

Carnaval, distopía y revolución. Sobre *Los coros menores* de Demian Schopf¹

Francisco Cruz²

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.84439>

Recibido: 26 de octubre de 2022 / Aceptado: 29 de diciembre de 2022 / Avance en Línea: 17 de enero de 2023

Resumen. El ensayo intenta pensar la serie de fotografías que conforman la obra *Los coros menores* (2010-2011) del artista chileno-alemán Demian Schopf. En términos metodológicos, la investigación toma como claves de lectura las nociones de carnaval, distopía y revolución. Primero se analiza la obra en relación con los elementos que configuran el Carnaval de la Edad Media: permisividad, exceso, travestismo e inversión; para luego pensar su trama con el Carnaval latinoamericano de Oruro (de donde provienen algunos de los personajes de las fotografías) y determinar la especificidad de la “fiesta” que tendría lugar en *Los coros menores*. Como segundo paso, se aborda la obra respecto a la noción convencional de distopía, con el objeto de reconocer los elementos que en ella permiten entenderla como una proyección distópica. Por último, ambos caminos convergen en un tercero que es el de la inteligencia de la obra como el símbolo de una Revolución devastadora que estaría ocurriendo en el mundo actual. Este desarrollo permite, finalmente, que el ensayo tome una posición distinta frente a las lecturas precedentes que se han hecho de la obra.

Palabras clave: Carnaval, Distopía, Revolución, Vertederos; Arte contemporáneo.

[en] Carnival, Dystopia and Revolution. On Demian Schopf's Minor Choirs

Abstract. This essay tries to reflect on the series of photographs that make up the work *The minor choirs* (2010-2011) by the Chilean-German artist Demian Schopf (Frankfurt am Main, 1975). In methodological terms, the research uses as reading keys the notions of carnival, dystopia and revolution. Firstly, this paper analyzes the elements that make up the carnival of the Middle Ages: permissiveness, excess, transvestism and inversion; to then think its plot with the Latin American Carnival of Oruro (where some of the characters in the photographs come from) and determine the specificity of the "party" that would take place in *The minor choirs*. Secondly, the work explores the conventional notion of dystopia, in order to recognize the elements that allow it to be understood as a dystopian projection. Finally, both paths converge in a third one, which is the intelligence of the work as the symbol of a devastating Revolution that would be occurring in the world today. This development finally allows the essay to take a different position compared to previous readings of the work.

Key Words: Carnival; Dystopia; Revolution; Dumps; Contemporary Art.

Sumario: 1. Introducción a *Los coros menores*. 2. Carnaval. 3. Distopía. 4. Revolución, a modo de cierre y apertura. Referencias.

Cómo citar: Cruz, F. (2023). Carnaval, distopía y revolución. Sobre *Los coros menores* de Demian Schopf. *Arte, Individuo y Sociedad*, publicación en línea, 1-12. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.84439>

1. Introducción a *Los coros menores*

Demian Schopf (Frankfurt am Main, 1975) es un artista visual chileno-alemán nacido en el exilio. En su obra aborda de manera crítica el pasado colonial y su perpetuación en el modelo neoliberal actual adoptando una estética neobarroca a través de fotografías, videos, instalaciones y la creación de máquinas con inteligencia artificial. Lo anterior define una parte importante de su trabajo, una línea de exploración en torno a estos temas que se hace visible, por ejemplo, en las obras, *La revolución silenciosa* (2001-2002) y en *Máquina Cóndor* (2006-2016).

En la primera de ellas tienen lugar sus investigaciones sobre la pintura colonial de ángeles arcabuceros al recrear escenografías, a modo de dioramas, con un imaginario propio del barroco andino. En estas fotografías vemos maniqués vestidos con trajes de época, rodeados de animales disecados, que en lugar de arcabuces sostienen horquetas, machetes, metrallas como armas de opresión de diferentes tiempos y revoluciones. En efecto, el título hace alusión a la implementación, en Chile, del modelo neoliberal en la

¹ Este artículo es resultado del proyecto FONDART Nacional en la modalidad Investigación en Artes Visuales, folio 529997, financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de la República de Chile (MINCAP).

² Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
E-mail: jose.cruz@pucv.cl
<https://orcid.org/0000-0002-3283-0565>

dictadura cívico-militar. Mientras que en la segunda obra una serie de monitores, circuitos eléctricos, textos en paneles LED o impresos sobre papel, junto con un hardware y un algoritmo, dan vida a un modelo relacional y poético que funciona con versos de Góngora, palabras relativas a la guerra y la economía, además de datos de los mercados de valores de las materias primas extraídas de las ex colonias de África, Asia y América.

