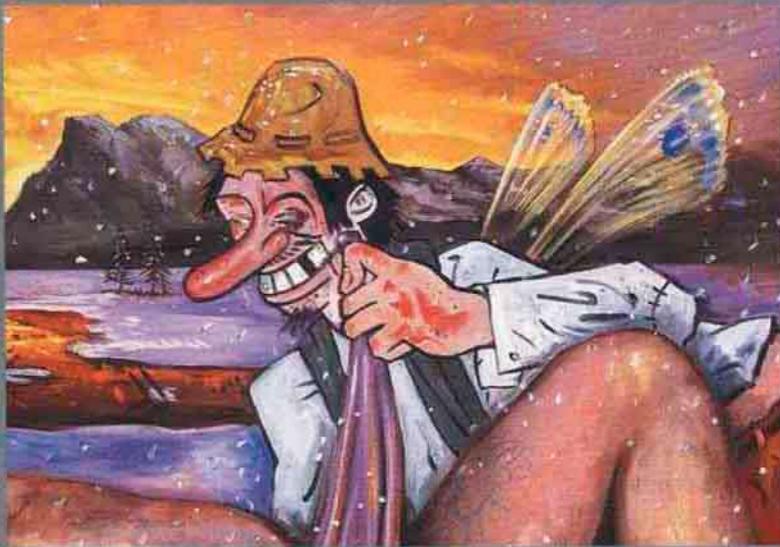


R O T A



JUAN DAVILA

Galería Gabriela Mistral

DEPARTAMENTO DE PROGRAMAS CULTURALES

DIVISION DE CULTURA. MINISTERIO DE EDUCACION



Jefe División Extensión Cultural (S)
RICARDO MORENO GONZALEZ

**Jefa Departamento de Programas Culturales
y Directora Galería Gabriela Mistral**
LUISA ULIBARRI LORENZINI

GALERIA GABRIELA MISTRAL
Alameda Bernardo O'Higgins 1381
Teléfono 671 89 05 • Fax 6963252
Santiago, Chile

Departamento de Programas Culturales
División de Cultura
MINISTERIO DE EDUCACION

La Galería Gabriela Mistral es un espacio de estímulo a los valores emergentes de la plástica nacional. Su proyecto incluye las exposiciones de arte que allí se realizan y una propuesta curatorial compartida entre la directora y el equipo que la concibió, más los artistas participantes en cada muestra.

En este espíritu, los catálogos de las exposiciones ofrecen la posibilidad de mostrar las obras de sus creadores y permiten a los teóricos de arte, críticos y escritores elegidos por los artistas expresar sus opiniones a través de textos que **NO NECESARIAMENTE** reflejan los criterios curatoriales del proyecto Galería Gabriela Mistral.

ROTA

JUAN DAVILA

8 Octubre - 4 Noviembre 1996

TEXTOS

Diamela Eltit

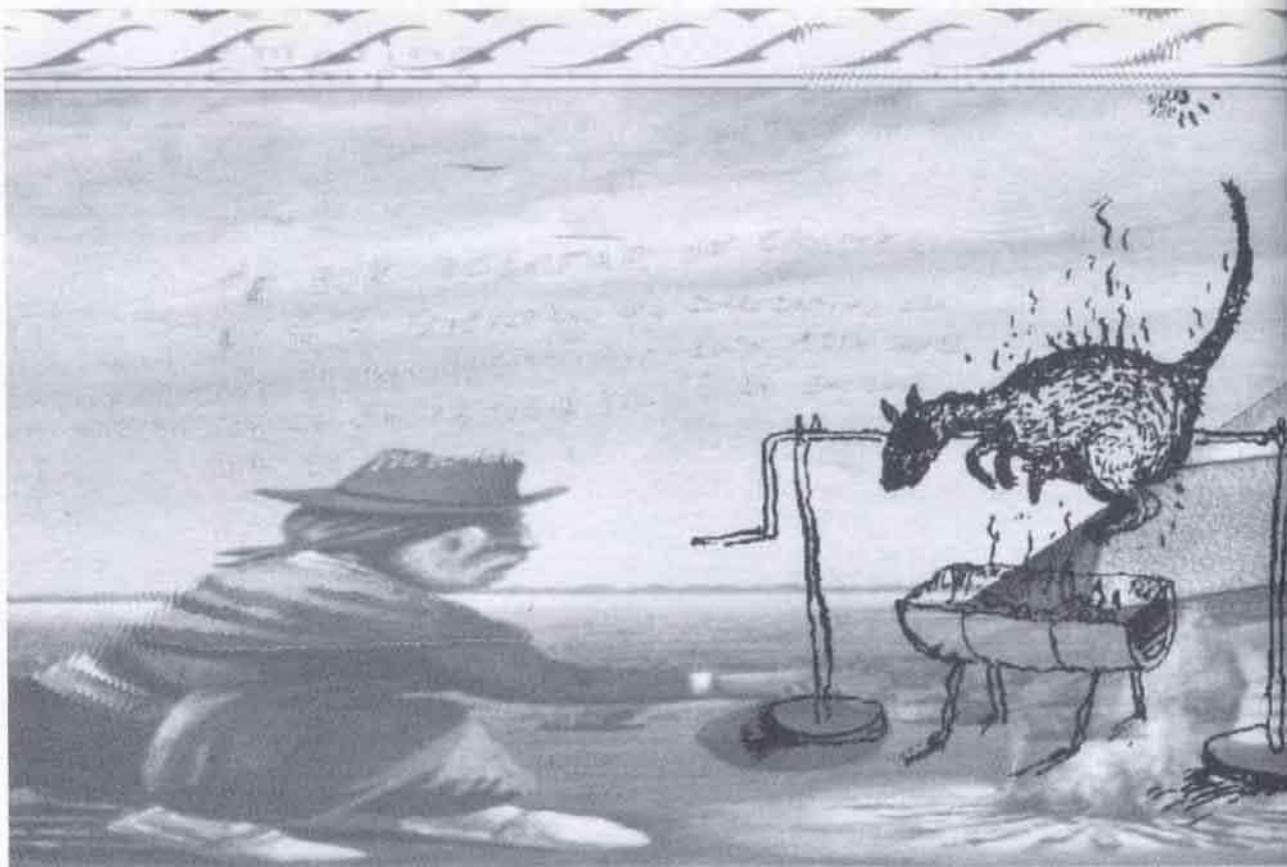
Carlos Pérez V.

