

ARTE, GÉNERO E HISTORIA: DIALOGISMO TRANS-GENÉRICO EN LA OBRA DE FABIÁN CHAIREZ

ART, GENRE AND HISTORY: TRANS-GENERIC DIALOGISM IN THE WORK OF FABIÁN CHAIREZ

ARTE, GÊNERO E HISTÓRIA: DIALOGISMO TRANS-GENÉRICO NA OBRA DE FABIÁN CHAIREZ

 Rodolfo Hachén¹

1. Docente e Investigador del Departamento de Etnolingüística de la Carrera de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Email: rhachen@hotmail.com

RESÚMEN: desde la perspectiva teórica de Bajtín, abordamos la obra del pintor mexicano Fabián Chairez vinculando arte, género e historia con el fin de proponer un dialogismo trans-genérico que revoluciona los procesos identitarios habilitando una estética de la trasgresión.

Palabras-clave: Estética de la Trasgresión, arte, Fabián Chairez, Dialogismo Trans-genérico, Bajtín.

ABSTRACT:: from Bakhtin's theoretical perspective, we approach the work of Mexican painter Fabián Chairez linking art, genre and history in order to propose a trans-generic dialogism that revolutionizes identity processes by enabling an aesthetic of transgression.

Keywords: Aesthetic of Transgression, art, Fabián Chairez, Trans-generic Dialogism, Bakhtin.

Resumo: do ponto de vista teórico de Bakhtin, abordamos o trabalho do pintor mexicano Fabián Chairez, relacionando arte, gênero e história a fim de propor um dialogismo transgenérico que revoluciona os processos de identidade permitindo uma estética da transgressão.

Palavras-chave: Estética da Transgressão, arte, Fabián Chairez, Dialogismo Transgenérico, Bakhtin.

Recibido em: 04/02/2020

Aprovado em: 11/04/2020

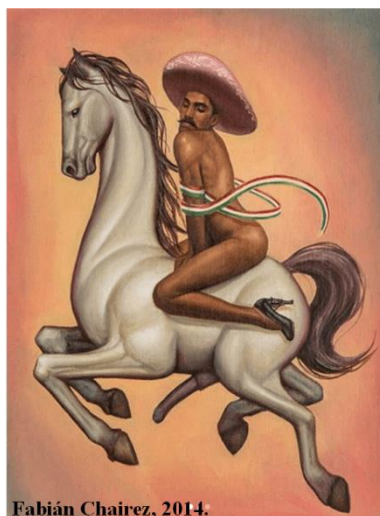


Todo o conteúdo deste periódico está licenciado com uma licença Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional), exceto onde está indicado o contrário.

El acontecimiento

“Démosle a la ley la posibilidad de transmutarse...”

(Haiku)



Fabián Chairez, 2014.

“Seamos, siempre, lo más contestatario que aguantemos”

(Haiku)

Hace unos años volví a México para festejar mi cumpleaños. Un amigo se ofreció como guía en el DF. Entre las visitas planeadas, me sugirió que fuéramos a la inauguración de una muestra de arte de otro amigo suyo. Era en el barrio Roma en un pequeño local atiborrado de cuadros. Allí conocí a Fabián Chairez. El joven artista, alto y moreno, desplegaba una simpatía seductora. Mi impactó su obra. La que estaba en esa galería y la que luego nos mostró en un video. Advertí, inmediatamente, que era una propuesta audaz, trasgresora, valiente y profundamente compenetrado con su mensaje. Desde entonces, me halaga su amistad, pero nunca llegué a imaginar lo que sucedería...

La prolífera obra de Chairez navega mares sinuosos, forzando los límites y haciendo caer los pilares de la masculinidad. Atrevida, contestataria y cruda está poblada de cuerpos morenos que escapan a los arquetipos binarios, monjas y curas lascivos, dagas desvelas, luchadores de masculinidades interpeladas y femineidades irreverentes. Es, sin dudas, una obra que, en conjunto, provoca reacciones disímiles, pero nunca pasa inadvertida. Recuerdo machos férreos vestidos de quinceañeras, desnudeces bellas y procaces, artificios sexuales y apelaciones polémicas a las tradiciones más arraigadas. “*Se trata de representar de forma digna otra masculinidad que no estamos acostumbrados a ver*” dice el propio autor a El País.