En esta línea de su trabajo, donde se cruzan, combinan, entremezclan y contaminan elementos culturales diversos, se inscribe *Los coros menores*: una serie de fotografías que fue creada por el artista entre los años 2010 y 2011. En términos generales, las fotografías constituyen una puesta en escena que muestra a bailarines aislados del Carnaval de Oruro y El Alto en Bolivia y de la fiesta de La Tirana en el Norte de Chile. El escenario donde aparecen estos personajes es siempre un vertedero situado en los márgenes de las ciudades protagonistas de los Carnavales o de la localidad donde habitan los bailarines.

Después de observar las fotografías por largo tiempo surgen dos conceptos como posibles claves para tratar de ingresar a la obra. Se trata de las nociones de distopía y carnaval que, a su vez, convergen para revelar aspectos críticos de una Revolución que estaría ocurriendo en el mundo actual.

2. Carnaval

Es relativamente fácil reconocer en las fotografías algunos elementos que configuran el Carnaval en su forma *clásica*, es decir, en su versión europeo-medieval que se celebraba dentro del calendario cristiano justo antes de la Cuaresma, el tiempo del ayuno y la purificación. Si bien el Carnaval se inscribe en el esquema de división del tiempo cristiano, ocurre que su naturaleza consiste en ser “la fiesta de la alteridad” (Stoichita, 2000, p. 19), la puesta en crisis del Orden que rige en el mundo oficial o normal. De ahí que uno de los elementos carnalescos sea la *permissividad*, por oposición a las prohibiciones que dirigen la vida cotidiana y, sobre todo, que se vuelven extremas en el tiempo de la Cuaresma. Como elemento complementario de la *permissividad* está el *exceso*, que tiene en la potencia y el acto sexual tal vez su expresión más ejemplar.

En las fotografías de Schopf se pueden reconocer algunos elementos provenientes de esa matriz clásica. En la Figura 1, por ejemplo, aparece el personaje femenino por excelencia del Carnaval andino: la *China Supay*, en cuya sensualidad se encarna el exceso de tipo sexual. En la parte superior de la máscara que porta, se observa una corona como de reina de belleza y también dos grandes cachos de vivos colores. Esto último es un signo de su procedencia mítico-religiosa, pues se trataría de un demonio femenino o diablesa; el término andino “Supay” significa “diablo”, según la traducción de los misioneros (Díaz, 2011).



Figura 1. Demian Schopf, *China Supay*, 2011. Colección particular (<https://demianschopf.com/es/obras/los-coros-menores>)

La conciencia de los evangelizadores asoció entonces a la figura del *Supay* con la del ángel caído de la tradición bíblica, Lucifer o Satanás. Pero este intento de dirigir las antiguas creencias indígenas, en el sentido del estigma cristiano del Mal, se revierte irónicamente contra la evangelización. Porque la creencia en el *Supay* mantuvo en la mentalidad andina una naturaleza ambivalente como potencia nociva y benéfica a la vez.

Esto se puede ver en la ancestral cultura religiosa de la zona de Oruro. Desde la época pre-colonial – y pre-incaica incluso – se dio en este territorio la creencia en una divinidad conocida como *Tiw* en lengua aymara, y que los misioneros agustinos asociaron con el culto al diablo *Supay*, a la vez que tradujeron la antigua palabra *Tiw* como “Tío” o “El Tío” (Schopf, 2013). Se trata de un dios del mundo subterráneo que literalmente habita en lo oscuro de las minas altiplánicas, abundantes en la zona de Oruro y Potosí, de donde, antiguamente, los colonizadores extrajeron la plata y el oro que se llevaron a Europa.

De seguro que el vínculo establecido por el imaginario de los evangelizadores entre el antiguo dios andino del inframundo y el diablo bíblico influyó en la actual forma que tiene El Tío como ídolo de barro presente en el interior de algunas minas del altiplano. En la Figura 2, que muestra al Tío de la Mina, se puede observar su efigie con unas manos desproporcionadas que parecen garras y el rostro amenazante que se prolonga en dos orejas alargadas. En otras versiones, aparece desnudo, con cuernos de toro, pintado de rojo y con un falo erecto tan desmedido como sus manos y orejas.