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales

División de Cultura

MINISTERIO DE EDUCACION



JUANITO LAGUNA, "L'INFINI ET LA CASI"

Roto,ta. (Del lat. *ruptus*) p.p. irreg. de **romper**. // 2. adj. Andrajoso y que lleva rotos los vestidos. U. t. c. s. // 3. Aplicase al sujeto licencioso, libre y desbaratado en las costumbres y modo de vida, y también a las mismas costumbres y vida de semejante sujeto. // 4. fig. V. bolsa, capa rota. // 5. m. *Chile*. Individuo de la clase ínfima del pueblo. // *Argent.* y *Perú*. fam. despect. Apodo con el que se designa al chileno. // 7. *Ecuad.* Mestizo de español e indígena. // 8. *Méj.* Petimetre del pueblo. // **nunca falta un roto para un descosido**. fr. proverb. con que se da a entender que los pobres y desvalidos suelen hallar alivio y consuelo entre los que igualmente lo son. Lo suele decir como en desquite la persona que por su escaso haber o poco mérito se ve desdeñada. // 2. Aplicase también cuando se unen dos personas que son tal para cual. // **ser peor lo roto que lo descosido**. fr. fig. y fam. Ser, entre dos daños, el uno mayor que el otro.

Diccionario de la Real Academia Española.

Geez Des.
the way
through s.
over doing



RATION SEUL BUNGAREE CAN THE SUBALTERN SPEAK?", O

Lástima que seas una rota

Diamela Eltit

La pintura de Juan Domingo Dávila convoca al ojo a establecer una mirada cultural asombrada ante la vorágine de signos que confluyen en simetrías o disidencias en el interior tenso de su tramado. El cuerpo –material privilegiado de su obra– emerge como historia alucinante, a partir de la presencia de retazos que dan origen a una aparente (sólo aparente) caotización, en donde es posible percibir los extramuros que cercan los cuerpos.

Juan Domingo Dávila ha producido hasta el paroxismo cuerpos, desde el cuerpo pictórico instalado en su trazo. Trazos paroxísticos que requieren de un ojo decodificador alerta y múltiple. Un ojo que pueda deslizarse por las culturas populares, las culturas mediáticas hasta llegar a las culturas ya censadas por los estamentos académicos. A la manera de apretados micro-murales, Dávila repone historias enteras a partir

del encuentro de huellas o pedazos disímiles de historias visuales, de ecos de antiguas reyertas culturales que continúan vigentes y pueden ser advertidas más allá de los procedimientos cos-méticos que las encubren.

En esta exposición, es el cuerpo móvil del “roto” –una figura ya legendaria en nuestro devenir cultural– el que ocupa el escenario visual. ¿Quién es el roto?

Una respuesta primera sería: El pueblo.

El pueblo representado como cuerpo amenazante e impuro que muestra su violencia en los ropajes-restos que lo cubren. Descalzo y desafiante, pícaro y delictual, el roto carga sobre sí mismo los signos degradados que lo configuran. El jirón, las asentadas marcas raciales, la expresión indesmentible, las imperfecciones corporales, ya lo consagraron como la alegoría malsana de lo popular. Figura límite, cuya ambigüedad alude a la ambigüedad inscrita en la matriz de la conformación de la nación. Porque el roto chileno, corresponde también a la imagen heroica de la guerra del fin del mundo, la Guerra del Pacífico,

donde el valiente roto nacional se consagró como carne de todos los cañones.

Prematuramente en nuestra historia republicana, el roto se ancló en el interior del imaginario social como el soldado anónimo, basto y heroico, en el que se sostenía la nación pero, especialmente, sin guerra de por medio, como el nombre, el apodo, el alias, el coa que sintetizaba la abyección con la que se emparentaba la carencia. Abyección multidireccional que reunía realidades concretas con asignaciones de orden simbólico. Configurado visualmente (políticamente) como material de caricaturas, el roto pasó a convertirse en un ícono popular de gran envergadura por su capacidad de deslizamiento a través de las estructuras sociales fragilizadas, puesto que sabemos bien en cuánto toda estructura social es considerablemente permeable.

Así, el roto, llegó a conformarse en una de las metáforas en las que asentaba la preeminencia de una clase. A la manera de un Frankenstein criollo –festivo y carnavalesco– el roto es el hijo del padre, forjado artesanalmente por la clase dominante, un producto híbrido consignado

Figura construida desde el interior de los intereses políticos, el roto aparece también como una peste que puede extenderse y contaminar incluso a la clase que lo gestó, porque su cuerpo roto permanece agazapado –listo para saltar– en cada uno de los rincones físicos del territorio o bien en la bastardía incierta de los resquebrajados espacios síquicos de los sujetos locales.



