

## Hablar de Ángeles con Demian Schopf

Una entrevista de Elena Agudio (enero de 2009)

Elena Agudio: Los símbolos son la más alta y evocadora expresión de la cultura de las imágenes. Son capas de signos y son redes de significado. Los símbolos pueden hablar lenguajes secretos y atravesar silenciosamente la historia. Por eso, la sutileza de sus matices sólo puede crecer con el paso del tiempo. Es en la ambigüedad en donde radica todo su poder y es, paradójicamente, en esa misma ambigüedad donde se encuentra la única llave para descifrarlos. Demian, tus arcángeles arcabuceros son imágenes simbólicas, íconos de la mutua retroalimentación entre la cultura colonial y la tradición indígena, entre la iconografía revolucionaria y la religiosa, y entre la tradición barroca y los medios contemporáneos, ¿qué tan importante es para ti trabajar con la memoria y con los arquetipos de la cultura latinoamericana? ¿Qué sientes que es Latinoamérica? ¿Es solamente un concepto geográfico o es una realidad cultural?

Demian Schopf: Es una pregunta difícil de contestar. Creo que en el continente hay rasgos generales de lo latinoamericano y rasgos generales de lo católico. Estos últimos los encontramos, también, en España, Italia, Portugal, las Filipinas y en todo país que haya adoptado esa religión. El continente es mestizo, cierto, pero lo indígena es muy variado. Al hilar más fino cada cultura se va singularizando. Lo mismo Hay lugares que, además, acusan una importante influencia afroamericana y otros que casi no tienen población de origen africano (como Chile, Paraguay, Bolivia o Argentina). Durante el Siglo XIX se producen importantes migraciones desde Europa y Asia (chinos en Perú, japoneses en Brasil, italianos en Argentina y Uruguay, alemanes en Chile, Paraguay, Bolivia y Brasil, etc.). Existen, además, importantes migraciones internas (peruanos y argentinos en Chile, colombianos en Venezuela, bolivianos y paraguayos en Argentina, etc.). A pesar de estos rasgos generales, no creo que podamos hablar de lo latinoamericano como una unidad homogénea. Tampoco podemos hablar de lo europeo, lo africano, lo asiático o lo polinesio. París, Londres o Berlín también se asemejan a Babel, por no hablar de Nueva York o Shanghai. La migración es una constante en la historia universal y se ha visto fuertemente acelerada durante los Siglos XX y XXI. Respecto a la inexactitud del concepto de Latinoamérica como una unidad cultural homogénea, permítaseme argumentar con una analogía. Se trata del arte barroco producido en las misiones jesuitas y franciscanas en el actual Paraguay. Se produce en

el barroco paraguayo un hecho curioso, cuyo reparo debo a Ticio Escobar, actual ministro de cultura de ese país. “Cuando llegaron las misiones franciscanas y jesuitas al Paraguay” –me explicaba– “el arte guaraní se caracterizaba por una fuerte tendencia a la simplificación geométrica, de modo que se produjo un barroco infectado por estos elementos que le son casi antitéticos”.

Respecto al símbolo del hombre alado, lo encontramos en Sumeria, en Asiria, en Babilonia, en Grecia, en Israel y en Roma, pero también en la América precolombina. Ahí están los petroglifos de la Cultura Paracas, los chamanes amazónicos o la Puerta del Sol en Tiahuanaco.

Creo que el patrón común es la mezcla de algo precolombino, y después africano, con el barroco español, que es muy distinto al alemán o al italiano. La historia es una suma de capas y veladuras. No puedo describirlas todas. Me concentraré en la pintura de ángeles y arcángeles apócrifos virreinales y mis un tanto más modestas citas y variaciones. Procedo de un modo que es originario de la literatura, porque la pintura arcangélica es sumamente literaria. Hago algo parecido a lo que hicieron los misioneros: transcodificar. Ellos hicieron de Viracocha un San Miguel Arcángel al mando de un ejército de máquinas celestes. Fue una revolución silenciosa.

Para responder tu pregunta es necesario introducir el recién nombrado concepto de transcodificación. Se trata de un cambio de sentido producto de un cambio de código. Éste puede ser un encuentro de códigos distintos intercalados en un mismo texto. Es posible desplazar esta noción desde el campo de la literatura al de la visualidad. Sustituir el arcabuz original por un signo que mezcla tela camuflada, una horqueta y un rozón pintados de rojo –o una cruz empuñada como espada con una horqueta insertada en su parte inferior o un M-16 o un arpón de pesca deportiva– constituye una transcodificación. Otros signos que se intercalan sobre la cita son la careta de maniquí, la escenografía que lo enmarca con roñosos animales disecados en un derruido museo y la apropiación de la retórica fotográfica que sustituye la materialidad pictórica de la obra citada.