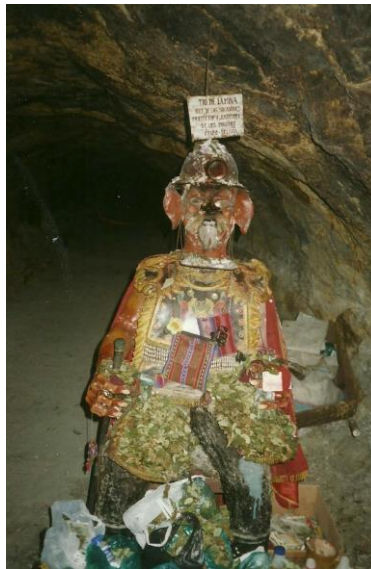


Figura 2. Javier Claire Covarrubias, *Tío de la mina en Oruro* - Bolivia, sin fecha.
Colección particular (<http://letras.mysite.com/jc030109.html>)

En el culto a este ídolo se advierte claramente la ambivalencia del *Supay*; porque el pueblo minero debe realizar ofrendas en torno a su imagen, como licores, hojas de coca, serpentinas y tabaco, entregándose los mismos fieles durante una semana a la embriaguez por exceso de alcohol. El culto tiene por objeto equilibrar las potencias del mundo subterráneo: por una parte, se trata de evitar los derrumbes mineros, las erupciones volcánicas y los temblores; por otra, se espera que El Tío *Supay* fecunde a la *Pachamama*, la diosa que representa la madre tierra, para concederle al minero espléndidas vetas.

La figura del *Tiw* que en algunas versiones se parece al diablo judeo-cristiano, igualmente ofrece características cercanas al imaginario del culto dionisiaco. Sobre todo, entra en sintonía con los sátiros, criaturas de los bosques que forman el cortejo que sigue a Dionisos y cuyo aspecto monstruoso es el de un hombre con patas, orejas, cuernos y barba de chivo. También el sátiro tiene una naturaleza ambivalente: es alegre y festivo, pero a la vez su fuerza puede devenir salvaje, violenta y destructiva.

Es el *exceso* de la potencia sexual y de la embriaguez lo que define tanto a la cultura dionisiaca como al dios andino del inframundo y a su devoción. No es extraño entonces que se haya reconocido en las fiestas romanas realizadas en honor a Baco un antecedente del Carnaval medieval, y de manera análoga en el culto al *Tiw* un rudimento de la Diablada, la principal danza de la región andina. En las fotografías de Schopf no faltan los diablos, como puede observarse en la Figura 3: la máscara de yeso o papel maché forma un híbrido de demonio con rostro humano, con características de sátiro, pero también de dragón oriental debido a sus cuernos alargados, la nariz saliente y la serpiente de tres cabezas que se alza sobre la corona real.



Figura 3. Demian Schopf, *Diablo*, 2011. Colección particular (<https://demianschopf.com/es/obras/los-coros-menores>)

El tercer elemento del Carnaval en su forma clásica de la Edad Media es el travestismo. El uso de la máscara permite todas las metamorfosis simbólicas y la vulneración de los límites entre los distintos reinos o dominios. Ya se ha visto como lo humano puede devenir demonio y el demonio parecer mujer u hombre en las figuras de la *China Supay* y del *Diablo*. Las metamorfosis representan una transferencia recíproca de los poderes entre los diversos reinos, entre lo humano y lo demoniaco, por ejemplo. Pero las fotografías de Schopf ofrecen también metamorfosis animales. Es el caso del *Cóndor* y del oso *Jukumari* en sus dos versiones de las Figuras 4 y 5.



Figura 4. Demian Schopf, *Jukumari*, 2011. Colección particular (<https://demianschopf.com/es/obras/los-coros-menores>)



Figura 5. Demian Schopf, *Jukumari (Pierrot o Gilles según el cuadro de Watteau)*, 2011. Colección particular (<https://demianschopf.com/es/obras/los-coros-menores>)

El personaje proviene del patrimonio mítico andino y es interesante destacar en este punto que el Jukumari no es en rigor un oso, sino un hombre-osos: criatura monstruosa dada a luz por una joven mujer indígena, ya convertida al cristianismo en las versiones coloniales del mito, que había sido fecundada por un oso salvaje en la región de los Yungas. La historia del Jukumari, quien da muerte a su padre bestia para escapar con su madre indígena y cristiana del aislamiento en la naturaleza, revela que en la cultura andina tiene el sentido de un rito de iniciación. El hombre oso simboliza el tránsito de la niñez a la edad adulta y el juego entre alteridad e identidad que entraña ese paso. Además, desde la Colonia, representa también los innumerables obstáculos (Escuela, Iglesia, Ejército) que debe sortear el nativo en el proceso de su tortuosa adaptación al mundo de los conquistadores (Arnold y López, 2001). Mestizaje, pubertad y monstruosidad se reúnen en el Jukumari como figura hipertrofiada del travestismo.

El cuarto elemento es la *inversión* de los reinos, de los papeles sexuales y a la vez de las clases sociales. Estas tres inversiones principales dislocarían el orden cósmico, suspendiendo temporalmente el sentido y las normas del mundo oficial y cotidiano.

