

Confabulaciones en torno al arcabuz: retornos angelicales y reflujos apócrifos en Demian Schopf y Juan Domingo Dávila*

Conspiracies around the arquebus: angelic returns and apocryphal ebbs in Demian Schopf and Juan Domingo Dávila

Ignacio Veraguas Caripan
Universidad de Chile

Fecha de recepción: 31 de diciembre de 2022
Fecha de aceptación: 18 de mayo de 2023

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 35, 2023, pp. 137-155

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2023.35.006>

RESUMEN

El artículo aborda el empleo alegórico (Benjamin) del prototipo del ángel arcabucero, representación pictórica virreinal andina propia del siglo XVII, en dos artistas chilenos contemporáneos, con énfasis en las referencias cruzadas que *conjura* (Jáuregui) la imagen. Para este propósito situamos la serie fotográfica *La revolución silenciosa* (2001-2002) de Demian Schopf en diálogo con la obra gráfica *Portrait of Bungaree* (1991) de Juan Domingo Dávila. A partir de una lectura en detalle de cada una de las obras, proponemos que el común de la androginia y el travestismo elaborado alegóricamente en el ángel evidencia el componente político de las imágenes. Finalmente, se propone que la incongruencia temporal y la mixtura icónica puede ser leída a partir de la posición del “testigo barroco” (Bolívar Echeverría), es decir, en una mirada que habita el litigio en lugar de comulgar con una testificación acabada.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo. Arte chileno. Ángel arcabucero. Demian Schopf. Juan Domingo Dávila.

ABSTRACT

The article deals with the allegorical use (Benjamin) of the prototype of the harquebusier angel, a pictorial representation of the Andean viceroyalty typical of the 17th century, in two contemporary Chilean artists, with emphasis on the cross references that the image *evokes* (Jáuregui). To do this, we situate the photographic series *La revolución silenciosa* (2001-2002) by Demian Schopf in dialogue with the graphic work *Portrait of Bungaree* (1991) by Juan Domingo Dávila. From a detailed reading of each one of the works, we propose that the common of androgyny and allegorically elaborated transvestism in the angel show the political component of the images. Finally, it is proposed that the temporal incongruity and the iconic mixture can be read from the position of the “baroque witness” (Bolívar Echeverría); that is, from a look that inhabits the litigation instead of communing with a finished testimony.

KEY WORDS

Contemporary art. Chilean art. Harquebusier angel. Demian Schopf. Juan Domingo Dávila.

* Este artículo se enmarca en la investigación para la Tesis de Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, programa financiado por la beca nacional ANID.



Fig. 1. Anónimo, *Asiel Timor Dei*, c. 1680, óleo sobre lienzo, 160x110 cm, Museo Nacional de Arte (Palacio Díez de Medina), La Paz.

¡inaceptable desde todo punto de vista!
yo sospecho que el cielo se parece más
a un tratado de lógica simbólica
que a una exposición de animales.

Nicanor Parra¹

En los mitos andinos y en la teología cristiana el Inca o los ángeles, los *huaminca* o los mensajeros del Señor, no son personas sino funciones que pueden ser sustituidas dentro de la misma lógica simbólica.

Ramón Mujica Pinilla²

Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno

¹ Nicanor Parra, "XIV", *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (Valparaíso: Ganymedes, 1979).

² Ramón Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996), 304.

se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida de un valeroso caballero.

Miguel de Cervantes³

El arcabuz o lo interesante

El poder de la imagen del ángel radica en el largo alcance de su capacidad de fascinar, incluso en aquellos territorios e imaginarios en los que su ingreso porta la marca de un proceso de dominación, masacre y violencia. Una variante iconográfica puede dar fe de lo anterior, ángeles con sitio en la historia del arte por la gracia de su excentricidad –o cuya presencia enigmática les ha otorgado un lugar en el terreno de lo interesante–. Nos referimos a los ángeles arcabuceros, producciones de la pintura virreinal andina del siglo XVII que, tal como indica su título, se distinguen de otras manifestaciones al portar un arcabuz –arma de fuego de avancarga– en lugar de espadas u otras armas de combate a corto alcance, atributo al que se suman sus nombres apócrifos y vestimentas pomposas. Tales elementos, inéditos en imágenes previas y aún signados por una interrogante histórica e iconográfica, le han asegurado a este tipo angelical un puesto incluso en el arte contemporáneo. En el presente ensayo abordaremos el empleo *alegórico* del ángel arcabucero en la obra de Demian Schopf en diálogo a través de la misma figura con la obra de Juan Domingo Dávila. El ángel arcabucero, proponemos, es citado como expresión del litigio de la memoria en la imagen, emblema de las tretas, tácticas y estrategias travestidas en la pugna política y en la conformación de un imaginario.

Al volver sobre los cuerpos pictóricos de los ángeles arcabuceros, las obras no citan simplemente una figura dentro de un repertorio disponible, sino que alechugan ese pasado (pendiente) con la imagen del presente. Retomamos esta noción temporal desde el pensamiento de Walter Benjamin, cuyo nombre a lo largo de este ensayo no tiene como propósito una aplicación metodológica al ‘objeto de estudio’, sino que, por el contrario, se encuentra involucrado en el pensamiento mismo de las obras. Así como la escritura crítica latinoamericana y chilena ha vuelto indeleble a la letra del filósofo de origen judío⁴, también el arte chileno contemporáneo ha reflexionado a la par con la prosa benjaminiana, tal como lo ha evidenciado Nelly Richard: “Las obras chilenas entraron en connivencia con los textos de W. Benjamin saltándose muchas veces los relevos del saber universitario”⁵. Por nuestra parte, proponemos que en la especificidad de las obras que abordaremos la alegoría genera un espacio crucial para el pensamiento, un espacio tanto para el pasado como para el presente. Previo a un examen de las representaciones contemporáneas de los ángeles

³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Alberto Blecua (Barcelona: Espasa, 2010), 497.

⁴ Mabel Moraña expone que entre el pensamiento benjaminiano y el pensamiento latinoamericano se ha formado un verdadero *love affair* que, lejos de menguar su pasión, se ha incrementado en las últimas décadas; este lazo, de cierta manera, se explicaría mediante el énfasis político de la recepción benjaminiana para interpretar la “existencia histórica” de Latinoamérica. Véase Mabel Moraña, “La filosofía de Walter Benjamin y la modernidad periférica”, en *Filosofía y crítica en América Latina. De Mariátegui a Sloterdijk* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018), 249, <https://doi.org/10.2307/j.ctvckq6wd>. En el caso chileno, según Miguel Valderrama, tanto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, presente en las discusiones sobre arte y política a mediados de los setenta, así como *Sobre el concepto de historia*, cobran vigencia para el debate a nivel nacional, más aún en torno a la importancia de “la tradición de los oprimidos con la idea de felicidad”. Véase Miguel Valderrama, “Parerga”, en *Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias* (Santiago de Chile: Palinodia, 2008), 90-91. No se debe desatender, de igual manera, el alcance del análisis benjaminiano sobre la violencia en *Para una crítica de la violencia (1920-1921)* que –si seguimos en el caso chileno– encuentra una congregación de lecturas en la publicación de *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia*, eds. Pablo Oyarzún, Carlos Pérez López y Federico Rodríguez (Santiago de Chile: LOM, 2017). A partir de lo expuesto, es plausible afirmar que la inclusión del pensamiento de Benjamin en un ensayo sobre historia del arte en Chile no solo obedece a una decisión metodológica en el orden de lo pertinente, sino que adopta un carácter necesario al pretender ingresar al discurso crítico de la región.

⁵ Nelly Richard, “Roturas, memoria y discontinuidades (homenaje a W. Benjamin)”, en *La insubordinación de los signos* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994), 15. Esta lectura, realizada por la crítica en 1994, enfatiza las artesanías de la memoria en las obras luego del golpe y durante el proceso de transición democrática en Chile.

arcabuceros, es preciso, entonces, exponer la noción de alegoría, así como también indicar algunas lecturas relevantes con respecto a la presencia angelical en el virreinato andino del siglo XVII.



Fig. 2. © Demian Schopf, *Gula*, de la serie *La revolución silenciosa*, 2002, impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105x130 cm, Santiago de Chile.