Tupreguntaesmuyagudaporqueimplícitamente me acusa de ser un manierista postmoderno. Lo soy. Gran parte de este trabajo es sobre la Guerra Fría en Latinoamérica, pero también sobre lo andrógino que hermana ángeles y cirugía plástica, y pone en jaque oposiciones como hombre/mujer o niño/adulto. Los

ángeles tienen la faz monstruosa de Michael Jackson o de Orlan. Son sobre algo que se infiltra en la cultura sin anunciarse a la manera de las revoluciones o los grandes relatos, mejor dicho, sobre lo que está ya siempre infiltrado en numerosos relatos, como la evangelización y conquista de América, la revolución cubana, la teología de la liberación, el proyecto socialista o la lucha contra el comunismo. Es, pues, una revolución silenciosa, una especie de hermano enfermo de esa clase de discursos sobre la historia que Lyotard llamó “metarrelatos”.

EA: La serie de instalaciones escenográficas fotografiadas por ti en La Revolución Silenciosa está repleta de sabiduría literaria. Esos ángeles podrían representar a algunos personajes del Libro de Enoc, un texto descubierto en Abisinia y escrito en la lengua Ge'ez, pero traducido del original escrito en arameo entre los siglos I y III d. C. El texto llegó ser sagrado para la cristiandad copta, pero fue declarado apócrifo por la tradición judía y también por la Iglesia católica. Se que tu padre es profesor universitario y un destacado intelectual chileno. ¿Ejerció su biblioteca algún impacto sobre tu imaginario y tu trabajo artístico? ¿Es la erudición algo importante para tu obra?

DS: La influencia del Libro de Enoc constituye una polémica abierta en la angelología andina. El Libro de Enoc, divulgado en América por medio de la lectura de Athanasius Kircher, como dice Ramón Mujica Pinilla, historiador y antropólogo peruano, contabiliza además de los siete arcángeles asociados al trono celeste, diecisiete nombres que se emparentan con fenómenos meteorológicos y astrológicos. En total son cien los nombres mencionados. Recordemos que tras los concilios de Trento y Aquisgrán se dictaminó que los únicos arcángeles lícitos de ser pintados eran los que aparecen en la Biblia: Miguel, Gabriel y Rafael. La Iglesia católica apostólica ortodoxa les suma al arcángel Uriel que aparece en el Libro de Esdras. Para los historiadores bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert el Libro de Enoc constituye la base de la angelología andina. Mujica Pinilla discrepa. Su argumentación se sostiene en las fuertes restricciones ejercidas por la Inquisición limeña en contra de cualquier tendencia heterodoxa o judaizante: “la Iglesia católica tridentina desarrollará una angelología propia que pudiese combatir las angelologías heterodoxas y absorber o reinterpretar algunos aspectos de las angelologías rivales”, dice. Sin embargo, se sabe que la Corona española propició el culto a los siete arcángeles Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Jehudiel, Sealthiel y

Barachiel. En 1516 Carlos V ordena la construcción de la iglesia de Santa Ana en Palermo. Ahí está un fresco que retrata a estos siete arcángeles en torno al trono de Dios, pintado por el madrileño Bartolomé Román (1596 – 1659).

Queda entonces abierta la siguiente pregunta: ¿si una de las interrogantes más comunes suscitada por la pintura virreinal de ángeles y arcángeles es la que se refiere a lo apócrifo de sus nombres, por qué no se limitan únicamente a los siete ángeles de Palermo o, por último, a los cien nombres que contabiliza el Libro de Enoc?

Una respuesta posible es que los pintores indígenas y mestizos no dominaban bien ni el hebreo ni el latín (y a veces ni siquiera el español), y que pudieron escribir mal los nombres, multiplicando así el panteón angélico.

Respecto a la influencia de mis padres, ambos son profesores de literatura, es cierto, y siempre tuve una buena biblioteca a mi disposición. Supongo que por osmosis ello puede haber influido no sólo en mí sino en todos mis hermanos. Respecto a la relación entre la teoría y el arte, constituye para mí no un complemento, una instancia burocrática o un trámite para encajar en determinado sistema, o mercado, postconceptual del arte, sino una auténtica necesidad. Actualmente curso un programa de doctorado en filosofía con mención en estética y teoría del arte.