Si tratamos de comprender el tópico del mundo al revés desde la perspectiva del Carnaval latinoamericano y, en especial, de la fiesta de Oruro, ocurre que en principio se observa la inversión en el sentido de que las clases dominantes de la ciudad no sólo permiten el espectáculo de las danzas y los dramas indígenas, sino que además se involucran en él. Pero la inversión del orden social, manifiesta en el travestismo de las élites que descienden a las calles para bailar con trajes y máscaras indígenas, encierra una alteración mucho mayor: la del orden cósmico, al invocar y liberar durante la fiesta las oscuras fuerzas de los dioses telúricos. Es la inversión de las zonas del cosmos en el sentido de la aparición espectacular y carnavalesca de las deidades diabólicas precolombinas, el salir a la luz del mundo de abajo o del *ukhu pacha* en quechua, donde precisamente gobierna el *Supay*. Y así como los teólogos coloniales tradujeron la palabra *Supay* por diablo, también asociaron el *ukhu pacha* con el Infierno de la cosmovisión cristiana (Díaz, 2011).

Ocurre, sin embargo, que esta inversión social y cósmica que se encarna en las danzas del Carnaval, se inscribe en una “macronarrativa de conquista y conversión” (Abercrombie, 1992, p. 280) de las creencias precolombinas por parte de las potencias cristianas. De tal suerte que la danza misma es practicada “como un acto penitencial y de ofrenda material” (Abercrombie, 1992, p. 281) consagrada a una advocación de la Virgen. Es la Virgen del Socavón, patrona de los mineros en Oruro, ante la cual los danzantes se quitan sus máscaras y rezan al final de la procesión. El acto penitencial se vuelve entonces manifiesto en el momento de la entrada de los miles de bailarines en el Santuario del Socavón, quienes se inclinan ante la imagen de

la Virgen, revelando que todo el periplo carnavalesco no había sido ni más ni menos que una peregrinación. Desde la antropología (Abercrombie, 1992), se ha postulado incluso que el pecado en virtud del cual se realiza esta penitencia sería precisamente la emergencia durante el tiempo de Carnaval de las oscuras fuerzas del *ukhu pacha* y la consiguiente proliferación de la magia y del chamanismo indígenas.

Uno de los Diablos en las fotografías de Schopf enseña de manera sensible esta naturaleza dual o dialéctica de algunas versiones del Carnaval latinoamericano, como la de Oruro: es el *Diablo* vestido de rojo que no sólo porta sobre su cabeza el símbolo primordial del cristianismo, sino que además exhibe en la pechera una estampa de la Virgen y del Dios Hijo (Fig. 6).



Figura 6. Demian Schopf, *Diablo*, 2010. Colección particular (<https://demianschopf.com/es/obras/los-coros-menores>)

3. Distopía

Ya hemos visto cómo la obra de Schopf presenta elementos del Carnaval en su forma clásica y también por cierto en su modalidad americana, de donde de hecho provienen los personajes de sus fotografías. Pero *Los coros menores* no es la fiesta de la alteridad, ni mucho menos el Carnaval cuyo sentido se inscribe en el horizonte mayor de conversión de las creencias precolombinas por parte de las fuerzas cristianas.

Entonces ¿Qué clase de fiesta es la de *Los coros menores*? Hay signos en la obra que hacen pensar en la dirección opuesta a la del Carnaval. Uno de estos signos es la *soledad* de los personajes. Se supone que los bailarines comparten un mismo escenario, pero nunca aparecen juntos. De ahí que las peculiares relaciones de *igualdad* y *familiaridad* entre los individuos que Mijaíl Bajtín le atribuye al Carnaval en su forma clásica (Bajtín, 2003), en la obra de Schopf no puedan verse, sencillamente porque no hay relaciones.

Otro tanto cabe decir de la *alegría* como efecto principal del Carnaval. Observemos la versión del Jukumari de piel blanca y pañuelo rojo (Fig. 5). Sus brazos están caídos, la postura general del cuerpo no es dinámica y su máscara parece mirar al espectador de manera melancólica. En el subtítulo de esta fotografía, Schopf remite explícitamente a la pintura de Jean-Antoine Watteau *Gilles o Pierrot* de 1718-1719 (Fig. 7). La actitud del personaje es casi idéntica a la del Jukumari: está parado de frente al espectador con los brazos caídos; la expresión de su rostro taciturno es la de un payaso triste vestido también con ropaje de color blanco.