La trama temporal indicada, y la relación entre pendiente e imagen, encuentra su expresión en la alegoría. En *El drama (Trauerspiel) barroco alemán* (1925), redactado para su tesis de habilitación (por cierto, rechazada), Benjamin señala que la alegoría “no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que expresión, tal como es, sin duda, expresión del lenguaje, y también la escritura”⁶. La alegoría es un hecho del lenguaje, pero en una comprensión intensa de la materialidad de la letra cuyo resultado es la opacidad de la palabra. Por este motivo la noción de alegoría ha sido una clave de lectura sobre el primer barroco y su gesticulación en el dominio colonial o virreinal americano, especialmente sobre obras, estilos y gustos en la contemporaneidad que compartirían esta línea. Lo neobarroco ha pretendido dar lugar a este fenómeno y si podemos ingresar al conjunto a partir de esta clave, no se debe tan solo a las señales de lo colonial y lo latinoamericano que facilitan su etiquetado, sino a las interrogantes realizadas en las obras mismas. Precisamente la alegoría introduce la pregunta respecto a un pasado hecho pedazos que requiere de una lectura

⁶ Walter Benjamin, “El origen del *Trauerspiel* alemán”, en *Obras completas* I.1., trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Abada, 2010), 379.

crítica que establezca un instante de legibilidad con el presente⁷. La historia sería el punto de llegada de tal legibilidad, que en el pensamiento de Walter Benjamin corresponde al “tiempo-ahora” (*Jetztzeit*), un tiempo colmado o alcanzado por la actualidad, tal como expone Eduardo Cadava⁸.

El retorno de un motivo como el del ángel arcabucero puede reflexionar desde la alegoría como un resto superviviente en lugar de manifestar intenciones ilustrativas del término, o incluso del pasado. A diferencia del símbolo, al menos en la distinción fundada en la estética moderna posromántica, la alegoría no sostiene una correspondencia plena entre significado y significante, ni una claridad entre la palabra y la cosa designada que establece una suerte de inmutabilidad en el mundo que nombra; una diferencia, entonces, de orden temporal⁹. La demora como duración en la alegoría, contraria a la transparencia inmediata del símbolo, es capaz de acunar un residuo fantasmal en lo actual, condición que Idelber Avelar acentúa al declarar que “el duelo es la madre de la alegoría”¹⁰. El *duelo* engendra a la alegoría como matriz que conlleva tanto un *conflicto* como un trabajo *póstumo*. Avelar nos recuerda que Benedetto Croce caracteriza lo alegórico como “una criptografía o escritura”; y aunque sus precisiones buscaron identificar un defecto, innegablemente subrayan el carácter póstumo “en la materialidad de una inscripción” que visualiza a la alegoría como un “residuo de reminiscencia”¹¹. El rendimiento crítico de Walter Benjamin, en este contexto, radica en establecer ese pendiente con un pasado aparentemente acabado, un encargo histórico que permanece en espera y que, en tanto espera, e incluso como esperanza y promesa de *re-presentación* “tiene el carácter de una imagen”¹². Potencialmente una figura en clave neobarroca no ocuparía el pasado como insumo creativo (y sopesarlo es el trabajo crítico), sino que establecería con ese pasado (en conflicto, *no acabado*) una cita en deuda (en duelo, *no acabado*) que permite volver a presentarlo.

Tanto los precedentes iconográficos de estas representaciones como sus interpretaciones en la esfera simbólica de la sociedad virreinal se perfilan como objetos de discusión (atracción y enigma confirman su complejidad en la figura de los ángeles arcabuceros): ¿corresponden tan solo a muestras de la dominación de conquistadores y evangelizadores españoles, o bien, evidencian en su excentricidad un atisbo de resistencia indígena o mestiza? La engañosa polaridad de la pregunta no pretende ocluir la discusión para elegir una u otra oposición, sino advertir un primer acercamiento evidente y contradicho en las obras que estudiaremos.

Si atendemos al circuito colonial de exportaciones icónicas europeas nos encontraríamos frente a una importación americana obligada; sin embargo, no es obvio que la misma población local fue la encargada de producir las imágenes que, aunque prefabricadas, en su práctica derivaron en resultados con modificaciones sustanciales¹³. Estas menciones bastarían para dimensionar en parte la complejidad de la circulación de las imágenes. Sin embargo, la posibilidad de complejizar las lecturas, podemos sugerir, acaso sea parte de la inventiva de la propia

⁷ Al respecto, escribe Sergio Rojas: “La escritura barroca, como alegoría emblemática, como cifra de jeroglíficos, como ruinas acumuladas en una composición visual, constituyen un materialismo del sentido, que implica, a la vez, la posibilidad de trascendencia desde un presente atiborrado de escombros que no corresponden a un acto de destrucción, sino a un pasado literalmente hecho pedazos”. Sergio Rojas, “Walter Benjamin: alegoría y melancolía”, en *Escritura neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante* (Santiago de Chile: Palinodia, 2010), 191.

⁸ Eduardo Cadava, *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia* (Lanús: Palinodia, 2014), 147.

⁹ Marc Berdet, “Símbolo y alegoría o redención y melancolía: estética del barroco según Walter Benjamin”, *Revista de Filosofía* 74 (2008): 34, <https://doi.org/10.4067/S0718-43602018000100021>.

¹⁰ Idelber Avelar, “Introducción. Alegoría y postdictadura”, en *Alegorías de la derrota. La ficción dictatorial y el trabajo del duelo* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011), 18.

¹¹ Avelar, “Introducción. Alegoría y postdictadura”, 17.

¹² Tal como expone Pablo Oyarzún: “allí donde la esperanza no se cumple, tiene que mantenerse anticipando lo que espera. Y es justamente esta anticipación la que, como rasgo fundamental de la esperanza, tiene el carácter de la imagen, a condición de que entendamos a ésta como una promesa de presencia, una re-presentación que no solo se limita a sustituir lo que falta, a compensarnos y a consolarnos por su falta, sino que lo promete dándonos una primicia o, mejor dicho, una prenda de presencia. Como prenda de presencia habría que entender, pues, a la imagen: una tal podría ser también –y quizá especialmente– un nombre, en que la imagen misma se borra”. Pablo Oyarzún, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad”, introducción a Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. Pablo Oyarzún (Santiago de Chile: LOM, 2009), 22.

¹³ Un comentario con mayor detención sobre estas discusiones se encuentra en las primeras secciones de Escardiel González Estévez, “Compañías militares de ángeles en la cultura visual hispánica durante la Edad Moderna”, *Libros de la Corte*, monográfico 5 (2017): 119-44.

investigación sobre la producción simbólica americana que, a su vez, *vuelve a presentar el presente colonial*. Si seguimos la exposición de Franklin Pease sobre los estudios andinos, es a partir de la década del sesenta que el matiz de las interpretaciones en un grupo considerable de estudios ha variado desde tan solo la constatación de la colonización, como una facticidad del pasado, hacia la integración de la pertinencia de las reinterpretaciones y manufacturas americanas, de la participación en la “tensión y creación del mundo colonial” (introduciéndose con timidez, para ese momento, la ya invocada noción de resistencia o negociación)¹⁴. Este cambio, iniciado con estudios etnológicos en los cincuenta, se cimenta en la década del setenta cuando los sujetos andinos ya no son presentados como meros elementos pasivos de una codificación externa: la escritura de una historia andina permite, a su vez, a los sujetos andinos ser partícipes de su historia, agentes que negocian, con las limitantes propias de la violencia impuesta, las formas y el imaginario que conforman la sociedad colonial¹⁵.

En cuanto a los ángeles arcabuceros, los estudios de José de Mesa, Teresa Gisbert y Héctor Schenone en la década del ochenta, así como los de Ramón Mujica Pinilla y José Emilio Burucúa en los noventa, han planteado fuentes y referencias para reconstruir los orígenes iconográficos de las series y ciclos de los ángeles arcabuceros de las iglesias andinas. Mujica Pinilla ha reconstruido el culto angélico en la cultura y sociedad europea medieval, renacentista y barroca para comprender su actualización en las colonias americanas. Los evangelizadores, así como también propone Gisbert, en lugar de realizar un corte abrupto con respecto a las tradiciones previas, incluyen en el horizonte histórico cristiano la memoria del territorio colonizado, como una operación providencialista que puede ser sintetizada en una frase del apóstol Pablo convertida en máxima evangélica: “Pues bien, vengo a anunciaros lo que adoráis sin conocer”¹⁶. El culto angelical incorporó en el terreno andino cristianizado componentes preincaicos e incaicos con fines catequísticos para condensar en el ángel similitudes tácticas. Con este propósito, los evangelizadores habrían aprovechado la carga mágico-mística de las plumas para su prestigización en la figura del ángel, así como también el sentido meteorológico de deidades previas¹⁷. En las lenguas quechua y aimara la etimología del arcabuz remite a fenómenos atmosféricos, lo que posiciona a los ángeles como verdaderos portadores de los rayos y los truenos, cualidad que también comparte la divinidad andina Viracocha¹⁸.

¹⁴ Franklin Paese, Prólogo a Teresa Gisbert, *El Paraíso de los Pájaros Parlantes* (La Paz: Plural, 2001), xii.