EA: El cuarto libro del Libro de Enoc es el Libro de los Sueños, en donde Enoc le narra un sueño alegórico a Matusalén. Cuatro hombres de blanco, que son ángeles, descienden del cielo para atar las estrellas y arrojarlas al abismo. Elefantes, camellos y burros comienzan a pelear entre sí. Un buey blanco -Noé- construye un arca y así la historia continúa hasta la llegada del Mesías. Ese poético pasaje, empapado de surrealismo, es conocido como El Apocalipsis de los Animales. Te inspiraste en él para crear estas imágenes tan repletas de animales y a la vez tan imbuidas de una atmósfera tan apocalíptica?

DS: Es difícil explayarse sobre la totalidad de usos que se le ha dado a los animales en la iconografía católica. Me concentraré en la pintura virreinal de ángeles y arcángeles apócrifos y el modo como he intentado reinterpretar algunos de estos símbolos. En algunos casos, se usaron para representar pecados capitales. Así el cerdo -y ocasionalmente el jabalí o el tapir- representa la gula y el pavo real la soberbia. Pero hay un elemento adicional: en Latinoamérica -y

en mis fotos- hay animales que no existen en otros continentes y que fueron traducidos por los españoles a la mitología católica. Así, por ejemplo, camélidos como la llama, la vicuña, la alpaca o el guanaco fueron usados para representar camellos. Cuando se representa la expulsión de los moros de España, éstos poseen rasgos indígenas y montan llamas. Hay una magnífica pintura al respecto en la Catedral del Cuzco. Cada llama muerta y cada indio caído es un símbolo sobre la derrota del Islam, y al mismo tiempo un símbolo sobre la derrota y conversión del Inca y de su pueblo. Santiago Matamoros, símbolo del combate español contra el Islam, es representado como Santiago Mataindios. Otro caso es el puma, traducido a león, como hasta el día de hoy se le llama en el campo chileno: “el león”. Incluso en el caso de lenguajes precolombinos como el mapudungun, no se sabe bien si el término mapuche nahuel quiere decir león, tigre o puma. Debe ser puma. Algo parecido ocurre en la Amazonía con jaguar y tigre. Como sabemos, el león se asocia a San Marcos, la serpiente a Lucifer, el pez pescado a San Rafael, el gran pez a Leviatán, etc. Quisiera reservar un lugar especial al motivo del simio. En los bestiarios medievales se asocia al mono a la figura del diablo y del mal, subrayando su carácter irrespetuoso y frívolo, además de su tendencia a imitar a los humanos. Sin embargo, es la misma Teresa Gisbert, ya citada en esta entrevista, quién nos entera de que al parecer para los Chimú el mono era considerado un “dios sostenedor”, una especie de Atlas Chimú. En su libro –Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte– Gisbert cita un pasaje de las observaciones de un misionero jesuita de apellido Arriagada, que en su Extirpación de Idolatría (1621) describe el motivo del mono, a partir de “lo que vieron De Ávila y Cuevas en Huarochiri”: “En las ventanas de la iglesia echamos de ver muy acaso, que estaban dos micos de madera, y sospechando lo que era, se averiguó que los reverenciaban, por que sustentasen el edificio, y tenían sobre ello una larga fábula”. Para Gisbert este relato explicaría, en parte, porque este motivo, monos y columnas, sobrevive en el actual departamento de Lima (Huarochiri) hasta el siglo XVIII. Como se ve también persiste en el departamento de Puno, en el altiplano, en la columna del sotocoro de la Iglesia de Santa Cruz de Juli, donde puede verse a un mono en la base de la columna. Es frecuente que en la cerámica de los Chimú los monos aparezcan en las asas de las botellas, lo cual los emparenta con el agua. Parece que esa cultura, que habitaba la costa norte de Perú, los asociaba al clima tropical y lluvioso de la Amazonía y de la sierra con cuyos habitantes mantenía relaciones comerciales. El mono se aferra a la columna española tanto como lo hace al asa

precolombina, o quizás no. No lo se...