Verdejo por Coke,
Revista *Topaze*. 1931

como ilegítimo por el conjunto de una historia de poderes que, junto con lanzar una carcajada de menosprecio y jolgorio, deja filtrar su halo de terror frente a la obligada coexistencia territorial con la masividad subversiva del otro, de lo otro, del roto. Figura construida desde el interior de los intereses políticos, el roto aparece también como una peste que puede extenderse y contaminar incluso a la clase que lo gestó, porque su cuerpo roto permanece agazapado –listo para saltar– en cada uno de los rincones físicos del territorio o bien en la bastardía incierta de los resquebrajados espacios síquicos de los sujetos locales.

El roto es pues el cuerpo ambiguo de lo que atrae y repele, una hendidura recorrida por los deseos de clase. El deseo de clase fluye locamente en su interior y lo convierte en víctima y victimario eje de una escenografía social. El roto como metáfora del pueblo, se presenta visualmente errático. Sin un destino institucional, su única vitalidad parece ser el eterno vagar de su cuerpo. Presentado a nivel gráfico como tramposo, ocioso, engañoso, ladino, el roto-pueblo es desactivado políticamente, mediante

Verdejo por Carso,
Revista *Topaze*. 1996



la poderosa alegoría social con que se lo construye. Vaciado de sí mismo, su imagen queda disponible para ser llenada por diversas y mutantes convenciones. Erigido como distintivo de disciplinamiento para el propio pueblo del que emana y al que representa, el roto se vuelve una figura especular que marca el límite de las clases, las formas de las clases, el riesgo de las clases.

Pero, en realidad, el roto habla de la hegemonía de una sola clase, de un terror, de un único límite. El roto es la figura de la no pertenencia a esa única constante clase que lo confina y lo clasifica en territorios innombrados, que lo expatria hacia las fronteras de un vagabundaje ausente de horizonte social. El roto, únicamente adquiere prestigio cuando defiende, paradójicamente, las fronteras en las que se contienen los intereses de la clase dominante, cuando ya se ha declarado una guerra y sólo entonces se vuelve épico en tanto cuerpo para la muerte: "Salve César; los que van a morir te saludan".

Pero, ¿Quién es el roto?
Una respuesta posible sería: El que es roto.

Ser roto alude a una práctica de la rotería. La salida de marco, el desborde de las costumbres, las acciones reprobables en las que se trizan las fronteras de los acuerdos y de los pactos de urbanidad. Diluido detrás de gestos impropios, yace la imagen fantasmática del verdadero roto en la alegoría temible del descastado. Entonces, el roto atraviesa su propia racialidad para encarnarse en espacios interiores del sujeto chileno, en aquellos espacios que hablan de otros destrozos, de distintos andrajos en los que es posible leer su filiación bastarda. Así, la hilacha escondida (lo deshilachado, gastado, precario), puede aparecer reformulada en acciones rotas, en fragmentos de abyección moral que se emparentan a la figura estigmatizada por la cultura de la clase.

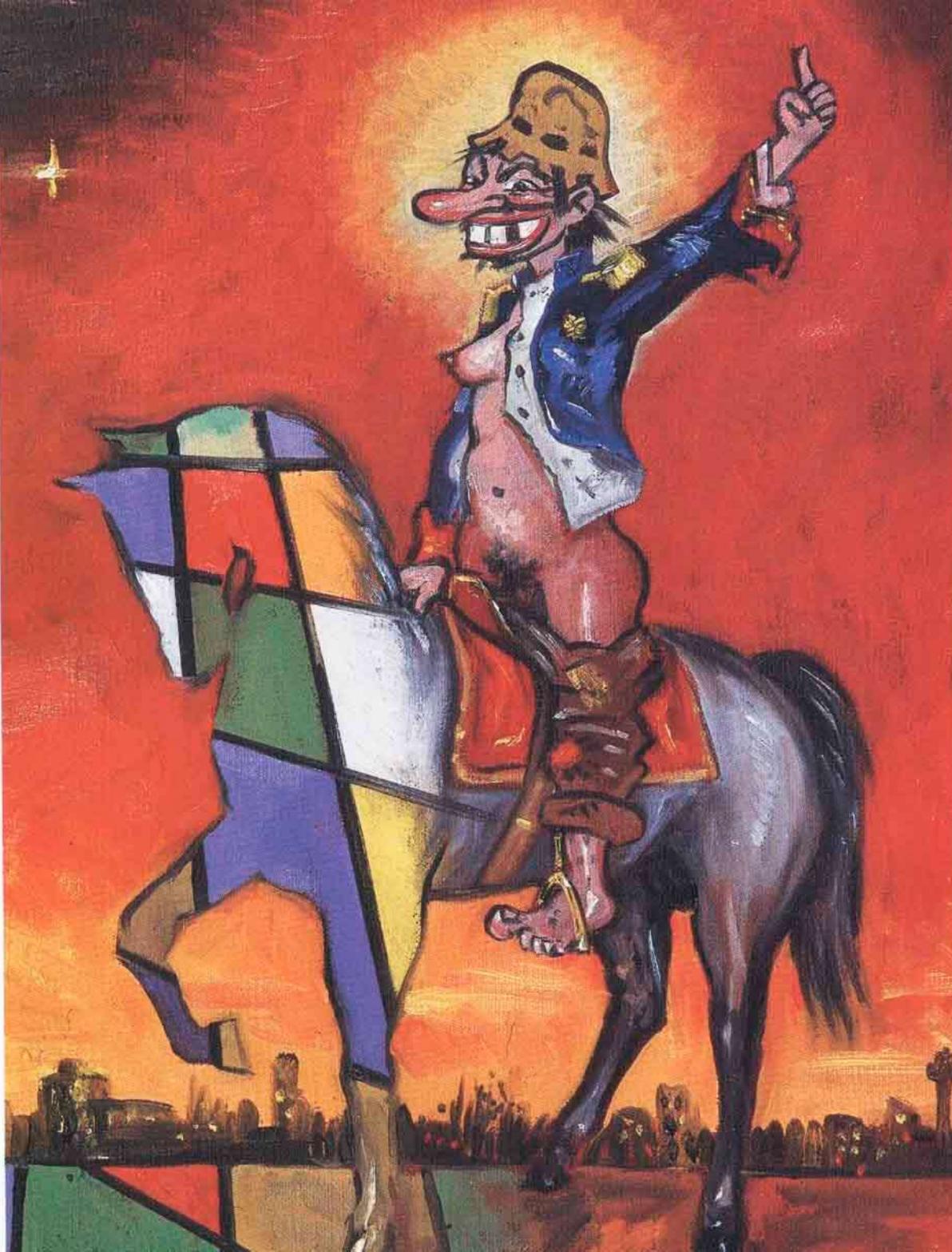
A la manera de una ley abstracta pero no menos definitiva, aquel que es roto, está destinado fatalmente a reproducir el quiebre, el gesto alterado y alterador de una conducta que lo acusa, que lo devela como el representante de toda una genealogía ideológica de lo imperfecto. Síntoma de degradación moral, la rotería acusa la existencia de la otra degradación, la racial. Raza

