba la burguesía” (Getino y Solanas, 1969) otro aspecto fundamental de la Estética del Hambre se enlaza con el Tercer Cine en una unidad ya reconocible, y se encamina, hacia una unidad de la imagen en Latinoamérica; el quiebre de la distancia entre lugar de enunciación y objeto “el intelectual se inserta en cada uno de esos hechos tomando como unidad a corregir desde el seno del hecho mismo, no desde afuera con modelos y métodos” (1969) homologación que incorpora al productor

dentro del proceso, lo hace parte de lo observable. Desplaza su lugar de privilegio como observador ajeno, y lo incorpora dentro de la tradición del proceso auroral (Salazar Bondy, 2006) es parte del acontecer, acompaña, se hace una práctica.

El tercer cine se funde en la militancia, y en la comprensión de imagen misma como praxis política, capaz de emancipar “Hago la revolución, por tanto existo... el cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros [barroco]” finalmente “construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones” (Getino y Solanas, 1969).

Desde la trinchera cinematográfica, el grupo Ukamau (Bolivia) liderado por Jorge Sanjinés, asume en la producción colectiva la única posibilidad de conocimiento y constitución de una imagen que dialogue, en efecto, con la verdad que se corta y es huella de la realidad. Un cine del pueblo, es una imagen de lo real “el cine revolucionario debe buscar la belleza no como objetivo sino como medio... se trata de un proceso que logrará su depuración al contacto con el pueblo, en la integración de éste...en la clarificación de los objetivos del arte popular y en el abandono de las posiciones individualistas” (Sanjinés, 1978). La propuesta grupal que surge desde Ukamau dialoga con la propuesta multinaturalista de Viveiros de Castro, en cuanto, que la multiplicidad de perspectivas, es a su vez, multiplicidad de seres, realidades a relaciones que confluyen en interrelaciones entre sujetos y cosas. Un flujo, un movimiento presente en la imagen latinoamericana que milita, transita y desplaza el lugar de enunciación tal chamán que cambia de cuerpo, de imagen y visión.

El gesto y sesgo político de la imagen técnica, responde a la urgencia del tiempo, una respuesta de la fisura colonial. La imagen es el puente que une los fragmentos que el barroco ha desperdigado a lo largo de la construcción visual de América, las constelaciones de sentido que fluyen en la multiplicidad de sus enunciados no desde lo doble o el montaje que trate de validar la noción impuesta de belleza bestial, donde solo el barroco pueda contener el oxímoron, en tanto, relato que valida otra posición asimétrica u oficial. La horizontalidad de la imagen técnica, el corte referencial, ya sea cine o fotografía es la impronta de la sublevación, de una resistencia a un canon estético a un régimen visual que se define desde un principio eurocéntrico que se tensa en la fluidez directa del movimiento continuo que ofrece Latinoamérica.

Finalmente hay que señalar que se ha propuesto una tentativa, un camino, una genealogía paralela que busca el desvío de las narrativas canónicas. Es una propuesta en construcción que reconoce la dificultad de abrir una opción frente a una

importante producción bibliográfica. No obstante, la necesaria reflexión de pensar otros bordes de la imagen que delimiten nociones y definiciones particulares que puedan reconocer el proceso histórico que las antecede, pero logre superarlo en pos de trazar el anhelado desvío.

## BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter (1989). *Discursos Interrumpidos I Filosofía del arte y de la historia*. Ed. Taurus, Bs. As.
- Bucci-Gluckmann, Christine (2014). *The madness of Vision: On Baroque Aesthetics*. University Press, Ohio.
- Carpentier, Alejo (2003.). *Los pasos recobrados Ensayos de teoría y crítica literaria*. Ed. Ayacucho, Caracas.
- De Andrade, Oswald (1928) “Manifiesto Antropófago”. disponible línea:  
<http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf>
- Donoso, Catalina, Luis Bernardo Guzmán (2015). *Barroco Fronterizo*. Ed. Ril, Santiago.
- Fanon, Franz. (2009) *Piel negra, máscaras blancas*, Ed. Akal, Madrid.
- Getino, Octavio y Solanas, Fernando. (1969) “Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, disponible en línea:[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/blog/docentes/trabajos/6288\\_15386.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/6288_15386.pdf)
- Jay, Martin. (2003) *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Ed. Paidós, Bs. As.
- Noé, Felipe Luis. (2012) *La coyuntura actual en. Alonso Rodrigo, Gonzalo Aguilar, Paulo Herkenhoff. Arte de contradicciones. Pop, realismos y política*. Brasil Argentina 1960. Fundación Proa, Bs. As.

- Ossa, Carlos. (2013) *El ojo mecánico; cine político y comunidad en América Latina*, Ed. FDC, Santiago.
- Ossa, Carlos.(2015) “El soberano óptico, la formación visual del poder”, *Rev. Chilena de Literatura*, n°89, 213-230. Santiago.
- Rocha, Glauber (1965) “Estética del Hambre”, disponible en línea:  
[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41\\_14nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf)
- Sanjinéz, Juan (1978) “Problemas de la forma y el contenido en el cine revolucionario”, disponible en línea: <https://es.scribd.com/doc/47573554/JORGE-SANJINES-Problemas-de-la-forma-y-contenido-en-el-cine-revolucionario-1978>