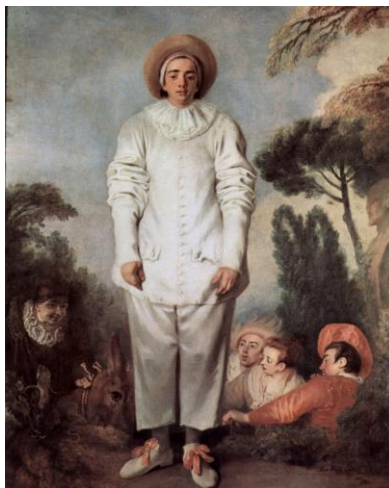


Figura 7. Jean-Antoine Watteau, *Pierrot o Gilles*, 1718-19. Colección Musée du Louvre (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059617>)

En la fotografía entonces ocurre algo análogo a lo que aparece en la pintura. Porque además ambos personajes están desubicados, fuera de lugar. La actitud y expresión no coinciden con el contexto de sus procedencias. En el caso del Jukumari ese contexto es el Carnaval andino, espacio del baile y la alegría. En el caso de Pierrot ese lugar es *La comedia del arte*, el teatro popular italiano que se remonta a la época del Renacimiento, donde prevalecen la sátira contemporánea, el sarcasmo y el chiste obsceno.

Lo de Schopf no sería sólo una cita a la tradición pictórica, sino a la vez a una forma artística ejemplar que proviene directamente del Carnaval de la Edad Media y de la cultura cómica popular de la plaza pública (Bajtín, 2003). Es *La comedia del arte* cuyos personajes estereotipados aparecen detrás de Pierrot en la pintura de Watteau: se ha reconocido al *Dottore* en el hombre rollizo montado sobre un burro que aparece a la izquierda, parodia del erudito universitario y del saber científico en general; y en el extremo derecho al *Capitano*, el fantoche por excelencia en cuya figura lo que ingresa al ruedo del escarnio es el poder militar. Si bien los cuatro personajes no están literalmente riendo, sí forman un contraste con Pierrot en sus expresiones de curiosidad, sorpresa o petulancia. Es como si los personajes del fondo estuviesen actuando sus roles dentro de *La comedia del arte*, a diferencia de Pierrot que parece haber abandonado su papel para entregarse al ensimismamiento y la melancolía.

El escenario de la pintura de Watteau corresponde al contexto de procedencia del protagonista desubicado. El escenario de *Los coros menores*, en cambio, no es precisamente el del Carnaval andino en su esplendor. En esta línea, los signos de la *soledad* y *melancolía* de los personajes operan como *transición* hacia el paisaje, porque no se oponen al contexto que ofrecen las fotografías, entran más bien en sintonía con él.

El paisaje de la obra de Demian Schopf tiene las marcas de la *desolación*. En estos vertederos lo que prolifera es el desierto y el desecho: escombros, neumáticos, botellas de plástico, tal vez cuerpos en descomposición y un sinfín de despojos de cosas indefinidas. La soledad casi absoluta de los personajes del Carnaval en este paisaje de ruina, sólo se ve interrumpida por la aparición de algún perro famélico como se puede observar en la fotografía *De Caporal con Waphuri* (Fig. 8). También vemos unas construcciones a lo lejos en el caso de la imagen *Tinku con Halcón*; pero dentro del espacio de ficción quedan como enigmas.



Figura 8. Demian Schopf, *De Caporal con Waphuri*, 2013. Colección particular (<https://demianschopf.com/es/obras/los-coros-menores>)

A la ruina y soledad se suma la falta de sol, como otro signo de la desolación. En casi todas las fotografías el cielo aparece totalmente cerrado y en las menos se observan sólo pedazos de azul y profundas nubes. La falta de sol se muestra de manera ejemplar en las imágenes producidas en el Norte de Chile: por ejemplo, en *De Caporal con Waphuri* (Fig. 8) y en *Caporal Tundiqui*. El cielo aparece cerrado en ambos casos por efecto de la *kamanchaka*, del vapor o la niebla costera que se eleva hasta el desierto y cuyo significado en lengua aymara es precisamente “oscuridad” (Cruz, 2019).

Los conceptos de soledad, melancolía y desolación nos permiten transitar por las imágenes y adentrarnos en el escenario distópico como segunda clave de acceso a la obra. Entonces, cabe preguntarse ahora en qué sentido funciona la distopía en *Los coros menores*. Porque la idea convencional de distopía supone un complejo sistema social, que en la soledad de nuestros personajes parece estar ausente. Sin embargo, hay también signos que evocan una insólita comunidad.

El más notable es el políptico que Schopf incorporó a la serie en 2013 (Fig. 9). La obra está compuesta por ocho fotografías, dos de las cuales aparecían antes en forma independiente: *Jukumari* (Fig. 4) y *De Caporal con Waphuri* (Fig. 8). La soledad de ambos personajes no se borra por el hecho de que ahora integren un conjunto; porque las piezas del políptico no tienen continuidad entre sí, cada foto ofrece una perspectiva distinta de un paisaje que parece ser el mismo (Schopf, 2017).