de rotos que sólo pueden ejercitar la rotería como forma de intercambio social, fisurando así la normativa de una clase. Pero en esa fisura radica también el poder de una clase que al censurar, clasifica.

La forma del roto es móvil, invasora, múltiple. Resultado de una poderosa estrategia social, lo roto, el roto, la rotería, forman un apretado cuerpo de sentido que de manera uniforme repiten un único binarismo: Lo inferior en oposición a lo superior. De esa manera, roto y rotería, aluden a espacios de inferioridad, de una lesión social irreparable que marca la línea entre lo bajo y lo alto, entre lo impuro y la pureza.

De esa manera, el roto entra a participar de una amplia e indeleble clasificación que lo pone de inmediato en una frontera de inferioridad censurada. Una frontera mutante cuyo trazo es de una sinuosidad insospechada puesto que toca interiores y exteriores, atraviesa economías y presencias, señala costumbres y acciones. En los márgenes del honor, el que es roto aparece como sujeto border, a medio camino entre la deshonra y el franco delito. El que practica la rotería es

Ser roto alude a una práctica de la rotería. La salida de marco, el desborde de las costumbres, las acciones reprobables en las que se trizan las fronteras de los acuerdos y de los pactos de urbanidad.



catalogado y censado como roto y, curiosamente, esa catalogación (roto), es su castigo y la vez opera como excusa, pues lo exime de responsabilidad ya que se trata de una cuestión esencial. Así, el roto, lo roto, la rotería habla de una esencia, de algo que trasciende a la voluntad o a las construcciones, está inscrito en su alma, lo porta en su (mala) sangre, es el desviado producto de un diseño divinizado ya inscrito como inmutable.

Juan Domingo Dávila trabaja con la imagen del roto y pone en circulación su figura y la palabra que lo nombra. Porque también lo roto, aquello trizado, fracturado, alude a múltiples, diversas significaciones. Se rompen historias, se quiebran objetos, se fracturan huesos. Desde lo que se comparte hasta lo que se parte, se transforma en objeto de la reflexión visual de Juan Domingo Dávila. Utilizando el conocido ícono del roto y su mutación sociohistórica, el pintor va dando cuenta de la arbitrariedad de las construcciones culturales.

La primera imagen del roto que recoge Dávila,

señala a un sujeto animalizado, cuyo rostro torvo y sus pies-garras son la mayor prueba de su barbarismo, de un engendro anómalo que sólo puede citar y concitar una clara aberrancia. Esa primera caricatura, ferozmente alusiva, se confronta con la nueva cara del roto, ya sin signos animales, una suavizada presencia popular que oscila entre la leve pendencia y la festiva picardía de lo inútil, del sujeto fallido acogido a una permanente improductividad legada por su origen.

Entre estas dos imágenes o más bien con la reunificación de las dos imágenes, Dávila entra a elaborar las roturas, las fracturas y disidencias de un horizonte social y cultural chileno. Elaborando un inteligente recorrido, Dávila, organiza un relato fragmentario, liderado por el/los rotos que a la manera de los apuntadores teatrales vigilan y cautelan el curso de la representación y se hacen acreedores de un merecido protagonismo textual.

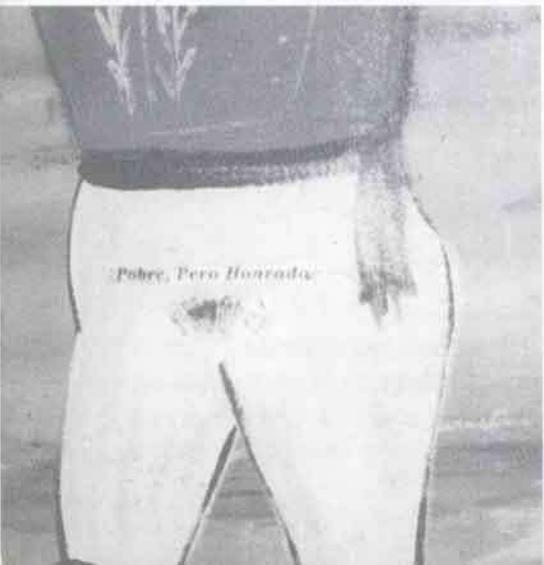
"Rota" es el título de su muestra. Título enigmático e irónico. ¿Muestra rota?, ¿la obliterada pareja del roto?, ¿la figura secundaria del reparto?, ¿la matriz histórica rota? La multiplicidad

de sentidos habla de una abertura, de un grieta a componer por el imaginario del espectador que debe apelar y a exponer sus propias fracturas para establecer allí sus gestos lectores.