¹⁵ Franklin Paese, Prólogo, xiii. Incluso la noción de “colonial” ha sido puesta en pugna y se ha enfatizado, en cambio, el uso de “virreinos” con el propósito de no reducir a una “bipolaridad determinista” tres siglos de dominio político, junto a la recepción, difusión, actualización y circulación de ideas. Véase Karl Kahut y Sonia V. Rose, Introducción a *La formación de la cultura virreinal*, eds. Karl Kahut y Sonia V. Rose (Frankfurt: Vervuert / Madrid: Iberoamericana, 2000), 7-8, <https://doi.org/10.31819/9783964563927-001>. Véase también: *Pensamiento europeo y cultural colonial*, eds. Karl Kohut y Sonia V. Rose (Frankfurt: Vervuert / Madrid: Iberoamericana, 1997), <https://doi.org/10.31819/9783964563903>.

¹⁶ *Biblia de Jerusalén*, Hechos 17, 23. Desde esta perspectiva, como ha expuesto Serge Gruzinski, el esmero radicaría en la introducción de un “falso recuerdo”, de la impregnación de una memoria e imágenes occidentales en el territorio dominado (o de una colonización, a la par, imaginaria). Véase Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, trad. Juan José Utrilla (México: Fondo de la Cultura Económica, 1994).

¹⁷ El arte plumario es paradigmático al respecto, a partir de él se tendieron hilos tanto a la cosmología inca como al cristianismo medieval. Si seguimos la exposición realizada por Mujica Pinilla, los seres alados en el pasado andino se vinculan con el uso de las plumas en sus funciones políticas y simbólicas, desde los *wamanis*, espíritus de la montaña que posteriormente se compararán con ángeles caídos, los *huaminca*, soldados del dios Viracocha, hasta la asociación chamánica entre los ejércitos imperiales y las aves (Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos*, 277). En esta línea, el autor explica que fue a partir de una serie de reinterpretaciones del comportamiento de las aves, o directamente del contenido semántico dado a las plumas, que se pretendió desplazar la carga chamánica del arte plumario, vinculada “con el calendario agrícola inca, con el culto de los ancestros o la identidad étnica y política del usuario” (Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos*, 291). Cabe señalar que los usos del arte plumario fueron rápidamente asociados con la idolatría indígena por las instituciones de la cristiandad y prohibidos por las distintas instancias de la dominación colonial.

¹⁸ Escribe Teresa Gisbert: “Los idiomas indígenas utilizados en la zona que nos ocupa son aimara y quechua. Si recurrimos al *Vocabulario Aimara* de Bertonio (Juli, 1612), *Arcabuz* se traduce como *Illapa* y como *Kakhcha*, que son los nombres del rayo y del trueno. En el diccionario quechua de Holguín encontramos que el término *Illapa* lo hace extensivo a mosquete y pistola, además del arcabuz. Para este autor, ‘Yllarini’, inflexión de *Illapa*, significa *resplandecer, relumbrar, relucir y alumbrar*. Por *Kacha* traduce Holguín *centella*” (Gisbert, *El Paraíso de los Pájaros Parlantes*, 106). Al respecto, Mujica señala el hecho lógico de que los arcabuceros porten los truenos en las manos: “Ellos son los responsables de las tormentas y de las lluvias, los que hacen girar los astros en el firmamento y los que salvan las almas. Con el fin de evitar un cataclismo cósmico” (Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos*, 269).

En estas correspondencias celestes el ángel ocupa un lugar privilegiado, una posición que tiene tanto de injerto como de raíz solapada. En esta brecha el arte contemporáneo ha posado su mirada, en el contacto contaminado y en el litigio de poder evidenciable en la *cuestión colonial* que porta tal imagen. La ola de desposesiones y violencia en el continente latinoamericano no enmarca la cuestión colonial en un hecho pasado, según Carlos Jáuregui su ingreso se posibilita a partir de la *conjura* de sus espectros en una doble acepción: como *conjuro* o sortilegio, o bien, como *conjura* y confabulación¹⁹. Aunque una parte considerable de la escritura (en un amplio sentido) de los colonizadores pretendió borrar el mundo americano, en sus vacilaciones, en sus no decires y excedentes se encuentra una abertura crítica hacia el pasado: “Corresponde a la crítica conjurar espectros. Ésta es, en pocas palabras, la cuestión de la cuestión colonial”²⁰. Lo que se interpela en las manifestaciones es el doble movimiento de lo *inscrito* y lo *escribible*, como proceso histórico y como elaboración de la memoria. En otras palabras, lo que se interpela es tanto lo que pasó como el pasado, tanto los hechos concretos como las interpretaciones de la memoria que dan cuenta, siempre parcialmente, de tales hechos.



Fig. 3. © Demian Schopf, *El Ángel de la Historia tomándose un descanso*, de la serie *La Historia y el Mito*, 2017, impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 50x33 cm.

¹⁹ Carlos Jáuregui, “Espectros y conjuras”, en *Espectros y conjuras. Asedios a la cuestión colonial* (Frankfurt: Vervuet / Madrid: Iberoamericana, 2020), 29, <https://doi.org/10.31819/9783964568182>.

²⁰ Jáuregui, “Espectros y conjuras”, 33.

Demian Schopf: de las entrañas del museo a los reflujos de la historia

No en una bóveda celeste, sino que en una bodega ruinosa aparecen, esta vez, los ángeles arcabuceros. La escenografía de la serie fotográfica *La revolución silenciosa* (2001-2002) de Demian Schopf tiene lugar bajo el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile: en una bodega del museo posa, a primera vista, un grupo de maniqués caracterizados como ángeles arcabuceros junto a un conjunto de animales disecados²¹. Luego nos enteramos de que en realidad la simulación sería doble, dado que son hombres disfrazados de maniqués, un muñeco y un esqueleto los que toman el papel de arcabuceros (o reformulado: un grupo variopinto se caracteriza como maniquí caracterizado de ángel arcabucero)²². El espacio de la obra demarca un lugar de escenificación que, a su vez, ocurre *bajo* el nombre de *Museo Nacional* y *bajo* el nombre de la *Historia Natural*. La imagen adviene en un espacio interior, ahí donde la institucionalidad, la memoria y una sobrevida tienen sitio. Además, el título de la serie emplaza a otro título, *Chile: una revolución silenciosa* (1988), libro de un integrante del grupo de los denominados *Chicago Boys* en defensa de las políticas económicas adoptadas durante la dictadura cívico-militar en Chile. Con esta breve descripción comprendemos que estas imágenes obran en cierta distancia entre lo que se nos presenta y lo presentado, o entre el predicado y lo que vemos. Esta simultaneidad de simulaciones y referencias cruzadas constituye la operación estética en la obra de Schopf, cómplice con la alegoría.

La escenificación de un espacio interior se inserta en el horizonte del arte de la memoria, de la construcción retórica de lugares que, mediante el almacenamiento de imágenes y su impresión procuraba un ejercicio para retener y disponer del discurso. El romance entre imágenes y palabras es reafirmado por los distintos métodos mnemotécnicos, trazables en la tradición europea antigua, medieval, del renacimiento y el barroco, hasta su itinerario en el contexto americano. Lina Bolzoni –en el prólogo a *La idea del teatro* (1550) de Giulio Camilo– plantea que el arte de la memoria ha caracterizado una “arquitectura interior” como imagen espacial que representa el orden de la memoria²³, a partir de construcciones de “imágenes agentes”; esto es, imágenes capaces tanto de generar una acción como de representar una parte²⁴. Podríamos pensar en imágenes *espectaculares*, en la ambigüedad que permite la palabra: imágenes tanto que afectan como que escenifican. Es en este sentido que imagen y lugar procuran un vínculo estratégico amalgamado por la memoria.

La detención de las poses de los maniqués y los cuerpos disecados se emparenta también con una forma de visibilidad propia del museo; pero de la que, a su vez, se sustrae gracias a su no correspondencia. Los dioramas son tipos específicos de maquetas cuyo propósito es representar una escena, una detención de entidades caracterizadas en un entorno, recurso típico de la organización museística que ilustra la historia natural. La obra de Schopf, según Matías Ayala, correspondería a un diorama invertido, mostrado abiertamente artificial, cuyo efecto desmonta la rúbrica de la historia natural y la hegemonía política del momento histórico en que se presenta²⁵. La obra constataría, entonces, una doble impugnación del relato histórico dominante en el albor republicano y en la tensión transicional posdictatorial en Chile. En esta misma línea,

²¹ La serie se conforma por “Asiel Timor Dei”, “Soberbia”, “Miguel Dei”, “Gula”, “Uriel Lumen Dei”, “Curva”, “Ángel castizo, no te entiendo”, “San La Muerte”, “Timor Dei”, “Jerudiel Auxilium Dei”, “Angelus Australis (Cueros Vivos)”, “La Revolución Silenciosa – Asiel Timor Dei”. Todas las imágenes se pueden visualizar en la página web del artista: <https://demianschopf.com/es/>

²² Información suministrada por el artista.