Figura 9. Demian Schopf, *La ciudad posterior* (Políptico), 2013. Colección particular (<https://demianschopf.com/es/obras/los-coros-menores>)

Lo decisivo, en este punto, es el nombre de la obra: *La ciudad posterior*. ¿Qué clase de ciudad sería esta donde hay dos personajes del Carnaval andino, un perro, dos muñecos y toneladas de desechos esparcidos por el desierto?

Un año antes (2012) de incorporar el políptico a *Los coros menores*, Schopf había filmado el mismo paisaje de ruina, desierto y *kamanchaka* en un vertedero clandestino a las afueras de Alto Hospicio en el Norte de Chile. Con tres cámaras operando en forma simultánea, dio lugar a un video que ofrece vistas apaisadas de este escenario sin las figuras del Carnaval y cuya duración total es de 5 minutos y 26 segundos.

El interés por esta obra audiovisual, en el contexto de la lectura de *Los coros menores*, viene dado en principio por su título: *La ciudad posterior*. Si Schopf, un año después, utiliza el mismo nombre para el políptico, entonces cabe pensar en una cita o pista que remite a la obra audiovisual, para intentar rastrear allí el tipo de ciudad que estaría en juego. Se trata de un paisaje concebido como tríptico (de tres canales) que ha sido leído en relación con los paneles que conforman El jardín de las delicias de el Bosco. Un jardín que en el tercer mundo correspondería más bien a un vertedero que recibe los residuos del primero, "un patio trasero, precario y subdesarrollado" (Goffard, 2019, p.43). En efecto, siguiendo la lectura de Alberto Pérez, El jardín de las delicias no sería un lugar idílico sino de enajenación. La distopía de un mundo sin la promesa del paraíso: "Este mundo donde todo es posible o donde lo imposible se hará posible resulta más aberrante aquí (...) una humanidad convocada a un escenario monumental donde presencia absorba su propia enajenación, su propio exaltado desvarío" (Pérez, 1970, p. 78).

Volviendo a la obra, en el video destaca la ausencia de los personajes del Carnaval, como si en principio éstos no formaran parte de la ciudad posterior. Pero se observan otras figuras que pululan por ahí, tal vez los auténticos ciudadanos de esta proyección distópica. Como en el políptico y en *Los coros menores* en general, abundan los cadáveres de cosas y de cuerpos indefinidos esparcidos por el desierto y bajo el cielo gris de la *kamanchaka*; hay igualmente perros hambrientos que hurguean en la basura. Al observar este amplio paisaje casi vacío, casi monocromo, no podemos dejar de pensar en el pintor del romanticismo alemán Caspar David Friedrich y, en particular, en su obra *Monje frente al mar* (1808-1810). Allí, una minúscula figura humana contempla desde la arena la enormidad del océano y de un cielo vacío que cubre la mayor parte del lienzo. Pero si en la pintura de Friedrich el cielo literalmente se abre y despeja hacia lo alto, en *La ciudad posterior* permanece infinitamente cerrado por la niebla espesa del desierto. Es por la oscuridad del cielo o la naturaleza que la obra está en sintonía también, mayor incluso, con el paisaje del cineasta Werner Herzog, quien ha declarado sentirse totalmente ajeno a la poética del romanticismo, salvo por una excepción: el tratamiento formal del paisaje de Friedrich (Herzog, 2014). Así, la herencia del pintor romántico en Herzog sería la forma, pero no el espíritu. Una forma visible en el largometraje *Fatamorgana* (1971), donde el gran protagonista es el paisaje del Sahara y los efectos del "hada cambiante" que se producen en el desierto, espejismos en el horizonte debidos a la inversión de la temperatura. Pero en Shopf el horizonte es más alto y claustrofóbico.

Lo nuevo del video *La ciudad posterior*, frente a *Los coros menores*, es una hoguera que arde y levanta humo en la primera toma y cuyo sonido es muy nítido en medio de la soledad y el silencio del desierto (Fig.10). Al fuego se suman largos caminos de tierra que se pierden en el horizonte. De hecho, por estos caminos pasa un auto rojo de izquierda a derecha en la tercera toma y, en la quinta, otro grisáceo en la dirección opuesta. Da la sensación de que esos hombres movilizados –de los que se alcanza a observar solamente una oscura silueta–no andan en nada bueno o, por lo menos, que están tan hambrientos como los perros que buscan comida.