Pero, sin duda, el gesto trasgresor de Dávila consiste en poner en circulación los mecanismos mediante los cuales se establecen asentados parámetros sociales y la manera en que éstos se instalan como verdades del consenso. Doble trabajo: constructivo y deconstructivo a la vez. Por una parte, el desmontaje de la figura del roto y por otra, el tomar esa figura deconstruida para rehacerla como material de trabajo. Trabajo que se burla de los encubrimientos clasificatorios. Hacer del roto material de pintura y ponerlo en conjunción con visualidades sacralizadas por el arte y el mercado de arte, como la "Perla del Mercader", de Valenzuela Puelma, cuadro clásico e inicial de la pintura chilena, intervenido ejemplarmente por Juan Domingo Dávila. El roto posa en el lugar de la esclava que va a remate público, esperando la mano alzada del mejor postor, del único postor. Así, el roto desplaza la imagen clásica de la esclava y se erige en un

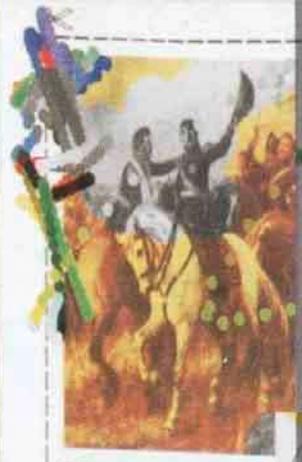
femenino por cuya carne transita un otro comercio no menos esclavista. Apelando a los oficios tradicionalmente femeninos, Juan Domingo Dávila, enfatiza el género menor del roto. El bordado, el tejido, el pespunte manual, se hacen parte protagónica de este femenino cosido, parchado y urdido por las convenciones, en el centro de un tapiz político que otorga y filtra los lugares sociales, que elimina sus propias costuras al hacer del otro -del roto- un jirón. La piedra de tope de la cultura, de la costura.

La feminización del roto es el gesto oblicuo que utiliza Juan Domingo Dávila, en esta fascinante y brillante muestra, para señalar una subalternidad, la clasificación impuesta en y para un cuerpo y el modo violento en que se lo pone en circulación social. El roto, como propiedad simbólica de una clase, aparece puesto en venta en el mercado abierto de las representaciones, venta simbólica que se repite incesantemente puesto que el roto, es una emanación, la producción de un nombre que, a la manera de un anzuelo, atrapa cuerpos, gestos y conductas en una marea rota, impertinente, improcedente ■



Apelando a los oficios tradicionalmente femeninos, Juan Domingo Dávila enfatiza el género menor del roto. El bordado, el tejido, el pespunte manual, se hacen parte protagónica de este femenino cosido, parchado y urdido por las convenciones, en el centro de un tapiz político que otorga y filtra los lugares sociales, que elimina sus propias costuras al hacer del otro -del roto- un jirón.





O'Higgins y San Martín en el abrazo de Maipo



Reverso de San Martín pintado por Gil de Castro

Uno de estos (nuestros) fantasmas que tienen actualmente vigencia es el pánico a los rotos, a su desborde, a su capacidad "subversiva" de transgresión de todo orden. El roto manifiesta la degradación del ser, lo no articulado, su ro-taje evidencia la carne desnuda, posiblemente su sexo desbocado, de allí que calificar de roto a una persona, es un insulto, una manera de arrojarlo a una condición que el emisor considera indigna.

Nada de esencial hay en el roto, categoría que se desplaza, significante flotante, que permite calificar además a cualquier sujeto, esté donde esté en la escala social. No obstante, cuando se menciona la palabra, el mapa cognitivo desplaza sus coordenadas hacia un eje que nos remite casi siempre al "bajo pueblo". La aristocracia (clase hacendal), ese perverso trascendental, piensa justamente al roto como viviendo en el pecado y al que debe redimir y salvar. El Estado sustituirá al aristócrata en dicha función (ese desplazamiento es significativo, traduce un intento de sublimación, de mediación). El roto "nace" con la República, no obstante, su fuerza simbólica, su potencia, le viene dado por ser la sustitución temporal y espacial del indio (en la obra de J. Edwards podemos apreciar ese proceso).

Rolf Foerster, "Temor y Temblor frente al indio-roto", en Revista de Crítica Cultural N° 3 (Abril 1991-Santiago).

El abrazo de Maipo

La zamacueca, 1873, Antonio Caro

El turquito, 1890, Alfredo Valenzuela Puelma

El roto chileno, 1884, Genio Arias

El lacho, Mauricio Rug

El jugador de chueca, Nor Plaza

1996 Topazio J



ESTI
de un
envuelo
Ca
su una
tutor de
A
De un
opositor
Y
cucharse
del bom
Per
el rompo



nota

¡Chitas
manos.