²³ El vínculo entre la memoria y la *especialización* de un ‘interior’ se encuentra claramente, por ejemplo, en el *homo interior* de san Agustín, donde la memoria se caracteriza en las arquitecturas ubicadas en un espacio *dentro* del ser (*Confesiones*, X). Siglos después, en el contexto novohispano, fray Diego de Valadés en su *Rhetorica Christiana* (1579) también remitirá a los *loci*, o lugares en que el orden las cosas conserve el orden mismo de las cosas y su correlato con las imágenes, para explicitar el uso de la retórica y el arte de la memoria con fines evangelísticos. Véase René Taylor, *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo* (Madrid: Swan, 1987), 27-28.

²⁴ Lina Bolzoni, Introducción a Giulio Camilo, *La idea del teatro* (Madrid: Siruela, 2006), 11-12.

²⁵ Matías Ayala Munita, “El animal disecado como ruina neoliberal. *La revolución silenciosa* de Demian Schopf”, en *Poéticas de lo viviente, de lo animal y lo impersonal* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020), 56, <https://doi.org/10.2307/j.ctvz937r9.5>.

Megumi Andrade ha propuesto que la instalación de Schopf “rompe con el aparato de visualización del Museo”, con especial énfasis a la escenificación de los animales que acompañan a los ángeles como cuerpos portadores de memoria²⁶.

Entre los referentes históricos involucrados se encuentra el libro con el cual el título de la obra se asemeja. La serie fotográfica de Schopf por su nombre nos envía, a su vez, a un título publicado durante y para el régimen militar en Chile. Obligar a la mirada a solapar la escena del libro y la pose de los ángeles arcabuceros identifica esa *interioridad* con un *exterior* en curso, como un marco de referencia que amplía los marcos mismos para visualizar las fotografías. ¿Por qué se solicitan esas otras escenas? Una de las secciones del libro *Chile: revolución silenciosa* se titula “Más cerca de Australia que de Perú y Bolivia” –mención que no debemos olvidar para visualizar la obra de Dávila–; anteriormente, en el mismo libro, se señala con sincera brutalidad que “el mercado pasó por sobre los mapas y arrasó con la geografía”²⁷. No es inocente, entonces, que una expresión andina tenga cita luego del arrasamiento que implicó el mercado protegido por la fuerza militar.

La fotografía, como técnica, resulta también la posibilidad de una detención, de una *espacialización* del tiempo cuya demora posibilita el pensamiento. Eduardo Cadava, respecto a este problema en la filosofía de Benjamin, señala que en la fotografía se condensa el pasado, el presente y el futuro en una dimensión espacial, en “un espacio imagístico”²⁸. Lo *interior* (deshecho) del museo y el *exterior* (ubicuo) de la historia tienen sitio en el *espacio imagístico* de la serie de ángeles arcabuceros, cuya identificación nos permite comprender su simultaneidad o *presentación instantánea*. Pero si las referencias nos envían a un fuera de escena continuamente la imagen nunca se encuentra completamente identificada: en esto radica el recurso alegórico, en el retiro de la imagen. Si bien es plausible la impugnación del discurso histórico o la ruptura con el aparato de visualización del museo en la obra, lo cierto es que la impugnación y ruptura, en este sentido, se realiza en la imagen misma. Si la imagen de la obra no se corresponde con lo visto, y si entre lo visible y lo no visible de la imagen no existe un carácter de semejanza que permita su emparentamiento *natural*, entonces, es la imagen misma la que se impugna, acorde al carácter *críptico* subrayado por la alegoría²⁹.

Esta mirada dislocada se encuentra en un ángel que insoslayablemente toda angelología contemporánea deberá considerar: la alegoría del ángel de la historia de Walter Benjamin, descrito a partir del *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee. En la novena de sus *Tesis sobre la historia* de la década del cuarenta, Walter Benjamin escribe sobre el aspecto de un ángel con mirada atónita: “Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que a nosotros nos aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies”; aunque quisiera “juntar lo destrozado”, continúa Benjamin, una tormenta proveniente del Paraíso le impide detener su paso: “Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Esta tempestad es lo que llamamos progreso”³⁰.

La deuda con el pasado es lo que sostiene una mirada vuelta hacia atrás, con un cuerpo imposibilitado de emprender la devuelta³¹. Sin embargo, también existe una tensión entre lo que vemos en el *Angelus*

²⁶ Megumi Andrade Kobayashi, “Animales, museo y fotografía. *La revolución silenciosa* de Demian Schopf”, *Cuadernos de Arte* 21 (2016): 50-59.

²⁷ Joaquín Lavín, *Chile: revolución silenciosa* (Santiago de Chile: Zig-zag, 1987), 16.

²⁸ Eduardo Cadava, “Lapsus imaginis. La imagen en ruinas”, en *La imagen en ruinas*, trad. Cecilia Bettoni (Santiago de Chile: Palinodia, 2015), 96.

²⁹ En este punto reside el ya mencionado vínculo *misterioso* y *secreto* entre alegoría y cripta, imagen y duelo. Véase Miguel Valderrama, *El duelo de la imagen* (Santiago de Chile: Qualquell, 2022). Se comprenderán las distintas acepciones del título, en sintonía con lo ya mencionado de Idelber Avelar.

³⁰ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. Pablo Oyarzún (Santiago de Chile: LOM, 2009), 44.

³¹ “¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?”, pregunta Stefan Gandler con un doble énfasis: ¿por qué el ángel? ¿Por qué el ángel mira hacia atrás? Por un lado, *el ángel es un el ángel* porque, junto al conjunto de alegorías de las tesis, Benjamin

Novus, lo descrito por Benjamin en el ángel de la historia, así como lo que miraría el propio ángel. Así se advertirá rápidamente la incongruencia entre lo escrito y lo visto, elemento que Bolívar Echeverría señala como un “dramatismo” valorado por Benjamin que resulta un bautismo no solo del nombre del ángel de Klee, ahora ángel de la historia, sino también de la escena³². En lugar de acusar al filósofo de una miopía teórica, debemos permanecer en dicha incongruencia: el ángel de Walter Benjamin nos remite a un hiato existente entre el supuesto de la representación y lo representado, entre lo descrito y su escena. La dimensión alegórica del ángel se presenta, precisamente, en este hiato³³. Esta incongruencia como procedimiento retórico y visual es retomada en los ángeles arcabuceros de Schopf. Entre el título y lo presentado, entre las distintas y dispares figuras en escena, lo que la mirada logra captar es un momento de violencia inaugural silenciado, pero también una imagen destellante en el ingenio del ángel arcabucero. Por cierto, ese ángel sin dramatismo en Klee y que Benjamin dramatiza hasta dejarlo atónito puede ser también evidente en un hombre caracterizado como maniquí que, a su vez, está vestido como arcabucero. Una figura que por todas partes pregona sobre el conflicto y la violencia, pero cuyo rostro permanece atarácico. Pese a lo anterior, no debemos obviar la posibilidad de que los puentes establecidos entre el ángel de la historia con los ángeles arcabuceros sea producto de una seducción figurativa y, en realidad, estemos obviando otro pasaje igual o más pertinente. Inquietud que dejamos en suspenso para sumergirnos en la gráfica de Juan Dávila, pero que no abandonaremos dado que en las mismas citas visuales a investigar se encontrarán las premisas para bosquejar una respuesta.

Juan Domingo Dávila: de lo interesante a lo exótico, de lo exótico a lo estimulante

La exposición *El retorno de los ángeles*, itinerante entre 1996 y el año 2000 por América y Europa, tuvo como eje principal el prototipo del ángel arcabucero. Lo exhibido no fue solo el ángel, sino también los aspectos en los que reposa la mirada actual. En el catálogo de la exposición, tal como recoge el estudio de Mario Ávila, el escritor francés Dominique Fernández los caracteriza a partir de un artificio entre el género de las vestimentas y el género como caracterización identitaria: “disfrazados de doncellas: más que andróginos, verdaderos travestís”, para resaltar, inmediatamente, los elementos que conforman ese *disfraz de verdadero travestismo*: “Zapatos con hebilla, medias de seda, nudos de cintas en la rodilla, levita bordada, orgía de puños y de cabujones: el perfecto disfraz del lechuguino. Lujo aristocrático, arrogancia guerrera, propaganda religiosa, afeminamiento, dandismo”³⁴. La androginia de los ángeles adquiere un espesor mo-

remite a la teología para evitar sucumbir ante la inmediatez –para comprender que no es *el todo* ante lo que se encuentra, para no ceder ante la fascinación de la violencia–, pero también para eliminar los resabios de la propia teología en el materialismo histórico. Es un ángel-otro, en este sentido, de las revelaciones o testimonios mesiánicos. Por otro lado, el ángel mira hacia atrás dado que no puede conocer sino el pasado, pero no solo inspecciona ese pasado, sino que pretende mirar, ahí, un instante, un momento en donde parte de su pensamiento ha quedado pendiente. La constatación del ángel de que no existe sino el pasado no solo radica en que para comprender el presente *se deba* mirar hacia atrás, los momentos gloriosos y las penurias, los movimientos revolucionarios y las historias de nombres infames: con los vencidos, de igual manera, nos encontramos *en deuda*. El pasado no es un medio, sino un fin. Se mira al pasado, en fin, porque *no hay otra forma* de mirar. Véase Stefan Gandler, “¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?”, en *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin*, comp. Bolívar Echeverría (Ciudad de México: Era / UNAM, 2005), 60-62.