De ese caos armónico, recuerdo, en particular, una obra de pequeño formato: La Revolución. Femenina y subversiva por definición, estuvo llamada al impacto social. En un acertado gesto metonímico, es representada en la imagen icónica de Zapata. La figuración ecuestre muestra al líder mexicano desnudo, con sombrero rosado, recorrido por una cinta con los colores de la bandera y tacones en formas de revólveres. El cuerpo “afeminado” (u “homosexualizado”) dialoga con la masculinidad presupuesta. El caballo, por su lado, hace ostentación de su “bravía” con su genitalidad en excitación. Sin paisaje ni contexto alguno, esta representación de La Revolución mexicana se escapa de la historia oficial para dar lugar a una nueva concretización que centra su mirada en las ausencias. Chairez pudo haber parafraseado a Di Benedetto (Zama, 1956) y dedicar esta obra “*A las víctimas de la espera...*” ya que emplaza, en La Revolución, la imagen de lo femenino cuestionando los relatos patriarcales. La misoginia propia del machismo deriva, también, en una denigración de lo diverso (LGTBI...) Así “*las víctimas de la espera...*”, negadas por la historia hegemónica, retoman, a través del pincel de Chairez, sus voces largamente acalladas.

La obra es de 2014 y la conocí, como dije, circulando por esferas alejadas de los cánones y las academias. Pero, como señala Verón (1981) el acontecimiento social se construyó, a partir de un hecho puntal y de la participación de los medios comunicativos nacionales e internacionales, en un proceso de producción de realidad social de una manera colectiva.

Este año (2020) el cuadro de Chairez, que ya había sido expuesto antes, formó parte de una exposición (curada por Luis Vargas) de 141 obras en conmemoración del 100 aniversario de la muerte de Zapata. En esta oportunidad, el Ministerio de Cultura la utilizó para promover la exhibición a través de Twitter y Facebook. Esta presencia masiva en las redes sociales y en las calles de México, popularizó la obra y la sometió a opiniones y debates exacerbados. Así, la intención del autor de interpelar la “masculinidad glorificada” de la figura heroica de Zapata instalada en el imaginario colectivo, da resultado mediante la re-presentando de una corporalidad manifiestamente trasgresora.

No tardaron en hacerse notar las quejas y los reclamos. Familiares de Zapata (especialmente su nieto Jorge Zapata) amenazaron con un juicio al artista por “homosexualizar y denigrar la imagen” del héroe nacional y a la Institución por no retirar la obra de la muestra. Miembros del sindicato agrícola se manifestaron y hasta agredieron a personas de la comunidad LGTBI. Se **llegó a sostener que “La obra es en verdad una basura” acotando que: “Lo primero que puede decirse, es que el título “La Revolución” es prácticamente un plagio (...) La obra en sí misma, es arte fallido. El cuadro vincula a la revolución mexicana con asuntos de homosexualidad, que nada tienen que ver ni con la revolución misma, ni con las luchas campesinas que Zapata encabezó (...) Tampoco creo que nadie tenga derecho a ofender ni a los campesinos de México, ni a sus héroes, ni mucho menos a la familia Zapata, que se sintió muy agraviada por el cuadro. Por otra parte, si lo que quería el autor del cuadro, era hacer daño al movimiento de las minorías sexuales, ese pseudo artista lo ha logrado. Cientos de campesinos mexicanos protestaron en Bellas Artes, pues con toda razón se sintieron agraviados por esa pintura, que parece haber sido fabricada en un burdel y no en un caballete.” (Ah-Muán Iruegas, Diario Digital ARSENAL).**

Más allá de este tipo de crítica homofóbica y mal intencionada, numerosos individuos/as y agrupaciones salieron en defensa de esta obra que adquirió rápidamente popularidad. Varios artistas dieron a conocer, a manera de apoyo, sus propias versiones de la obra. En respuesta a estos debates, el MOMA la adquiere y la instaura en la cúspide del arte moderno mundial.

Nuestro propósito es considerar la obra como un enunciado, a su autor como un enunciador inevitablemente contestatario (Bajtín) y dar cuenta del entramado discursivo que la sostiene.

“...lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva. Todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada.” (Bajtín, 1952-53:278).

Estos “ecos y reflejos de otros enunciados” hacen de la polifonía un valor fundamental de toda expresión discursiva que se estructura siempre no sólo en diálogo con el pasado “...sino también con los eslabones posteriores de la comunicación discursiva. Cuando el enunciado está en la etapa de la creación por el hablante, estos últimos, por supuesto, aún no existen. Pero el enunciador se construye

desde el principio tomando en cuenta las posibles reacciones de respuestas para las cuales precisamente se construye. El papel de los otros, como ya sabemos, es sumamente importante. Ya hemos dicho que esos otros, para los cuales mi pensamiento se vuelve tal por primera vez (y por lo mismo) no son oyentes pasivos sino activos participantes de la comunicación discursiva, El hablante espera desde el principio su contestación y su comprensión activa, Todo el enunciado se construye en vista de la respuesta.” (Bajtín, 1952-53:281-282).