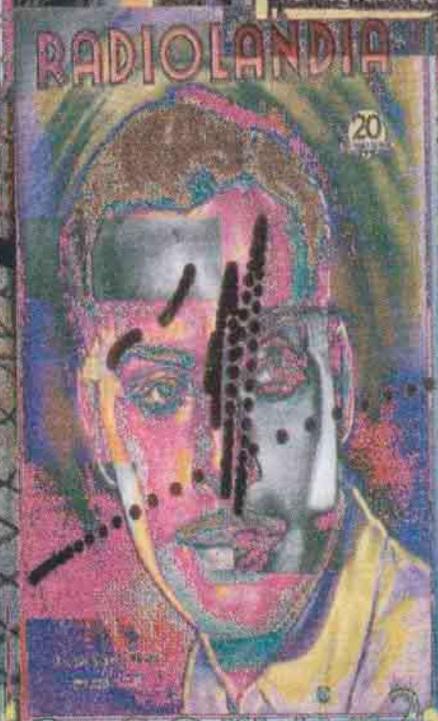


Cándor cuyano.—Ché, ¿Crees vos que puede pasar un
pavo la carillera?
Gñeñor roto.—¡Por qué no, pues! Ser, cuando hasta
una gallina pasó pal otro lado!

GINEBRA
ARQUE



BANDERA
ARGENTIN
de algodón de 2

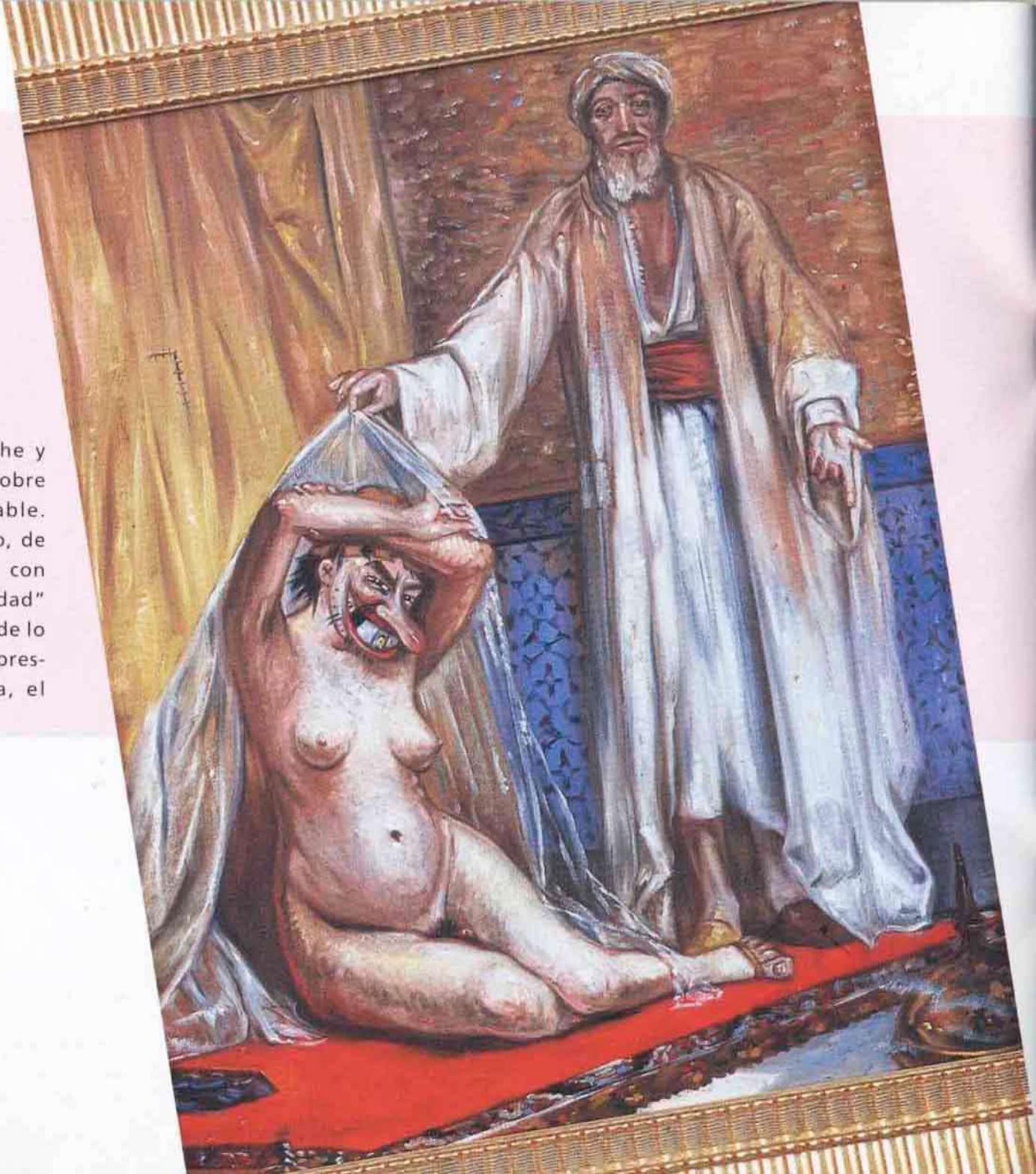


Buenos Aires: ¿En que la puedo servir?

Identidad y Escatología

Carlos Pérez V.

La identidad –se sabe desde Nietzsche y Freud– es una ilusión que se sustenta sobre la exclusión de un huésped indeseable. El mito de la pureza (de raza, de sexo, de cuerpo) consiste en no tener relación con ningún exterior: “pureza” e “interioridad” (esas insignias inevitables del discurso de lo idéntico) serían, pues, nociones cuyo prestigio proviene de olvidar la mueca, el



doble, el chasquido de la lengua que las profiere. Por su parte, lo “promiscuo”, lo “híbrido”, lo “mestizo” (todas palabras asociables a la obra de Juan Dávila), representan lo que ha sido exiliado del reino de lo idéntico. Si esto es así, el trabajo de Dávila puede ser definido como un revulsivo (sustancia exterior que congestiona e inflama la superficie de un cuerpo) que actúa sobre las instituciones vigentes de la identidad y sus agónicos dogmas de interioridad y pureza.