Figura 10. Demian Schopf, *La ciudad posterior*, 2012.
(<https://demianschopf.com/es/obras/la-ciudad-posterior>)

Pero tal vez lo más inquietante es el audio de una conversación indistinta de la que sólo se escucha claramente la risa enigmática de una mujer. Ocurre esto en la cuarta toma, sin que los protagonistas se muestren. Schopf se refiere en una entrevista a los habitantes de la ciudad: "...un enorme basural habitado por quiltros famélicos y por adictos a la pasta base que quemán la basura para fundir los metales y cambiarlos por más droga" (Schopf, 2013, p. 4).

El carácter histórico-documental de esta descripción se suma a la naturaleza irreal o ficcional de la obra para configurar la proyección distópica. En la ciudad posterior no hay un complejo sistema social ni una Policía del Pensamiento ni tampoco la presencia masiva y delirante de la tecnología como se puede observar en las clásicas distopías de George Orwell y Aldous Huxley. Da la sensación de que todo eso ya ocurrió. La ciudad posterior sería en este sentido una *ciudad residual*, lo que queda en el estadio terminal de descomposición de una sociedad colapsada por sus potencias internas.

¿Qué es lo que prolifera en esta ciudad residual? El hambre en la figura de los perros; la sequía de proporciones en la forma del desierto infinito; la polución catastrófica en la superabundancia de basura y desechos; una economía elemental consistente en el trueque entre metales reciclados en el fuego y droga; y unos ciudadanos perdidos y adictos que parecen la versión contemporánea y angustiada de los lotófagos.

Con pocas piezas y en un formato temporal también minimalista que sintoniza de manera perfecta con la idea de una ciudad residual, Schopf logra proyectar esta ficción distópica que resulta tan atractiva en sus soluciones formales como perturbadora en sus potenciales significados. Porque la ciudad posterior no aparece sólo en el políptico y en la obra audiovisual, no olvidemos que es el paisaje y escenario de la serie *Los coros menores*. Ya sea en los márgenes del Alto, Oruro o Alto Hospicio, los personajes del Carnaval están situados en ese lugar distópico. Como seres desubicados y solitarios, cada uno parece preguntarse por dentro: ¿Y qué hago yo aquí?

4. Revolución, a modo de cierre y apertura

Es casi ya un lugar común señalar que la palabra "revolución" proviene originalmente del léxico de la astronomía y la astrología antiguas. La *revolutio* significaba la vuelta o el giro de un planeta por su órbita hasta retornar al punto de inicio. Ya durante la Edad Media la palabra transita desde esta noción astronómica hacia un significado relativo al tiempo que acaba en el sentido de "ciclo cumplido" o "fin de un tiempo". En el siglo XVIII se consolida el concepto moderno de "revolución", que proviene del lenguaje de los historiadores del siglo anterior, en el sentido de "cambio extraordinario que ocurre en el mundo" (Stoichita, 2000, p. 30) y, en particular, una mutación o cataclismo de orden social y político.

Las relaciones entre el Carnaval y la Revolución en este sentido moderno han sido muy bien descritas por Victor Stoichita en su *Ensayo sobre Goya* (2000). La *inversión* del mundo es tolerada durante el Carnaval en la medida en que la violencia que le es inherente es relativa, por pasajera y simbólica. Incluso más, los poderes oficiales entienden que esta violencia transitoria tiene una función liberadora, catártica, capaz de sustituir y así evitar las revoluciones sociales reales. Sin embargo, la historia del Carnaval también ofrece algunos episodios en los que se ha roto el velo de la violencia simbólica para dar lugar a la revuelta

social. El Carnaval de Romans de 1580, por ejemplo, según E. Le Roy (1979), derivó en un combate sangriento entre los artesanos y las clases dirigentes.

Pero se observa también el movimiento inverso: de la Revolución al Carnaval. Se puede ver en el imaginario de la Revolución francesa, donde la violencia real deviene simbólica en la multiplicación de las figuras carnalescas del Antiguo Régimen. Por ejemplo, las metamorfosis animales de María Antonieta en una pantera y del rey Luis XVI en un cerdo (Stoichita, 2000).

A parte de este movimiento recíproco entre la violencia simbólica y la violencia real, se dio el hecho curioso de que la Revolución quiso instituir un Carnaval alternativo y supremo para celebrar la toma de la Bastilla. Lo notable es que el intento fracasó. ¿Cómo entender semejante fracaso? Si la naturaleza del Carnaval consiste en el renacimiento y la renovación del mundo, como afirmó Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (2003), entonces la Revolución vino a *sustituirlo*, pero ya no de forma simbólica. En consecuencia, no se podía celebrar la Revolución con un Carnaval, pues eso hubiese significado la inversión simbólica del nuevo mundo, vale decir, la violencia en imagen desatada ahora contra la propia Revolución. Esto explica que durante el período del Terror se adoptaran estrictas medidas contra-carnavalescas y de un moralismo espeluznante: “se prohíbe estrictamente el uso de cualquier máscara y ‘todo hombre disfrazado de mujer’ es susceptible de ser inmediatamente condenado a muerte” (Stoichita, 2000, p. 32).