De este modo, Chairez en tanto artista/creador/enunciador elabora su obra en actitud contestataria en relación con las obras/conceptualizaciones/enunciados pre-existentes, pero también adelantándose a responder las interpelaciones venideras, a sus interpretaciones y nuevas concretizaciones. Seríamos muy ingenuos si pensáramos que La Revolución se reduce a los límites de su marco ornamentado (que, de algún modo, ya trae el pasado al diálogo) Esta red discursiva sostiene la obra y la justifica en un encadenamiento semiótico (Eco, 1973) que se explica en la idea de que *“Toda interpretación del símbolo sigue siendo símbolo...”* (Bajtín, 1952-53:379) y en el postulado de que *“...el mundo de los signos se transforma en un escenario inconsciente de la lucha de clases.”* (Grüner, 1998) y las nuevas identidades.

Pintar la historia

Toda historia es una cronología de los olvidos.
(Haiku)

“Una imagen ha de ser comprendida como lo que es y como lo que significa”
(Bajtín, 1952-53:379)

Chairez elige tomar como referencia personajes de la historia mexicana en un intento de constituir un nuevo relato que eche luz sobre gestos acallados. De esta manera se involucra en un diálogo que inevitablemente resulta constitutivo en su obra y en sus posibles recepciones.

“Por más monológico que sea un enunciado (por ejemplo, una obra científica o filosófica), por más que se concentre en su objeto, no puede dejar de ser, en cierta medida, una respuesta a aquello que ya se dijo acerca del mismo objeto, acerca del mismo problema, aunque el carácter de respuesta no recibiese una expresión externa definida: ésta se manifiesta en los matices del sentido, de la expresividad, del estilo, en los detalles más finos de la composición. Un enunciado está lleno de matices dialógicas, y sin tomarlos en cuenta es imposible comprender hasta el final el estilo del enunciado.” (Bajtín, M.; 1952-53:279).

Y da lugar, también, a una pregunta epistemológica más compleja: ¿cómo se pinta/narra la historia?

“Tal como lo escribe Paul Veyne en su comentario de Foucault, en este mundo, no se juega al ajedrez con figuras eternas, el rey, el alfil: las figuras son aquello en que las convierten las sucesivas configuraciones sobre el tablero.’ No las constituyen objetos históricos fuera de las prácticas, móviles y por lo tanto tampoco campos de discursos o de realidad definidos de una vez para siempre, divididos en forma fija y notables de cada situación histórica...” (Chartier, 1996:71).

Un artista plástico amigo¹ me contó que en un viaje por Bolivia lo sorprendió la visión de un cuadro de Simón Bolívar que aparecía certificado por el propio retratado quien “daba fe” de que esa imagen lo representaba “fielmente”. Este gesto me resultó inquietante ya que cuestionaba profundamente (a la vez que avalaba) la capacidad del arte de “copiar” la realidad. ¿Por qué era necesario que Bolívar “certificara” su retrato? Podríamos pensar que se evidenciaba una sospecha sobre el rol documental de la obra que se estaba pintando, algo similar a la tan famosa producción de pipas y manzanas negadas hasta el infinito de Magritte. Sin duda, la asociación era inevitable pero no menos perturbadora: dos representaciones de la realidad, pero fuertemente cuestionadas en su intención comunicativa. La pipa de Magritte (como sus manzanas, sus mujeres, sus martillos) aparece negada por la letra: “*Ceci n’est pas une pipe*”. La escritura cobra sentido no sólo en su diálogo opaco con la pipa dibujada (como ésta entra en diálogo opaco con el objeto al que supuestamente alude) sino con la palabra misma. Cuando Magritte nos dice que si hubiera escrito bajo su imagen de la pipa “*esto es una pipa*”, hubiera estado mintiendo, no sólo se refiere al hecho de que la pipa dibujada no es más que una figuración iconográfica de la otra, la “real” (significante) o la simbólica (significado), sino también a que la frase “*esto es una pipa*” no dice nada de la pipa, del dibujo, del acto artístico, ni de la propia escritura. Independientemente de todo criterio de verdad, esta frase se convertiría en acto desmedido de tautología.

La escritura “*Ceci n’est pas une pipe*” tiene sentido no por el verbo **ser**, sino por su negación, ya que, en la faceta de ocultamiento (o mejor dicho, de revelación) pone en evidencia la falta. El afán de plenitud, el sueño dorado de la certeza, es hecho añicos por la escritura que niega la evidencia y, en esa negación, se crea, se construye como objeto autónomo.