Cita paródica y fragmentación, montaje híbrido y simulación..., todas operaciones críticas inventadas por las vanguardias en contra de la institución cultural (y que ésta terminó por incorporar en su corpus), recitadas, sexuadas, carnavalizadas por Dávila

adoptan ese carácter ominoso, in-familiar, que Freud refirió a la manifestación fantasmática de lo reprimido. A través de la manipulación irónica de tales operaciones (exhibición indisimulada de la cita, inventario mercantil de firmas consagradas); a través del eclecticismo e hibridación de sus materiales (modelos de la pintura moderna y gráfica porno, recortes de prensa y graffiti, iconografía colonial e imaginería popular latinoamericanas), Dávila ha conseguido irritar el cuerpo cultural, introduciendo en él la exterioridad de un cuerpo zafado de todo protocolo social y prototipo sexual, entregado a las inercias de su degradación y estragado por las marcas de su marginalidad.

Hecha de préstamos y usurpaciones, la obra

de Dávila exhibe sin secreto, sin disimulo –según la imaginería de la gráfica porno–, los bajíos de un cuerpo sin identidad, ni masculino ni femenino, estrafalario y bastardo. Si sólo la identidad tolera investiduras (estéticas, genéricas, disciplinares), entonces cuerpo travestido. No se trata pues de la representación de un cuerpo inculto, sino de la cita fragmentada de retóricas y cosméticas reconocibles; de la reflexión sobre las mediaciones icónico-lingüísticas que culturalmente urbanizan el cuerpo, construyen materialmente sus sentidos, prescriben sus zonas legítimas y proscriben sus doblajes y desbordes. Digamos: promiscuando el cuerpo cultural de la pintura ya no sólo con la pintura pornográfica del cuerpo, sino también, en calidad de despojo, con lo extra-pictórico, todo en esta

El trabajo de Dávila puede ser definido como un revulsivo (sustancia exterior que congestiona e inflama la superficie de un cuerpo) que actúa sobre las instituciones vigentes de la identidad y sus agónicos dogmas de interioridad y pureza.



obra se descalza de los modelos de la identidad, de su tutela legitimadora, provocando su descalce. La identidad –género, nombre, firma, nacionalidad (aquello por lo cual uno es inscrito y socialmente reconocido, y que tiene hoy su encarnación inmediata en el pasaporte)– queda así exteriorizada en su reverso de restos y máscaras y fantasmas indomesticados. El rigor de este trabajo reside en frustrar toda marca “propia”, todo gesto que encadene su acción corrosiva al sistema de oposiciones binarias (puro-impuro; centro-periferia; propio-impropio, etc.) que pretende erosionar.

Nada de las reglas del objeto artístico –ya suficientemente transgredidas por la modernidad y postmodernidad pictórica– queda en pie. Ni el soporte (que es corrom-

pido, suplantado, desbordado); ni el marco (que es pintarrajeado, intervenido, mutilado, alegorizado); ni la destreza técnica (que es parodiada, simulada, descompuesta, decorada indecorosamente); ni la autoría relativa a un sujeto único (que Dávila disuelve en un repertorio de nombres que lo feminizan y lo travisten); ni la jerarquía entre motivo central y ornamentación (que es desarticulada mediante la incorporación copiosa de desechos y baratijas de artesanía popular); ni la bidimensionalidad pictórica (que es prolongada hacia el espacio de la galería, quedando éste atrapado en la trama descentrada, en la sustancia degradante de la acción Dávila). Si hasta los '80 las telas de Dávila (superficies a llenar con el testimonio descentrado de un deseo diferido y clandestinizado) habían convertido el

interior de la galería en un espacio prostibular, su práctica actual produce una dislocación mayor: transforma la galería en un espacio de feria en el cual toda compostura (marcos, ejes, formatos, jerarquías) ha sido calculadamente abolida. Se disuelve el límite entre lo central (cultura metropolitana) y lo marginal (culturas periféricas). Dávila desinterioriza así la galería haciendo circular al huésped indeseable –sobre cuya marginación se erigía su interioridad– y que amenaza con apoderarse de ella, dejándola fuera de sí.

Desde los '90, Dávila extrema la acción crítica de su trabajo. Ya no sólo mestiza códigos heterogéneos, poniendo en crisis la identidad y la autoridad de los modelos centrales, sino que tematiza lo mestizo mismo.

Lo mestizo como el reverso absoluto de lo puro; lo mestizo como negación de la identidad. Además de exhibir porno-pictóricamente cuerpos ambivalentes –sexualmente mestizos–, se trata ahora de cuerpos cuya visualidad además parodia los fetiches iconográficos de lo mestizo. "Juanito Laguna", personaje del pintor argentino A. Berni, fue uno de esos fetiches; otro fue el indígena australiano "Bungaree", símbolo de travestismo cultural y violencia colonizadora. En la presente muestra, Dávila recupera el personaje "Verdejo", ese emblema icónico del "roto", como símbolo de lo exterior domesticado –el huésped indeseable– de nuestra "identidad nacional". Explotando el universo connotativo que hay entre "rotura" y "rotería", Dávila pone en escena la reserva de represión social condensa-

No se trata de la representación de un cuerpo inculto, sino de la reflexión sobre las mediaciones icónico-lingüísticas que culturalmente urbanizan el cuerpo, construyen materialmente sus sentidos, prescriben sus zonas legítimas y proscriben sus doblajes y desbordes.