³² Bolívar Echeverría, “El ángel de la historia y el materialismo histórico”, en *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin*, comp. Bolívar Echeverría (Ciudad de México: Era / UNAM, 2005), 25.

³³ Slavoj Žižek plantea que Walter Benjamin, dentro del pensamiento marxista, fue quien percibió el “núcleo ahistórico” de la historia. En Benjamin, “contrariamente a la *doxa* marxista”, lo que se piensa es una mirada sobre el pasado que pone en paréntesis una estancia específica para ser legible retroactivamente: ese paréntesis, esa escansión, en lugar de homologarse con la compulsión de repetición de la historia, emerge como legibilidad del síntoma. Slavoj Žižek, “Entre las dos muertes. *Tercer y último intento de delimitar el ‘totalitarismo’*”, en *El más sublime de los histéricos*, trad. Alcira Bixio (Buenos Aires: Paidós, 2013), 197.

³⁴ Citado en Mario Ávila Vivar, “Angelología barroca. Las series angélicas” (Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2013), 293.

derno a partir de un marco de lectura que evidencia su (para muchos ya evidente) travestismo. En cualquier caso, también Mujica Pinilla insinúa este aspecto al paso en la descripción de los ángeles: “es de mencionar que las esbeltas figuras casi asexuadas peinan grandes rizos que caen sobre los hombros”³⁵. ¿Cómo un rasgo tan evidente estaría sumergido en el baúl de lo obvia?

El travestismo de los ángeles es reconocido y recogido por la obra de Juan Domingo Dávila. En la serigrafía *Portrait of Bungaree* de 1991 se imbrican los elementos del imaginario de la colonización, condensados en un solo cuerpo, en un ser advertido por su vestimenta y alas como arcabucero —que, en lugar de un arcabuz porta una esfera—, con bigote, cabellera frondosa y senos, portador de un solo gran pie y acompañado de un simio³⁶. Bungaree vivió entre el siglo XVIII y el XIX, fue explorador y líder de la comunidad aborígen en Australia. La reinención de la figura de Bungaree en clave de arcabucero, con la inscripción de *un tristes trópicos* en su brazo y un *pensée sauvage* en una esquina de la imagen (como réplica del viaje y el pensamiento de Lévi-Strauss, así como de las múltiples figuraciones de lo que, como ha estudiado Rojas Mix, constituyen una “América imaginaria” creada por los tópicos visuales y literarios europeos solapados al “Nuevo Mundo”), nos devuelve a la pregunta por el embrollo histórico y temporal que la imagen soporta.

Al igual que en la obra de Dávila en que el personaje es acompañado de un simio, asimismo en *Asiel Timor Dei* de la serie *La revolución silenciosa*, observamos a un ángel que porta una horqueta roja, cubierta de tela militar, rodeado por un grupo de simios que, aunque mudos, gesticulan gritos y chillidos. ¿Por qué ángeles y simios? Ambas figuras adquieren una densidad simbólica, tanto para una perspectiva con tintes teológicos de la condición de lo humano como medianía entre divinidad y animalidad, así como para el imaginario colonial evocado por el *Bungaree* de Dávila. Por un lado, lo simiesco puede ser leído sucintamente en un marco colonial, en tanto lo americano fue supuesto a la modernización. Los *monos cantores* forman parte de un ciclo iconográfico fantástico en Europa durante el siglo XVI, imagen y relato que fue actualizado en el continente americano en los relatos e imágenes de la conquista y la colonización: su sentido peyorativo caracteriza a los habitantes de América como humanos degenerados, prestos para la conquista, o bien, como imitadores innatos, prestos para la evangelización³⁷. También al diablo, en todo caso, se le dio el nombre de Simia Dei, dado que es un emulador y tergiversador de la obra divina³⁸. Por otro lado, que una serie de animales rodee a los ángeles encuentra otros rebotes imaginarios en las proyecciones que se generan en torno al simio y la animalidad en la actualidad. Piénsese, por ejemplo, en la séptima película de la franquicia de *El planeta de los simios*, dirigida por Rupert Wyatt y titulada en Hispanoamérica como *El*

³⁵ Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos*, 258.

³⁶ La figura del ángel arcabucero, de cualquier modo, se presenta también en otras obras de Dávila, tal como en *This is All Yours* (1994) en donde un ángel con vestimentas de las series virreinales se encuentra cubierto de una mancha oscura y otros trazos de colores, acompañado además en la imagen por personajes que portan una tetera o montan un caballo. En el sector derecho del cielo leemos “(this is all yours)” en una letra. Bajo este, leemos “Esto es todo tuyo”. De igual manera, un ángel arcabucero se presenta en la pintura *Interior Roy Lichtenstein* de 1992, esta vez, tal como indica el título, sobre uno de los interiores de Roy Lichtenstein. Estas menciones realzan un aspecto fundamental en la plástica de Dávila, que —aunque es mucho más notorio en un primer período— permanece durante la década del setenta y noventa, dado que, si bien no abandona la pintura, sí se trastoca mediante el empleo de elementos como el collage. Kate Briggs caracteriza períodos provisorios de la obra de Juan Dávila que no son útiles para situar la obra que citamos. Un primer período dataría de 1974 a 1978, un segundo período de “citas salvajes” protagonizado por la tira cómica y las figuras fálicas se extendería desde 1979 a 1982, mientras que en los años 1982 a 1994 las figuras del travesti y el transexual adquieren un lugar emblemático. Véase Kate Briggs, “Painting, an act of faith. Moments in the work of Juan Davila”, en *Juan Davila. The moral meaning of wilderness*, catálogo de la exposición (Canberra: Goanna Print, 2011), 6.

³⁷ Miguel Rojas Mix, *América imaginaria* (Santiago de Chile: Erdosain / Pehuén, 2015), 94.

³⁸ Jáuregui, *Espectros y conjuras*, 195. En *Chile: una revolución silenciosa*, este cambio en el orden territorial se corresponde con lo que sucedería para los ciudadanos con la revolución económica y cultural, traducido en términos evolutivos: “La conocida historia del campesino que pasó luego a obrero industrial y después a oficinista de cuello y corbata, resume también la evolución de la economía chilena” (Lavín, *Chile: revolución silenciosa*, 14). La promesa de un futuro como una construcción ideológica —en la que la caricatura de la evolución económica se presenta como un cambio de vestimentas dentro de un teatro social—. En ambos casos, en la cuestión colonial o en la irrupción neoliberal, la violencia es mediatiza por el eufemismo, solapada en el valor de una evolución o modernización.

planeta de los simios:(R)evolución (2011)³⁹. El simio también es signo de subversión, de ahí su presencia bulliciosa en la *Revolución silenciosa* y en el bullicio visual dentro obra de Dávila.

Una especie de obscenidad hermética caracteriza la obra pictórica de Dávila, una explicitud que también porta la advertencia del no mirar da cuenta del interés como frontera entre enigma y mostración⁴⁰. En la lectura de Guy Brett sobre la obra de Dávila, su poética es asimilada con una frase de Berni que sintetiza su propia obra: “No hago más que poner en evidencia lo que por pudor, prejuicio o miedo, no se menciona”⁴¹. Si comenzábamos remitiendo a lo fascinante de los ángeles, en este punto, y con este gesto, no podemos obviar el aspecto de lo interesante que implican las imágenes coloniales en sus retornos, más aún cuando toman una posición disruptiva, aun eminentemente exótica entre contactos y contaminaciones producidos ante la mirada. Nos encontramos ante un ángel arcabucero en cita, tomado entre comillas para ubicarlo en contextos pictóricos diversos que resalta, precisamente, el intervalo de un marco visual a otro, así como sus complicidades o confabulaciones.