La certificación de Bolívar aparenta ser un artificio de deixis, pero no se reduce a un dedo señalando a un objeto, no cae en la trampa (Lacan, 1972-73) de pensar que las palabras son el eco de las cosas (de la misma manera que la escritura no es el eco de la oralidad) Dice mucho más allá de la tautología y se carga de sentido en la negación que presupone. Certificar que una obra es copia fiel del original implica la suposición de la adulteración, el fraude, la estafa.

Podríamos leer, entonces, en esta advertencia bolivariana una reflexión en torno a la capacidad representativo del arte o, lo que es mucho más profético, un gesto certero de premonición política.

Bolívar sabe que su imagen generará en la historia de América más reflejos que un calidoscopio y trata de anclar, para el futuro, el prototipo de su representación. Sabe, también, que los héroes que sobre su figura se construirán estarán lejos de la posibilidad de “dar fe” de la autenticidad de su ideología. Serán arquetipos que irán más allá de su propia arqueología. La historia oficial hará de su imagen una estampa

¹ Fernando Rossia

(o estampilla) que, saliendo del plano de la biografía, alcanzará el nivel de una hagiografía deshumanizada.

Esto mismo ha hecho la historia mexicana con la iconografía en torno a Zapata. Ha fijado una imagen del macho heroico que resulta, ahora, interpelada por la obra de Chairez quien sostiene que si Zapata viviera estaría de su lado. Zapata no tuvo la cautela de Bolívar ni puede intervenir en este entrecruzamiento de sentidos. Así, a la hora de la certeza (si fuera que el arte necesitara de ella) ni los esfuerzos de los héroes resultan suficientes ya que las figuras y los discursos de los “próceres” americanos han pasado por la boca y los actos de las propuestas políticas más antagónicas, generando refuncionalizaciones permanentes aplicadas a los fines más dispares. Tanto los hechos como las figuras históricas son contruidos de diferentes maneras según los intereses y las expectativas de cada cronista/artista que va delimitando sus artificios a través de sus estrategias discursivas y políticas. El gran hallazgo de Chairez es contribuir a la desconstrucción de estereotipos fosilizados, instaurando una óptica otra.

“El estereotipo es, en realidad, el lugar de un exceso ilícito de sentido, lo que Barthes llama ‘náusea’ de las mitologías: es la abstracción en virtud de la cual mi individualidad se alegoriza y se transforma en una ilustración burda de otra cosa, algo no concreto y no individual.” (Jameson, 1993:106)

Las historias oficiales están plagadas de estereotipo (arquetipos, prototipos) ejemplares interpretativamente clausurados. Lo importante, incluso para mantenerlos vivos, es terminar con esa alegoría burda para dar lugar a nuevas significaciones. En tal sentido, abrazamos la idea de que *“La historia es un relato de acontecimientos... Por ser de entrada un relato, no hace revivir lo vivido tal como sale de las manos del historiador, no es lo que han vivido los actores, es una narración. Lo mismo que la novela, la historia seleccionada, simplifica, organiza, hace que un siglo quepa en una página.* (Veyne, 1972) y que la mitología hegemónica pueda ser transmutada. Como señala White si en el relato histórico *“... no hay ‘discusión’, no hay nada que narrativizar, no hay necesidad de que los hechos ‘hablen de sí mismos’.” (1987:34)* De aquí la importancia de la construcción dialógica de la historia y del arte.

“El método dialógico de búsqueda de la verdad se opone a un monologismo oficial que pretende poseer una verdad ya hecha, y se opone también a la ingenua seguridad de los hombres que creen saber algo, es decir, que creen poseer algunas verdades. La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina entre los hombres que la buscan conjuntamente, en el proceso de comunicación dialógica.” (Bajtín, 1953-1952:161)

La Revolución Mexicana (1910) fue punto de partida de numerosas expresiones artísticas diferentes: pintura, literatura y cine. En lo que a las artes plásticas se refiere y dentro de movimiento muralista podríamos pensar en José Guadalupe Posada y Diego Rivera (por nombrar sólo a algunos) cuyas obras están presentes en el imaginario colectivo. Sin dudas, la obra de Chairez entra en diálogo con

este pasado, lo cuestiona, lo interpela. A su vez, es creada en función de futuras respuestas. Es, como ya dijimos, un enunciado contestatario hacia el pasado y al futuro.