EA: Tus trabajos son reflexiones refinadas sobre la historia de la evangelización por medio de las imágenes y sobre la silenciosa resistencia opuesta en el mismo plano por las culturas indígenas. El motivo iconográfico del arcángel apócrifo armado es un tópico propio de la pintura andina de los Siglos XVI - XVIII. Se trata de algo traído desde Europa al Nuevo Mundo. No obstante, desaparece de la Europa moderna si es que hemos de llamar así a todo lo posterior a la Ilustración y a la Revolución Francesa. Ésto sin desconocer islas de oscurantismo barroco tales como España, Portugal, zonas de Italia y hasta lugares remotos del Imperio austrohúngaro y algunas zonas católicas del mundo eslavo. El arcángel arcabucero aparece en la pintura andina por la influencia del clero afanado en evangelizar a los indígenas reutilizando algunos símbolos de la mitología precolombina como el rayo (Illapa), el Sol (Inti), la Luna (One), la nieve y las altas mesetas y las montañas. El Libro de Enoc menciona a algunos ángeles con el poder de controlar esos fenómenos. ¿Pero es posible que un ejército real vestido a la usanza del Siglo XVII (y que no deja de remitir a las pinturas de Van Dyck) sea entendido como una expresión de revolución pintada por unos pintores para los cuales esas imágenes no podían tener ningún sentido?

DS: Tu pregunta es acertada. El arte simbólico religioso se concibió desde el principio como elemento retórico destinado a la persuasión por la vista para una población de indígenas que en su mayoría era analfabeta y en muchos casos ni siquiera hablaba el castellano. Esto permite comprender, por ejemplo, la importancia de la fachada en el ámbito de la función ideológica de la arquitectura. Ahí el ornamento anticipa la iconografía del altar, ya que en ocasiones a los indígenas no se les permitía la entrada a la iglesia. Estas fachadas son verdaderos altares al aire libre. Es un barroco aparentemente ornamental y definitivamente más alegórico, literario y narrativo que estructural, en el sentido de un formalismo que dialogue con el Manierismo o el Renacimiento. No hay –no podría haber– un Borromini un Parmigianino, un Bronzino o un Miguel Ángel latinoamericano. No hay en el barroco latinoamericano un canon formal que se discuta críticamente, porque simplemente no hay una tradición artística previa que se considere digna de ser discutida. El imperio español es, quizás, el caso más radical de la fundación de un mundo sobre los escombros de otro destruido que, sin embargo, sobrevive en ese barroco, su propio apocalipsis. La primera intención de los conquistadores fue aplastar todo vestigio de las

religiones y civilizaciones precolombinas, tal como lo hicieron los moros con los cristianos y luego éstos con aquéllos. No conocían otra manera. Así la Mezquita de Córdoba fue construida sobre la Basílica de San Vicente Mártir que una vez expulsados los moros de España pasó a ser la Catedral de Córdoba. Ciudad de México fue construida sobre Tenochtitlán, la actual Cuenca sobre la incaica Tomebamba y El Cuzco colonial sobre el Cuzco indígena. Los comienzos de la historia de la pintura latinoamericana se inscriben dentro de un programa ideológico de erradicación y refundación religiosa, no de experimentos formales en diálogo con tradiciones previas. Estas fueron formalmente aplastadas porque no eran previas ya que provenían de otra cultura. No encontramos en la arquitectura barroca latinoamericana los sutiles juegos espaciales de forma y contraforma del barroco europeo, en donde la nave central está sostenida por una fila de columnas, generalmente en forma de óvalo o eclipse bipolar, con objeto de hacer converger toda la atención en la prédica tras el altar. Simplemente no había artistas en el sentido moderno del término. Lo que había eran artesanos al servicio del clero, como en la Edad Media europea. Por otra parte, en Latinoamérica jamás se pudo, se quiso o se necesitó prescindir de las típicas dos filas en línea recta que dividen la nave interior en tres espacios. Básicamente se siguió aplicando la estructura en cruz heredada de la arquitectura gótica, pero con fachadas que poco tienen de góticas. No se debe olvidar que el jeroglífico, el bajorrelieve y la iconografía precolombina también infiltraron estas fachadas con permiso de un clero al que, tras comprobar lo imposible de hacer tabula rasa con lo precolombino, no le quedó más remedio que integrar el panteón indígena con el católico en unas condiciones de asimetría que dejaban bien en claro que las divinidades precolombinas no eran más que representaciones menores de la verdadera religión y de su único dios. Tu observación acerca de Illapa es, por cierto, acertadísima: el arcángel -quizás el mismo San Miguel / Viracocha, por así decir...- sostiene su arcabuz porque Illapa tiene el poder de producir la lluvia, no porque le quiera disparar a Dios. Sólo Dios es quien, a través del rayo y el trueno, puede otorgar la lluvia. Esta representación funciona, podría funcionar, como argumento en contra de cualquier ceremonia chamánica o pensamiento mágico animista. También podría integrarla como un sub culto dentro del catolicismo andino.