Cuando hablamos de lo interesante nos referimos a rasgos morfológicos que requieren a la mirada. Lo interesante, si seguimos en este punto a Peter Sloterdijk, es el nombre de la imagen del mundo en el relato europeo después del encuentro con América, como un triunfo de la estética de lo feo del globo terráqueo en cosmógrafos, navegantes y viajeros sobre la bella esfera cerúlea de filósofos y geómetras: “Lo liso perfecto sólo es posible en la idealización geométrica. Pero lo rugoso y lo real coinciden”, escribe Sloterdijk⁴². En el estudio morfológico de José Lezama Lima, ahí donde lo “difícil es estimulante”⁴³, lo interesante abunda como el nombre del trabajo para comprender la participación de la imagen en la historia⁴⁴. El estudio de las eras imaginarias para Lezama se compenetra con el desenvolvimiento poético del pasado, cuya visualización se encuentra en el contrapunto analógico: “Lo más desconocido, que hace ondular la memoria como un inasible trigal, tiene que ser fijado por el hecho más enclavado y aún soterrado”⁴⁵. El barroco americano será clave para el método de Lezama, pues a diferencia del barroco europeo, que genera composiciones por acumulación, el barroco americano lo realizaría mediante la tensión como forma unitaria. Lo difícil y lo estimulante, lo exótico y lo interesante, son las coordenadas con las que la confabulación de los ángeles arcabuceros, sus dobleces y rugosidades (su no correspondencia con lo liso de lo cerúleo), se presenta como tensiones que forman una imagen. Por este motivo proponíamos en un inicio la poco elegante frase de que las obras, *realmente*, alechugan el tiempo, lo doblan para presentarlo en una imagen.

³⁹ No debemos obviar lo *irracional* como marca desde lo humano hacia lo animal, incluso cuando diversas manifestaciones humanas han sido tachadas como animalescas y cuya imagen se encuentra en el impacto que ha provocado la franquicia de películas *Planet of Apes* [*El planeta de los simios*]. El reinicio por parte de 20th Century Fox de 2011, dirigida por Rupert Wyatt, es la producción más reciente y con mayor impacto. Le siguen la secuela de 2014 y la tercera parte de esta la trilogía estrenada en 2017, ambas dirigidas por Matt Reeves. Precisamente, es la primera de estas tres últimas películas (*Rise of the Planet of the Apes*) la que en Hispanoamérica fue traducida como *El planeta de los simios:(R)evolución*.

⁴⁰ Acerca del “efecto escándalo” que provoca la pintura de Dávila, Nelly Richard ha precisado que “No son los contenidos (cuerpos o sexos) los obscenos en Dávila sino *el violentismo pictórico de sus técnicas de mostración* (y de las posturas del ojo implicadas por ellas) copiadas de las escenas pornográficas e incorporadas a un contexto –el cuadro– inhabituado a la brutalidad de los métodos de *desocultamiento* visual que esas técnicas instrumentan en el cinismo o en la foto”. Nelly Richard, “La cita amorosa”, en *El revés de la trama. Escritura sobre arte contemporáneo en Chile*, comp. Daniella González (Santiago de Chile: Diego Portales, 2010), 90.

⁴¹ Citado en Guy Brett, “Nothing has been established”, en *Juan Dávila*, ed. Caroline Williamson (Sydney: The Miegunyah Press, Museum of Contemporary Art, 2006), 9.

⁴² Peter Sloterdijk, *Esferas II. Globos*, trad. Isidoro Reguera (Madrid: Siruela, 2004), 699.

⁴³ José Lezama Lima, *La expresión americana* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993), 49.

⁴⁴ Lezama Lima, *La expresión americana*, 54

⁴⁵ Lezama Lima, *La expresión americana*, 61.

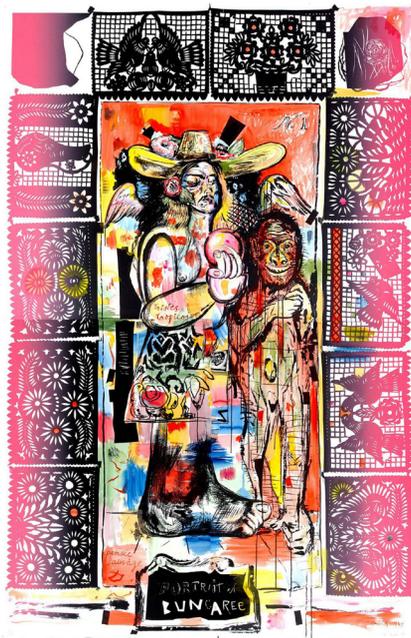


Fig. 4. Juan Dávila, *Portrait of Bungaree*, 1991, acuarela y serigrafía, 241x160 cm. © Juan Davila, Courtesy Kalli Rolfe Contemporary Art, Melbourne.



Fig. 5. © Demian Schopf, *Asiel Timor Dei*, de la serie *La revolución silenciosa*, 2001, impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm, Santiago de Chile.



Fig. 6. *Tanto vale una hoz como un fusil, / tanto un arado como una metrallera*, imagen disponible en *Dossier Demian Schopf*, 2006, CD, Santiago de Chile, Centro de Documentación de las Artes – Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos [EC COLAVI 702.81 S373 2006 C.1].

“La mirada es salvaje. La mirada está siempre en otro lugar, un tesoro desconocido”, profesora Dávila⁴⁶. El salvajismo de la mirada en la práctica pictórica, acaso, permitiría desempolvar aquel hecho “enclavado y aún soterrado” que “hace ondular” a la memoria. Esta excitación del archivo visual por una diagonal salvaje, a su vez, corrompería la homogeneidad que lo imaginario cuaja e, incluso, a una imagen de la historia que se presenta como una luminosidad sobre una superficie sin rugosidades⁴⁷. Los personajes de Dávila habitan en un mundo pictórico, ya sea entre citas, en fragmentos de otros artistas y estilos, o sumergidos dentro del “océano de la cultura visual” (en este panorama la identidad no se establece en Dávila como un problema cerrado: no es un problema identitario lo que reluce al imbuirse entre las imágenes, sino su desmembramiento)⁴⁸. El trabajo de Dávila, durante el período que enmarca la obra que estudiamos, se ha leído en torno a una arqueología visual que fisura la constitución de la sexualidad en

⁴⁶ Citado en Rusell Storer, “Juan Dávila: el ojo del pintor / Juan Davila The Painter’s Eye”, en *Arte y ambigüedad / Art and Ambiguity*, ed. Paco Barragán (Santiago de Chile: Centro Cultural Matucana 100, 2016), 23.

⁴⁷ “Como archivo visual, las obras de Dávila no son simplemente reflexiones sobre una sociedad inundada de imágenes, sino un cuestionamiento cuidadosamente articulado de las jerarquías aplicadas a la materia cultural y, por extensión, a la cultura” (Storer, “Juan Dávila: el ojo del pintor”, 19).

⁴⁸ Brett, “Nothing has been established”, 21.

los imaginarios pasados y exorcizados⁴⁹. Con el ángel arcabucero emerge también la operación misma del borramiento. Obviada a los ojos de la historia, la tan promiscua androginia y el travestismo angelical se abalanza ahora sobre la mirada.

La tensión en la memoria se encuentra en el corazón de la imaginación latinoamericana, es la respiración del pensamiento para no solo dar espacio al momento de destrucción, sino también a las figuras y personajes con los que es posible confabular para no cerrar el pasado en la violencia de la narración de los vencedores. No son, entonces, intentos de caracterizar o meras ilustraciones a la historia, sino que constituyen imágenes de la historia, ahí donde la historia se da por la imagen. Esta disparidad es constitutiva de las imágenes que hemos revisado, formas que no pretenden crear una falsa síntesis, sino que sostienen la contrariedad. La imagen del ángel y el simio es ejemplar al respecto, y no es extraño en una personalidad como la de Chesterton encontrar en dicha dupla una suerte de caricatura explicativa. La compañía del ángel y el simio se empleará en un sentido distinto pero pertinente para nuestro estudio en *El hombre que fue Jueves* (1908), con el propósito de caracterizar la peculiaridad de un poeta con rasgos marcadamente femeninos y masculinos, tan delicados como robustos: “preciosa blasfemia en dos pies, donde parecían fundirse el ángel y el mono”⁵⁰. Es una metáfora poco feliz y centenaria –que aprovecha los estereotipos de género para crear una explicación no menos estereotipada–, pero no deja de ser una clave acerca del vigor y la fragilidad de la imagen misma que se halla en los ángeles arcabuceros.

Preciosa blasfemia en dos pies

En la instalación *Aparatoángel* de 2010 de Sonia Abián Rose se cita a los ángeles apócrifos, pero estos solo adquieren visibilidad al posar la mirada en la correspondencia exacta entre vestimentas y utensilios con el contorno de su figura en blanco. Se ha caracterizado al ángel como una entidad incorpórea, aspecto vinculado a su naturaleza intermedia. ¿Cómo, entonces, se tiene noticia de la apariencia de los ángeles? Tomás de Aquino responde que se debe a una benevolencia para con nuestras limitantes humanas: “Los ángeles no necesitan tomar cuerpo para su propio bien, sino para el nuestro”⁵¹. En la argumentación tomista, pese a que se acepta que los ángeles asumen un cuerpo para darse a ver, se desecha la posibilidad de que ese cuerpo tenga sensaciones. No por insuficiencia, sino por la vocación perfecta a la que dicho cuerpo propende: a diferencia de los seres humanos, el cuerpo de los ángeles carece de necesidades fisiológicas o funciones biológicas, el cuerpo para un ángel es tan solo un medio designativo de aire condensado⁵². Así como *Aparatoángel* lo demuestra, son los atributos del ángel los que, en realidad, lo dan a ver. Por este motivo la androginia angelical no resulta un problema teológico, pero sí nos interesa por su virtud estética.