da en esa figura: en ella se instituye, se calza socialmente, lo socialmente descalificado. Verdejo es el eufemismo del descalce. Malicioso, soez, borrachín, holgazán, servil, instintivo, siempre al borde de la pauta social, el personaje del roto, mezcla de blanco e indio, condensa todas las marcas de lo socialmente despreciable. A un tiempo, condescendiente e infamante (es el foso semántico que va de "rotito" a "roteque"), el calificativo de "roto" concentra los fantasmas sobre cuya negación y embozo se erige históricamente la identidad nacional y su mito de pureza étnica y cultural (los fantasmas que el iceberg de Sevilla –recuerdo de paso– quería desterrar). Dávila indisponde al personaje Verdejo, lo devuelve –vomita– indomesticado, desmandado en su descalce, tramitado por las operaciones

retóricas precitadas: lo sexualiza, lo prostituye, lo deprava, desbaratando así el pacto social que mantenía en el disimulo la violencia colonizadora y discriminativa, fuente vergonzosa de ese mismo pacto. Digamos mejor: desenmascara en la representación del roto lo que late en sus marcas aparentemente inofensivas, a saber: el horror a la hibris sexual, a la impureza étnica, al exterior amenazante. Exorciza al revés, en la picaresca icónica de Verdejo, el fantasma, la vergüenza, que se solapa en su eufemismo pintoresquista.

Si la identidad –vuelvo al inicio– es una operación de marcaje social que delimita y discrimina, la exterioridad de lo no-identico es el efecto de los mecanismos de exclusión y coacción propiciados por una clase,

Explotando el universo connotativo que hay entre "rotura" y "rotería", Dávila pone en escena la reserva de represión social condensada en esa figura: en ella se instituye, se calza socialmente, lo socialmente descalificado. A un tiempo, condescendiente e infamante (es el foso semántico que va de "rotito" a "roteque"), el calificativo de "roto" concentra los fantasmas sobre cuya negación y embozo se erige históricamente la identidad nacional y su mito de pureza étnica y cultural.





grupo o voluntad. Si es así, la exterioridad de lo no-idéntico es el reverso de la identidad y contendría las marcas invertidas de ese interés que se legitima como sujeto histórico (europeo, blanco, masculino) a costa de borrar, tras los velos de la universalidad esencial y la verdad única, la historia de violencias, fatigas, disciplinas, que originaron su primacía. Todo documento de cultura, según escribe Benjamin, es al mismo tiempo un documento de barbarie. Latinoamérica, pensada e imaginada modernamente según los modelos centristas y centrales en términos de identidad, vivió simbólicamente encadenada al imperativo de encontrar para sí una "esencia propia". Dávila no ignora que la vigencia de tales modelos reproduce sus efectos de exclusión y subordinación. Se trata, pues, no de oponer una nueva iden-



tividad, un cuerpo otro, sustantivo él mismo. Se trata de degradar y revertir los modelos identitarios y sus imposiciones de sentido. Desarticular tales modelos y sus pautas de legitimación, pasa por exhibirlos y devolverlos a la mirada cultural dominante (metropolitana) ahora irritados por la inversión, estragados por la acción exteriorizadora, enajenados, no-iguales. ¿Desde dónde? Justamente desde el (no)lugar de la impropiedad, desde la (no)identidad de una cultura cuyo rostro mestizo está hecho de préstamos y cuya lengua está articulada por códigos de cuya genealogía no es propietaria.

Asumiendo expresamente su condición de sujeto sin aval, de "alma sin pasaporte" (A. Reyes), de cuerpo ilegítimo, Dávila, desde

su (no)identidad de meteco sin sitio fijo ("bricoleur"), ha manipulado los modelos, promiscuado los códigos, ironizando su autoridad. Ha revelado que toda identidad es una máscara y que todo origen se desintegra en una cadena de sustituciones, transferencias, imposiciones, sincretismos y materiales bastardos. En este "bricolage" que carnavaliza toda instancia legitimadora, lo mestizo y lo homosexual no es nada sustancial, sino el acto, la acción que mezcla mediaciones sin referente y que frustra toda pretensión identificatoria ("logofalo-céntrica") invirtiendo el "es" como una solapa y exhibiendo la "hez" de su reverso. El resultado de esta práctica desilusionante, que se vale de todos los medios a mano para instalar en el interior aséptico de la galería (cuerpo cultural) la exteriori

dad de lo no-idéntico, es una visualidad abigarrada que se desborda de lo pornopictórico a lo indecoroso-ornamental; de la estética kitsch al kitsch de la estética. El kitsch –recito a Kundera– es “la negación de la mierda; en sentido literal y figurado: el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es inaceptable”. Si es así, se debe decir que la manipulación mediática de lo kitsch en la obra de Dávila efectúa justamente lo inverso: hace retornar lo excluido al interior mismo de donde fue eliminado. Es la suya (si nos confiamos a la etimología de esta palabra) una obra escatológica (skatos: heces): una reflexión acerca de la identidad, que actúa revulsivamente sobre sus mediaciones, devolviendo con ironía lo que fue excluido como resto excrementicio .



AGRADECIMIENTOS

Este proyecto ha sido organizado por el Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación de Chile, durante el año 1996,

y asistido por el Gobierno de la Commonwealth a través del Australia Council, su consejo consultivo y financiero.

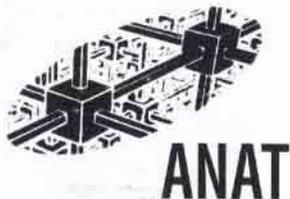


Agradecemos también a :

Visual Arts/Craft Board del Australia Council.

y

AUSTRALIAN NETWORK FOR ART AND TECHNOLOGY



EDICION
Nelly Richard

PRODUCCION
Luis Alarcón

DISEÑO GRAFICO
Guillermo Feuerhake

IMPRESION
Imprenta Andros



Galería Gabriela Mistral

1996