Si volvemos a la comparación con el cuadro de Bolívar, podemos decir que, pese a la existencia de registros fotográficos, las cualidades atribuida por los retratos pictóricos van más allá de este otro tipo de “representación”. La pintura suponía, por entonces, un proyecto más complejo y duradero. Chairez titula su cuadro. Lo llama La Revolución y es este elemento paratextual el que suma la palabra al diálogo polémico. Como el texto de Magritte bajo la pipa, ahora es la imagen la que niega gran parte de lo instaurado en el imaginario colectivo. La Revolución ya no se identifica metonímicamente con la figura masculina de Zapata, sino que por el contrario se transforma subversivamente en metáfora de la diversidad. Así, el acto de Chairez es revolucionario en sí mismo porque decide trasmutar las referencias enquistadas para dar paso a una nueva concretización que viene a reivindicar a los olvidados y marginados no sólo en tantos componentes de determinadas clases sociales sino en cuanto representantes de un número muy variado de identidades de género.

De este modo, la imagen de Zapata tiene más posibilidades de representa el acto revolucionario en un despliegue de pluralidad que deja atrás todos los prejuicios. Despojado de uniforme, no binario, sensual, armado, montado, da cuenta de muchos de las voces acalladas durante años en el imaginario revolucionario. Abre paso a otras realidades. Como sabemos Lacan (1972-73) piensa a la realidad como una imbricación entre Lo Imaginario y Lo simbólico. Lo Imaginario remite a esa sensación de tranquilidad que nos da la creencia en una realidad estable, común, indiscutible. Lo Simbólico remite a lo reprimido, a aquello que en los planos individuales, sociales y culturales puja por manifestarse. Lo imaginario se construye como un ideal que no pone en duda el presente ni el pasado asegurando así un futuro previsible. La imagen de Zapata como símbolo del machismo, la fuerza, la heroicidad cimienta un estado de cosas conocido y aceptado, pone el poder donde siempre estuvo, asegura la preponderancia de lo masculino propia de los sistemas patriarcales. Lo Simbólico es todo aquello que los individuos y los sistemas deben reprimir para que Lo imaginario se sostenga. Es lo reprimido, la alteridad cuestionadora, lo femenino, lo negado...

La obra de Chairez es la grieta por la cual Lo Simbólico se cuela en Lo Imaginario y pone en jaque la historia y el orden establecidos. Su valor radica en darle paso a lo oculto, a lo temido, a aquello que la violencia oficial ha mantenido apartado del ser nacional: lo femenino, lo marginal, la desnudez, lo trans, lo gay, las identidades no binarias... Por todo esto, la construcción de estas nuevas realidades es dialógica y no dialéctica. La dialéctica sostiene la lógica binaria de tesis y antítesis y obliga a la determinación de una síntesis generalmente vinculada con el discurso hegemónico. EL dialogismo abandona el binarismo (es esencialmente plural, multifacético y polifónico) y se convierte en un

encadenamiento semiótico que no tiene fin. En tal sentido y como sostiene Andrés Rivera podemos decir que en la obra de Chairez “*La Revolución es un sueño eterno.*” (Rivera, 2012).

Cuestión de género

La obra de Chairez presenta dos aristas diferentes en torno al género. Por un lado entra en diálogo polémico con los géneros artísticos/discursivos tradicionales y, por el otro, habilita la irrupción de nuevos géneros identitarios/discursivos.

Géneros artísticos/discursivos

Para abordar esta cuestión concordamos con Bajtín cuando nos dice que “*El Estudio de la naturaleza del enunciado y de los géneros discursivos tiene, a nuestro parecer, una importancia fundamental para rebasar las nociones simplificadas acerca de la vida discursiva, acerca de la llamada ‘corriente del discurso’, acerca de la comunicación, etc.*” (Bajtín, 1952-53:252)

Como ya hemos señalado, consideramos a la obra *La Revolución* como un enunciado y, en tanto tal, un elemento más dentro del complejo entramado discursivo. De este mismo modo, los géneros pictóricos a los que la obra alude o elude serán de interés para nuestro análisis. “*Los enunciados y sus tipos, es decir. Los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua.*” (Bajtín, 1952-53:251).

Chairez elige refuncionalizar un género muy particular del arte como es el retrato ecuestre. Así, podríamos decir que

“*La voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la elección de un género discursivo determinado. La elección se define por la especificidad de una esfera dada, por las consideraciones del sentido del objeto o temática, por la situación concreta de la comunicación discursiva, por las participaciones de la comunicación, etc. En lo sucesivo, la intención del hablante, con su individualidad y subjetividad, se aplica y se adapta al género escogido, se forma y se desarrolla dentro de esa forma genérica determinada*” (Bajtín, 1952-53:264)

Pero, en este caso, su gesto creativo intenta un diálogo polémico que permita una superación de los estereotipos consolidados dando lugar a un cambio de “*la entonación de ese estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo*” (Bajtín, 1952-53).