Ya no es ni el chamán ni el rayo quien decide sobre la lluvia sino Dios a través de uno de sus ángeles, que no son más que instrumentos, máquinas celestes. En este punto habría que concederle razón a De Mesa y Gisbert, pues el Libro de Enoc es la única fuente

que vincula explícitamente ángeles y fenómenos meteorológicos. Además, el nombre del arcángel es Asiel timor Dei y recuerda en demasía al Asael del Libro de Enoc y al arcángel Raziel del Sefer Raziel o Libro del Arcángel Raziel. Debo agregar que siendo Asael apenas el nombre pasado de un demonio menor, Raziel me parece un candidato más probable para explicar el origen de Asiel. Por otra parte, Mujica Pinilla, argumentando contra De Mesa y Gisbert, afirma que la relevancia del Libro de Enoc en Latinoamérica es demasiado poca como para explicar la existencia de los apócrifos. En concreto, lo que dice es: “Tomando todo esto en consideración, parecería un tanto extraño que los doctrineros de indios y los “extirpadores de idolatría” permitiesen en el Ande un culto judaizante a los ángeles caídos mencionados por Raziel o Enoc y que los catequizadores hubieran utilizado estos nombres angélicos para instruir a los indios”. No se la respuesta correcta, si es que hay sólo una, ni se cómo se podría saber. Quizás tanto Mujica como De Mesa y Gisbert tengan razón. De cualquier manera, sus hipótesis no tienen por condición necesaria la mutua exclusión. Mal que mal si la Inquisición limeña quería obstruir algo, ese algo tuvo que haber existido. Quizás sobrevivió en lugares remotos. ¿Cómo imaginar la génesis de Asiel? Sólo una letra lo separa de Raziel, pero también de Asael.

Cuando los quechuas vieron a los españoles disparar sus arcabuces pensaron que de éstos salía el mismísimo Illapa. También creyeron que hombre armado y caballo constituían una sola criatura bicéfala, cuadrúpeda, de cara peluda y de cuerpo parcialmente metálico. Pocos seres mitológicos podrían igualar la inquietante extrañeza y el terror que ha de haber causado esa imagen repentina. Desde entonces la palabra Illapa se usó para decir arcabuz, trueno y rayo. Así, los centauros españoles cargaban el rayo a cuestas.

No creo que la pintura virreinal de ángeles y arcángeles apócrifos sea una parodia a la violencia de la evangelización. Pienso que es un receptáculo de varias interpretaciones del catolicismo disputándose el poder, incluyendo elementos del judaísmo.

Hay otros documentos que la denuncian explícitamente, como la Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno del indio Felipe Guamán Poma de Ayala o los escritos de Fray Bartolomé de las Casas.

EA: El estilo mestizo del barroco andino es un claro ejemplo de un sincretismo muy propio de América Latina. Tus obras abundan en implicancias ideológicas

y políticas. Chile padeció quizás una de las dictaduras más duras de todo el Cono Sur. ¿Hasta qué punto puede ser político el arte? En una exposición reciente en el Spazio Oberdan, Alfredo Jaar planteó esa pregunta. ¿Cuál es tu opinión al respecto?

DS: Esa pregunta es compleja. No se hasta que punto el arte puede ser político. Para alguien como Hegel, por ejemplo, su función político-ideológica termina con el arte religioso, lo cual haría del barroco latinoamericano un arte políticamente necesario y un arte católico-evangelizador, es decir, un arte conservador y dogmático, cuyo propósito político fue bien claro: cristianizar a los indios.

Respecto al arte de político, su efectividad tendrá que evaluarse de acuerdo al impacto social que produzcan sus obras, lo cual, curiosamente, constituye más una evaluación atingente al impacto que a los medios y procedimientos. Una película puede producir más transformaciones que una obra relacional, colaborativa y comunitaria.

En mi modesta opinión, lo político es algo que está presente en muchas actividades del quehacer humano y social. No sólo en el arte. Ser un ciudadano, un empleador, un empleado y un artista es ejercer un ser político.