La visualización del ángel mediante sus atributos se resalta en su confección a partir de citas visuales en Dávila, o en una retórica de lo incongruente en Schopf, mientras que la coincidencia que se advierte entre ambos nombres yace y se distancia en la androginia y el travestismo de los ángeles arcabuceros. En *La revolución silenciosa*

⁴⁹ La apertura al público de un tratamiento pictórico ha sido estudiada por Dimarco Carrasco: “las obras pictóricas de Juan Domingo Dávila cobraron importancia al momento de abrir los códigos de la homosexualidad a lo público, bajo una pintura rutilante y estridente, que se crea y re-crea como un archivo pictórico de una homosexualidad que desató todos los estigmas de denostación y delictualidad que enmarcaron el devenir y la representación homosexual en el imaginario de la sociedad chilena, para hacer frente a las conservadoras formas de representar la sexualidad en la trama de la historia del arte”. Véase Dimarco Carrasco Gálvez, “Prácticas artísticas y activismo *proto-queer*: Juan Dávila, Carlos Leppe, Yeguas del Apocalipsis y el Che de los gays”, en *Ensayos sobre artes visuales. Visualidad de la transición. Debates y procesos artísticos de los años 80 y 90 en Chile*, vol. V (Santiago de Chile: LOM, 2016), 26.

⁵⁰ Gilbert Keith Chesterton, *El hombre que fue Jueves (pesadilla)*, trad. Alfonso Reyes (México: Fondo de Cultura Económica, 2021), 23.

⁵¹ Tomás de Aquino, “Tratado sobre los ángeles”, *Suma de Teología*, dir. Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994), c.51, a.3.

⁵² Tomás de Aquino, “Tratado sobre los ángeles”, c.57, a.3.

este aspecto es citado a partir del uso de maniqués y la androginia, incluso por parte de un hombre disfrazado de maniquí, identificable ligeramente por el cabello⁵³. Con respecto a la androginia de los ángeles arcabuceros en las pinturas virreinales, Schopf señala: “lo que le otorga una porción considerable de ‘identidad’ a ese rostro, no es nada más que el título de la obra”⁵⁴. El rostro en el *Bungaree* de Dávila resulta una superficie yuxtapuesta junto a otras, por lo que el travestismo en la imagen es otorgado por esa misma construcción. En ambos casos, en la simulación y en la cita yuxtapuesta se cumple con un *trompe-l’œil* en la propia androginia o travestismo; o, para ser más explícitos: en ambos casos se simula la simulación. Si anteriormente establecimos una relación con el ángel de la historia benjaminiano, a partir de este nuevo acercamiento se descifrará otra operación establecida en el ángel arcabucero que, aunque suene contraintuitivo, retoma los vínculos entre materialismo y teología.

Hemos mencionado que a los ángeles arcabuceros se les atribuye su título por la peculiaridad de portar un arcabuz. Hemos mencionado también que los ángeles arcabuceros se encuentran en la serie fotográfica de Schopf y en la gráfica de Dávila. En lo que no nos hemos detenido es en que estos ángeles no portan tales armas. Esta vez llevan horquetas y rozones rojos, herramientas de pesca, metralletas, entre otros elementos, en el caso de Schopf; y una esfera, en el caso de Dávila⁵⁵. En el intercambio de lo que portan, aun en su ausencia, los ángeles arcabuceros nos instan a pensar en el porqué de tal permuta. Cabe señalar que cuando las series angélicas andinas fueron pintadas en el virreinato los arcabuces ya se encontraban en desuso, son armas anacrónicas pues su empleo efectivo dataría del siglo anterior⁵⁶. La anacronía le otorga un marco de interpretación a las armas —e incluso exhibe cierto síntoma de fascinación—, a la vez que genera una sutil abertura desde la imagen al tiempo colonial. Si se ha planteado en la imagen una complicidad anacrónica⁵⁷, ¿sería posible también abordar a partir de ella la cuestión colonial?

Podríamos plantear que los ángeles arcabuceros sostienen el litigio colonial que persiste en otras formas de conflicto. En este sentido, las herramientas *rojas* con que se presentan los ángeles en la obra de Schopf se asocian con una serie de marcas en la historia latinoamericana producidas por revueltas y revoluciones. Al respecto, Demian Schopf enfatiza:

podríamos pensar en fenómenos tan específicamente locales, latinoamericanos, como la Revolución sandinista y la Teología de la Liberación. La conjunción de socialismo y cristianismo constituye algo simplemente imposible en los socialismos reales de Europa del Este y para qué decir en Asia. Si vemos a un ángel vestido como soldado, y no como guerrillero, conjugamos tal imagen con el título de toda la serie: La Revolución Silenciosa⁵⁸.

La teología de la liberación, así como los vínculos revolucionarios con el cristianismo no corresponden a erupciones espontáneas en Latinoamérica, sino que son sintomáticos a sus condiciones históricas: al capitalismo dependiente, la pobreza masiva, la violencia institucionalizada y a la expresión de la religiosidad popular⁵⁹. El montaje de las teologías liberacionistas junto a expresiones pictóricas del virreinato produce

⁵³ Demian Schopf, “Timor Dei”, *Revista 180*, no. 23 (2009): 25.

⁵⁴ Schopf, “Timor Dei”, 25.

⁵⁵ Podríamos señalar, en esta línea, que designar la variante iconográfica de ángeles arcabuceros bajo el gran atributo de arcabuceros puede ser poco certero: como ha indicado Héctor Schenone, las pinturas angélicas andinas del siglo XVII no solo portan arcabuces, por lo que estarían más cercanos a corresponderse con ángeles militares, compañías o escuadras. Entre otros elementos, las series angelicales andinas también portan alabardas, instrumentos musicales o banderas. Véase Héctor Schenone, *Salvando alas y halos. Pintura colonial restaurada* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1989).

⁵⁶ Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos*, 257; Ayala Munita, “El animal disecado”, 49.

⁵⁷ Véase Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo*, trad. Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018).

⁵⁸ Demian Schopf, “Sobre la revolución silenciosa”, párr. 5. Disponible en la página web del artista: <https://demianschopf.com/es/>

⁵⁹ Michael Löwy, *Guerra de dioses. Religión y política en América Latina*, trad. Josefina Araya (Buenos Aires: Siglo XXI, 1999), 46. Cada uno de estos aspectos son expuestos en el estudio de Löwy, que pretende analizar los vínculos teológicos, religiosos y políticos en América Latina.

ese anacronismo que, proponemos, puede ser leído no en la androginia del rostro, sino en la virtud metafórica (y metamórfica) del travestismo galante de sus ropajes.

La estética del travestismo ha sido interpretada como una expresión neobarroca; según Severo Sarduy no se reduce a una copia, sino que ejerce una simulación (en último término, sabe de la no existencia de la mujer, de la no existencia de los géneros): “La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertéticos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal”⁶⁰. Simulan, mientras que los ángeles de las obras simulan (disfrazados o pintados) dicha simulación. Creemos que el travestismo en los ángeles arcabuceros, al subrayar y disimular la simulación, puede ser leído a partir de su dimensión estética y vinculado con la alegoría. Esto no solo es evidente en el vínculo inmediato de la imagen de los ángeles arcabuceros con el ángel de la historia, sino que con otra alegoría que nos permite permanecer entre el travestismo y la simulación.

Matías Ayala afirma: “estas obras de Schopf serían una suerte de ‘monstruo de la historia’, reverso del célebre ángel de la historia de Walter Benjamin”⁶¹. En realidad, las nociones del ángel de la historia pueden permanecer conceptualmente semejantes, tal como hemos expuesto, pero la distribución de fuerzas entre teología y materialismo histórico es lo que realmente se invierte. Quizás no solo sea oportuno comparar al ángel de la historia de Walter Benjamin con los ángeles arcabuceros dada su inmediatez figurativa. Quizás, en términos conceptuales, sea mucho más coherente señalar una afinidad y una inversión con respecto a la primera tesis de *Sobre el concepto de historia* en que Walter Benjamin trata el vínculo entre materialismo y teología. La alegoría descrita en la primera tesis es la del autómatas ajedrecista que, en realidad, es un muñeco manejado por un enano en su interior, imagen poco feliz pero que le sirve a Benjamin para indicar la asociación entre el materialismo como autómatas que “siempre debe ganar”, usado ocultamente por la teología, “pequeña y fea y que no debe dejarse ver de ninguna manera”⁶². Es evidente en esta alegoría la importancia de la simulación.