En tanto género artístico/discursivo el retrato ecuestre surgió en el Renacimiento como expresión de magnificencia y poder tomando como ejemplo a la estatua ecuestre del emperador romano Marco Aurelio (S. II). En este período de la historia la imagen contribuía a sustentar el recuerdo y legitimar a los poderosos mediante una caracterización moral ejemplar. Estos principios se extenderán en el tiempo más allá de los gobiernos monárquicos y llegarán a América. Los héroes y sus caballos son retratados con el esplendor de todas sus galas: uniformados, fuertes, varoniles, rodeados de un contexto promisorio.

Chairez se inmiscuye en este género tradicional y lo subvierte. Abandona el paisaje, el uniforme, la masculinidad y trasmuta la figura central en el marco de un empoderamiento femenino. Sólo el caballo

muestra la fuerza bruta de ser macho potente. De este modo, entra en un diálogo polémico con las representaciones ecuestres anteriores en un acto de destrucción y renovación del género mismo (Bajtín).

“Toda comprensión de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta (a pesar de que el grado de participación pueda ser muy variado); toda comprensión está preñada de respuesta y de una u otra manera la genera; el oyente se convierte en hablante.” (Bajtín, M.; 1952-53:254)

La obra de Chairez no es una burla ni una parodia, es una reinterpretación artística de La Revolución (actualizada, inclusiva) que empodera lo que hasta hoy fue considerado como débil, menor, marginal. Lo femenino fortalece a La Revolución y a la figura misma de Zapata que concentra en sí todas las formas del ser y del decir(se)

Géneros identitarios/discursivos

Cuando hablamos de identidades debemos referirnos a procesos identitarios dinámicos y cambiantes. La identidad, la mismidad, el self (Bruner, 1997) se construyen transaccionalmente. Esta construcción implica negociaciones de poder. En cuanto a nuestro yo, podemos pensarlo en un proceso de autodefinición (soy lo que creo y digo ser); como un estigma (es el otro quien me define. Cabe recordar aquí la frase de Sartre: *“El infierno es la mirada de los otros”*) y/o como prejuicio (cómo creo que los otros me ven) Será, en definitiva, de la punja entre estos puntos de vista, en diálogo con las hegemonías discursivas, que nuestra mismidad irá tomando forma.

El chovinismo, en sus dos versiones de machismo y nacionalismo, aparece como un rasgo primordial en muchos países latinoamericanos, entre ellos, en México

“...es evidente en la sociedad mexicana la fuerza de la figura materna, que en muchas ocasiones realiza por sí misma los dos roles, paterno y materno, con el desequilibrio que conlleva todo eso. Propiciado por la propia madre, dentro del ambiente familiar, coexisten la admiración por lo ‘masculino’ y el desprecio por lo ‘femenino’, la sumisión ante la autoridad paterna (aunque no exista) y una fuerte valoración de la virginidad de las mujeres.” (Paciencia Otoñón de Lope: Sobre las raíces del machismo).]

Esta es la típica estructura verticalista de los sistemas en los que la mujer, a pesar de su importantísimo rol social, aparece despreciada como símbolo de la debilidad (el famoso “sexo débil”)

“Para algunos autores, el machismo es ‘una serie de conductas, actitudes y valores que se caracterizan fundamentalmente por una autoafirmación sistemática y reiterada de la masculinidad; o como una actitud propia de un hombre que abriga serias dudas sobre su virilidad... o como la exaltación de la condición masculina mediante conductas que exaltan la virilidad, la violencia, la ostentación de la potencia sexual, de la capacidad para ingerir alcohol o para responder violentamente a la agresión del otro; en suma, el machismo es la expresión de la magnificación de lo masculino en menoscabo de la constitución, la personalidad y la esencia femenina; la exaltación de la superioridad física, de la fuerza bruta y la legitimación de un estereotipo que recrea y reproduce injustas relaciones de poder”. (Lugo, 1985:40).

Este es un típico caso de definición por estigma: es el macho el que ostenta el poder y define el universo que lo rodea como si sólo fueran cosas. Lo femenino es víctima de esta mirada misógina y, esta misma misoginia, es heredada por las nuevas identidades (LGTBI...).