La dictadura de Pinochet es, sin duda, un tópico muy frecuente en el arte chileno. Curiosamente es más común en los artistas chilenos que residen en otros países. Igualmente curioso es que este tema se volvió más visible cuando Pinochet dejó la presidencia. En tiempos de la dictadura el activismo explícito implicaba encarcelamiento, tortura, exilio y hasta la muerte y la desaparición. Así, el arte político chileno comenzó a ser visible para todos fundamentalmente en la así llamada transición a la democracia, esto es, después de 1990. Durante los años 80 del Siglo XX hubo un importante movimiento de arte, digamos, proto-conceptual y político que producía obras en unas claves tan difícilmente legibles que la oficialidad jamás reparó en ellas y en sus mensajes subversivos ocultos. Al menos, que yo sepa ninguno de estos artistas fue encarcelado o censurado. No obstante, y pese a esta contradicción, este movimiento, la Escena de Avanzada, constituye, quizás, una de las mayores modernizaciones formales de nuestra historia del arte. Mi generación no le debe poco. Ese deber ser del arte político, como resbalosamente suele rubricarse, es más bien, un resabio académico de lo que heredaron algunas escuelas de arte de la postdictadura de ese movimiento. Yo me formé en una de esas escuelas y, por

supuesto, debo acusar recibo de este deber ser, incluso de sus tics (Justo Pastor Mellado, un crítico chileno, denomina a uno de ellos como síndrome de mano cortada). Como hice al comienzo de esta entrevista me voy a remitir a un ejemplo. Este dice relación, nada menos, que con el título de la serie: La Revolución Silenciosa. Más atrás hablé de transcodificaciones. Pues bien, la primera de las transcodificaciones es titular La Revolución Silenciosa a la serie. Esto obliga a pasar inevitablemente por la apropiación de una referencia tan indeseable como necesaria. Existe un libro titulado Chile: Revolución Silenciosa. Su autor es Joaquín Lavín, economista neoliberal y seguidor de las ideas de Milton Friedman de la Escuela de Economía de Chicago que influyó decisivamente en las políticas económicas del gobierno de Pinochet. El lema de Joaquín Lavín, Chile: Revolución Silenciosa, es una apología de las reformas institucionales realizadas por la dictadura. La elección de este motivo no obedece a una parodia al carácter publicitario de ese texto, sino que tiene su primer origen en la necesidad de articular la sustitución del arma arcangélica por otros objetos y de contextualizar esta operación en un campo de significaciones más vasto y menos contingente. En el caso del objeto que sustituye al arcabuz, la cita más obscenamente explícita y cerrada, el sentido reside en la siguiente paradoja: en el Chile que hoy nos rige no fueron las fuerzas políticas que tradicionalmente se han amparado en la retórica de la revolución las que accedieron al poder por la vía de la hoz y el martillo. Las fuerzas reaccionarias hicieron su propia contrarrevolución mediante un golpe de estado nada silencioso. El análisis de Lavín excluye los métodos auténticamente represivos que hicieron posible su revolución silenciosa: el uso sistemático del terror, la desaparición, la tortura, el debilitamiento del Estado, de la educación y la salud pública, la privatización de las pensiones y el implante de una institucionalidad nueva por medio de un fraude electoral. Este proceso ha sido nombrado por Tomás Moulián, sociólogo chileno, como “revolución capitalista de derecha”. Más allá del burdo fraude retórico de Lavín, desearía concentrarme en otras posibilidades de significar de este verdadero oxímoron que busca capitalizar en una fórmula publicitaria lo progresista de las revoluciones con la discreción del silencio.

Horquetas y rozones pintados de rojo constituyen, creo, signos asociables a determinadas ideologías que encuentran distinta superficie de inscripción en Latinoamérica que en sus lugares de origen, y también en su historia del arte. Entrecruzar estos signos con otros, como la tela camuflada o la cruz católica, los inscribe en un contexto en donde

funcionan semánticamente en relación a aquello con lo cual son ensamblados.

Revolución Silenciosa puede comprenderse como alegoría de los múltiples procesos de colonización y transferencia cultural de los cuales la pintura virreinal de ángeles y arcángeles apócrifos constituye un indudable testimonio.

Quisiera reservar un sitio privilegiado al nombre apócrifo mal escrito, que es otra revolución silenciosa. Es bastante sugerente con respecto a la historia de América y del mundo.