Acudir a la teología permite al materialismo histórico no caer en lo inmediato, permite no ceder ante el presente como la última palabra de la historia⁶³. Esta asociación ya era extraña para un marxismo ortodoxo, sin embargo, fue confirmada en el contexto latinoamericano que, tal como plantea Michael Löwy, no solo la hizo posible, sino que también fue capaz de producir cambios históricos⁶⁴. Aunque confirmada por la historia, en la imagen de los ángeles arcabuceros la teología ya no se encuentra escondida, “pequeña y fea”, sino que se perfila triunfante en la fastuosidad de los ángeles, como *una preciosa blasfemia en dos pies*, si retomamos la expresión de Chesterton. Es una excentricidad travestida para poder vencer. En este sentido, el travestismo es una *blasfemia* para la ortodoxia que no divisó lo inédito de la historia.

A modo de conclusión: ángel arcabucero, testigo barroco

Los ángeles arcabuceros no solo se avistan como curiosas variantes iconográficas, sino que cargan con historia y memoria que las bautiza como imágenes del pensamiento. El vínculo entre pensamiento e imagen ha sido ponderado a partir de la noción de alegoría y su rendimiento en los distintos estratos de sentido que poseen los ángeles arcabuceros, la última capa que proponemos se encuentra en la posición del testigo. Los ángeles arcabuceros, como imágenes del virreinato, como imágenes entre el pasado y el presente (o, mejor

⁶⁰ Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987), 91.

⁶¹ Ayala Munita, “El animal disecado como ruina neoliberal”, 52.

⁶² Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. Pablo Oyarzún (Santiago de Chile: LOM, 2009), 39.

⁶³ “Esta es una de las cosas que Benjamin piensa poder aprender de la teología: la capacidad de tomar distancia de lo inmediato del mundo de las actividades del mundo, una capacidad que por lo general no se puede desarrollar en el politicismo de izquierda”. Stefan Gandler, “¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?”, 51.

⁶⁴ Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis ‘Sobre el concepto de historia’*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 56.

dicho, con todas sus variables: como imágenes presentes en el pasado, pasadas en el presente, y presentes en el presente), conforman una curiosa testificación de los volúmenes del tiempo. El ángel de la historia puede ser comprendido, a su vez, como un *testigo barroco*: la dislocación del ángel de la historia, acorde a Bolívar Echeverría, configura un desvío de la ideología triunfante del progreso que, en la modernidad capitalista, acomoda la mirada testimonial al *ethos* realista⁶⁵. El testigo barroco, por el contrario, permanece en el conflicto, entre el pasado arrasado al que atiende y el futuro inexistente al que es arrastrado, su mirada está desorbitada porque su atención se halla en otra parte. En este sentido podemos identificar la condición del ángel arcabucero en la forma del testigo barroco, tanto en la indagación realizada en la serie fotográfica de *La revolución silenciosa* de Demian Schopf como en el *Bungaree* de Juan Domingo Dávila.

La historia es lo que los ángeles portan y conjuran en un doble aspecto, en lo que traen entre manos y lo que no pueden dejar de portar consigo. El cambio del arcabuz por otras armas pone en evidencia esta basculación, ese gesto recobra la memoria de una ola continua de violencia, así como el carácter inédito en posicionamientos y tomas de partido. En torno a lo que la imagen de los ángeles arcabuceros oscila no es un contenido semántico, ni una interpretación de un sentido último, sino que es en torno a un referente ineludible, aunque huidizo. La historia. Acaso la *conjura* en torno al arcabuz sea también para no detenerse y fascinarse en la violencia que posee el trauma que arrastra el espectro, para enfrentarse a la vida póstuma de la imagen y encontrar en ella, más bien, un momento de invención. El pasado, en lugar de clausurarse –o incluso relativizarse–, exige una mirada que pueda hallar las premisas de *otra historia*⁶⁶. Al hallar la documentación necesaria es posible restituir en su espesor histórico manifestaciones resistentes al peso del trauma de la violencia. Si los ángeles arcabuceros se elevan al estatuto de lo interesante por las interrogantes que aún mantienen, se debe a que dicha interrogante y la presencia misma de estos seres evita la clausura del pasado: exponen a la investigación su potencia inventiva, en el doble juego de la historia de una imagen y el rol de la imagen en la historia.

En el último tiempo se ha popularizado la relación existente entre una acepción de revolución y la astrología. No podemos concluir, sin más, nuestro estudio sin aludir brevemente, y para finalizar, a este nexo, dado que es parte del título de una de las obras y se encuentra tanto en la historia de los ángeles arcabuceros como en la historia a secas. En el ya citado estudio de Ramón Mujica Pinilla sobre los ángeles arcabuceros, se encuentra una mención y cita del libro *La revolución cultural del renacimiento* de Eugenio Garin de 1981, indispensable para comprender lo expuesto:

Ya se trate de las ‘revoluciones’ o ‘renacimientos’, estamos, de hecho, ante conceptos típicamente ‘astrológicos’: son, obviamente, conceptos relativos a lo cíclico, a la aproximación de ‘crepúsculos’ y de ‘auroras’, de períodos intermitentes de las mutaciones astrales, iguales para el mundo humano, para las culturas y las civilizaciones, los reinos y las religiones⁶⁷.

La noción de revolución no debe entenderse entonces solo como los fragorosos motores históricos del siglo XX, ni solo al supuesto cambio sigiloso en las estructuras económicas y culturales en medio de la dictadura chilena –cuyo estruendo inaugural, en todo caso, esta acepción desconoce magistralmente; una revolución que, más que silencio, requirió un acallamiento–. Revolución es, de igual manera, renacimiento. Noción en el plano astrológico que, quizás, también sea necesario poner a escrutinio eventualmente en tanto

⁶⁵ Bolívar Echeverría, “El ángel de la historia”, 32.

⁶⁶ En esta línea, Bruno Bosteels ha realizado una investigación histórica y filosófica sobre la tradición colectiva de la forma política de *la comuna* en México. Al respecto, ha señalado la pertinencia de no obliterar los esfuerzos comunes en la aceptación sin más de la violencia como hecho *memorable*, como si la única memoria posible, por lo demás, fuese la de la violencia y el agravio: “Para contrariar el efecto perversamente legitimador de la violencia, volteemos la mirada hacia los esfuerzos colectivos para producir y reproducir *lo común* desde abajo”. Bruno Bosteels, “Más allá del memorial de los agravios”, en *La comuna mexicana*, trad. Simone Pinet (Ciudad de México: Akal, 2021), 103.

⁶⁷ Citado en Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos*, 153.

resabio místico, más aún cuando lo que se ha divisado en el ángel arcabucero es la relación entre materialismo y teología.

En todo caso, y por el momento, esa variable de la revolución es propicia para indicar las auroras y crepúsculos, los regresos andinos cercanos a las constelaciones y lo que habita en el cielo, o los reflujos apócrifos que –válganos otra metáfora poco elegante– irritan desde el estómago del tiempo hasta el cuerpo de la historia. Escribe Severo Sarduy, como preámbulo para el furioso pincel de Rubens: “Periódicamente, con la puntualidad de las revoluciones –estas dos palabras, devueltas a su sentido astronómico, son las más aptas para situar el regreso del barroco–”⁶⁸. La acepción de revolución presentada es afín a los retornos barrocos de los ángeles arcabuceros, retornos que no son tanto el movimiento de los propios ángeles como los momentos críticos de los que ha sido testigo la imagen.

IGNACIO VERAGUAS CARIPAN es licenciado en Letras Hispánicas con mención en Literatura y Lingüística y licenciado en Estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es Magister en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile. Ha participado en congresos y encuentros a nivel nacional e internacional relacionados con estética y teoría e historia del arte, entre los que se destacan *LASA Cono Sur 2018* (Argentina), *JALLA 2020* (México) y *Pasolini trasatlántico 2022* (Red Euroamericana de Estética Contemporánea). Ha escrito y publicado sobre arte chileno en “La cáscara del anuncio: apariciones del ángel en el arte chileno contemporáneo” (*D21 Proyectos de Arte*, 2022), así como sobre el imaginario colonial en “Alonso de Ovalle, lector del trazo divino: la cifra del jeroglífico y la anamorfosis en la *Histórica relación del Reino de Chile* (1646)” (*Revista Telar*, núm. 27). Su área de interés se centra en el pensamiento y la visualidad latinoamericana. Ha publicado en coautoría con Pablo Chiuminatto *Gusto, saber y sabor* (Orjikh, 2022).

Email: ijveraguas@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0484-1793>

⁶⁸ Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, 98.