Como sabemos, el concepto de cultura se vincula con el de identidad, identidad que, necesariamente se define en oposición a la alteridad, estableciendo grupos de referencia y grupos de pertenencia, delimitando los ámbitos de la cultura, la anticultura y la no cultura (Lotman, 1975) Desde los Estudios Culturales se sostiene que las negociaciones sociales que llevan a la conformación de grupos de pertenencia y de referencia en relación con las nuevas identidades fluctúan entre dos polos de tensión: la envidia y el odio. La envidia se vincula con la concepción de “prestigio” (Gramsci) y se manifiesta en un intento de apropiarse de la cultura del otro grupo. Constituye un tributo y una forma de reconocimiento grupal que se expresa en lo que podría denominarse “envidia colectiva”. El odio moviliza los síndromes clásicos de peligro y pureza. Actúa como una suerte de defensa de las fronteras del grupo primario contra esa amenaza que se percibe como inherente a la existencia misma del otro. El machismo se constituye, por lo tanto, en esta doble impronta: se apropia del poder y de las leyes del grupo, y actúa con odio frente a lo que él mismo cree que pone en peligro su masculinidad. Los atravesamientos semióticos que la conformación de nuevas identidades generan, cuestionan la validez de los paradigmas tradicionales y de las propias estructuras sociales poniendo de manifiesto las fracturas que hasta los sistemas más rígidos poseen.

En las críticas más violentas contra la obra de Chairez se manifiesta con claridad esta fobia por lo distinto, por lo diverso, por lo simbólico que irrumpe para tocar los genitales del patriarcado. Esa amenaza que podría debilitar (“denigrar”) la figura del macho es la que pone en jaque las hegemonías discursivas.

En los postulados Bajtinianos, la sociedad es heteroglósica y sólo porque los discursos existen bajo la hegemonía de la clase dominante es que aparece como monológica. El lenguaje como cualquier otro “contrato” es producto de una cierta relación de fuerzas más que de un consenso.

“La intolerancia social se proyecta a través de estigmas que permiten ‘categorizar’ o ‘inferiorizar’ a las personas y a los grupos a partir de atributos físicos, sociales o culturales. Los elementos característicos de los grupos aceptados se perciben como ‘naturales’ y prototípicos. El estigma produce una identidad social basada en un descrédito proveniente de los integrantes de las diferentes categorías sociales, así como en sus supuestos defectos, fallas o desventajas. El estigma es un atributo profundamente desacreditador que ‘estigmatiza’ a uno y puede confirmar la ‘normalidad’ del otro.” (Cisneros, 2004:78).

La obra de Chairez no ofende a Zapata (la femineidad no es ofensiva) El problema fundamental es que interpela el poder de lo masculino, lo seduce, lo invita a desnudarse, a dejar sus charreteras y a interactuar más allá de los mandatos que él mismo se ha impuesto. El Zapata de Chairez es libre, vital,

inclusivo y auténtico. Se erige en un nuevo ícono de una revolución reformulada. Es (quizás por primera vez) la imagen más completa de La Revolución.

Hacia una estética de la trasgresión

“No hay prejuicio que no se ampare en la ignorancia.”
(Haiku)

Toda estética es ideológica, implica una postura política, una honestidad con uno mismo y con su tiempo. Nunca se crea desde la nada ni se clausura el sentido de lo creado. La obra de arte surge siempre del diálogo con sus precursoras y se entrega como respuesta a futuras interpretaciones. Así

“No existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico (asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito). Incluso los sentidos pasados, es decir, generados en el diálogo de los siglos anteriores, nunca pueden ser estables (concluidos de una vez para siempre, terminados); siempre van a cambiar renovándose en el proceso del desarrollo posterior del diálogo. En cualquier momento del desarrollo de diálogo existen masas enormes e ilimitadas de sentidos olvidados, pero en los momentos determinados del desarrollo ulterior del diálogo, en el proceso, se recordarán y revivirán en un contexto renovado y en un aspecto nuevo. No existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección.” (Bajtín, 1952-53: 390)

De esta resurrección surge La Revolución de Chairez. Vuelve a dar vida a la historia desde una mirada queer. Logra, sin dudas una descolonización del arte. Una recreación de los géneros, una mirada al sesgo que corre por los meandros de lo prohibido, de lo reprimido.

“...igual que la réplica del diálogo, está orientada hacia la respuesta de otro (otros), hacia su respuesta comprensiva (...) una obra es eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella; al mismo tiempo, igual que la réplica de un diálogo, una obra está separada de otras por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos discursivos.” (Bajtín, 1952-52:262).

El arte está llamado a ser contestatario, transgresor, revolucionario. Chairez lo sabe y desarrolla una propuesta trans-genérica, renovadora e inclusiva que escapa a las interpretaciones mutilantes y censoras. Sabe, también, que no hay un sentido único irrefutable de la misma manera que no hay un género único ni una única identidad posible.

“Las obras, en efecto, no tienen un sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las formas y los motivos que les dan su estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas.” (Chartier, 1996:XI)

Como la conceptualización de “lo trans” ha venido a revolucionar los procesos identitarios, la posibilidad de un arte trans-genérico habilita una estética de la trasgresión de la cual Chairez es, sin dudas, un digno representante.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, M. (1952-1953) “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002
- BRUNER, J. (1982) *Realidad mental y mundo posibles*. Gedisa, Barcelona.
- _____. (1997) *La educación puerta de la cultura*, Ed. Visor, Madrid.
- CORDEU, E. (1983) “Los nexos cosmovisionales de la demencia” en *Suplemento Antropológico*, vol. 18,2, UCP, Asunción.
- CHARAUDEAU, P. (1988) *Language et discours. Elements de semiolinguistique (theorie et pratique)*, Hachette, Paris.
- CHARTIER, R. (1996) *El mundo como representación*, Ed. Gedisa, Barcelona
- CISNEROS, I (2004) *Formas modernas de la Intolerancia. De la discriminación al genocidio*. México. Ed. Océano.
- DI BENEDETTO, A. (1956) *Zama*, Adriana Hidalgo Editora
- ECO, U. (1973) “La vida social como sistema de signos” en *Introducción al estructuralismo*, Alianza, Madrid, 1976.
- _____. (1997) *Kant y el ornitorrinco*, Lumen, Barcelona, 1999.
- _____. (2003) *Decir casi lo mismo. Experiencia de traducción*, Lumen, Barcelona, 2008.
- DE FERNANDEZ GUIZZETTI, G. (1962) “Los fenómenos psicoculturales de índole inconciente” en *Investigaciones en sociología*, Año 1, Nº 2, julio-diciembre de 1962, Mendoza.
- _____. (1981) “Prolegómenos a una etnosemántica estructural” en *Suplemento antropológico* Universidad Católica del Paraguay, Asunción.
- _____. (1983) “Entre el ámbito del significado y el mundo de los objetos: los referentes psicoculturales del signo lingüístico” en *Suplemento Antropológico*, Universidad Católica de Asunción del Paraguay, Asunción.
- FOULCAULT, M. (1976) *Genealogía del racismo*, Ed. Altamira, Bs. As.
- FREUD, S. (1919) “Lo siniestro” en LÓPEZ BALLESTEROS (comp.) *Obras Completas de Freud*, Tomo 18, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.
- _____. (1925) “La negación” en LÓPEZ BALLESTEROS (comp.) *Obras Completas de Freud*, Tomo 21, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.

- GRÜNER, E. (1993) *Estudios culturales. Reflexiones sobre multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- HACHEN, R. (2010) “Cultura, discurso, realidad e identidad” en *Mikhail Bakhtin Cultura e Vida*, Ester Myriam Rijas Osorio (Organizadora), Pedro e Joao Editores, Sao Paulo.
- _____. (2020) *Haikus en el destierro*, Inédito
- JAMESON, F. – ZIZEK, S. (1993) *Estudios culturales. Reflexiones sobre multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- JAUSS (1970) “La historia literaria como desafío a la ciencia de la literatura” en *Literatura como provocación*, Ed. Península, Barcelona
- _____. (1982) Estética de la recepción y comunicación literaria en *Punto de Vista*, Año IV, N 12, julio-octubre, Bs. As.
- LACAN, J. (1966) “La instancia de la letra en el inconsciente” en *Lectura estructuralista de Freud*
- _____. (1972-1973) *Aún*, El seminario de Jacques Lacan libro 20, Paidós, Bs.As., 1995
- LOTMAN, J. (1975) *Semiotica e cultura*, Riccardi, Milán
- LUGO, C. (1985) “Machismo y violencia” en *Nueva Sociedad N 78*
- LURIA, A.R. (1968) *El papel del lenguaje en el desarrollo de la conducta*, Paidós, Barcelona
- _____. (1980) *Los procesos cognitivos: análisis socio- histórico*, Fontanella, Barcelona
- RIVERA, A. (2012) *La revolución es un sueño eterno*, Ed. Planeta
- VAN DIJK, T. (2003) *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*. Gedisa, España.
- VERON, E. (1981) *Construir el acontecimiento*, GEDISA
- VEYNE, P (1972) *¿Cómo se escribe la historia?: ensayos de epistemología*, Fragua, Barcelona.
- WEINRICH (1971) *Para una historia literaria del lector en La actual ciencia de la literatura alemana*, Ed. Sudamericana, Bs. As.
- WHITE, H. (1981) *The value of narrativity in the representation of reality*, Ed. Mitchell, University of Chicago and London.