Se observa entonces que la relación entre Revolución y Carnaval es la de un cambio extraordinario que ocurre en el mundo con su símbolo. Y estos dos caminos que se han trazado para leer *Los coros menores*, convergen en la inteligencia de la obra como el símbolo de una Revolución.

Las lecturas que hasta ahora se han propuesto de *Los coros menores* adoptan dos perspectivas antagónicas: o bien subrayan la *oposición* entre el paisaje y las figuras (Galaz e Ivelic, 2019 / Kaup, 2018), o por el contrario, afirman la *continuidad* entre ambos aspectos de la obra (Agudio, 2016 / Goffard, 2013). Como hemos visto la postura que se juega en este texto, en cambio, progresa desde la oposición hacia la continuidad y postula finalmente la sintonía entre el paisaje y los bailarines, aunque en un sentido nuevo y distinto del acuñado por las lecturas precedentes.

En principio, los caminos de distopía y carnaval parecen divergentes. *La ciudad posterior*, como proyección distópica donde prolifera el hambre, la sequía, la polución catastrófica y la toxicomanía generalizada, aparece precisamente como lo opuesto al espacio-tiempo utópico del Carnaval que despunta en los personajes de *Los coros menores*. Pero el momento distópico puede pensarse como el fin de un ciclo o una época, como una Revolución en el sentido medieval de la palabra. *La ciudad posterior* sería entonces también un tiempo histórico residual, lo que va quedando del régimen o ciclo que se da por muerto o finalizado. La aparición inesperada de los personajes del Carnaval en este escenario es el signo de que el tiempo histórico que se muestra como pura caducidad sería a la vez el pasaje hacia un mundo todavía desconocido.

En la teoría clásica de Bajtín (2003), durante el Carnaval el mundo se renueva, recupera su fuerza primordial y de esta forma asiste a su propio nacimiento. Pero el mundo que viene después de esta renovación simbólica no es precisamente desconocido, es la antigua estructura que en cierta medida puede retornar gracias a ese mismo tiempo ritual y liberador. En *Los coros menores*, en cambio, como el viejo mundo ya se muestra literalmente deshecho (en los montones de basura y de tierra baldía), lo que despunta en las figuras carnalescas sólo puede ser lo desconocido. Así, la aparición de los personajes en medio de la ruina se deja leer como el símbolo de una Revolución, ahora en el sentido moderno de la palabra (que incluye el “fin de un ciclo”, el concepto medieval), como el signo de un cambio de proporciones que estaría ocurriendo en el mundo. En este sentido, la obra va más allá. Aquello que era anticipado por Schopf en *La revolución silenciosa*, en *Los coros menores* es llevado a un plano global, de mayor magnitud, abordando las consecuencias nefastas que determinan el antropoceno.

A riesgo de parecer oscuros o demasiado vagos, pensamos que la Revolución a la que estaría apuntando la obra no es exclusivamente una mutación de orden social y político. Los cambios que hoy

proliferan por todas partes en los ámbitos de la tecnología, la salud, la economía, el lenguaje, la ecología, serían los síntomas concretos de una Revolución mayor de tan largo aliento como para tal vez durar un siglo o más.

Podría resultar extraña la inteligencia de las figuras provenientes del mito andino, locales y regionales, como signos de una Revolución global. Pero el mismo Schopf ha señalado (Schopf, 2013) que en los trajes de las fiestas de El Alto, Oruro y La Tirana abundan los materiales *made in China*, los colores fosforescentes y eléctricos, el plástico y las caretas psicodélicas, de tal manera que los personajes del Carnaval de pronto parecen *transformers* o “protagonistas de una opereta espacial de animación japonesa” (Schopf, 2013, p. 4). Así, junto a las metamorfosis de lo humano en demonio o en animal y al travestismo de los sexos y la inversión de las clases sociales, en las fiestas altioplánicas y en *Los coros menores* se produce también la mixtura de estas figuras ancestrales y locales con el imaginario global y contemporáneo.

El mito que toma forma en *Los coros menores* es el del tiempo primordial que despunta en el escenario de un mundo que se está muriendo, o el del tiempo de *suspensión* entre las antiguas estructuras ya caducas y algo desconocido que está por venir. “El monstruo existe allí donde hay decadencia, donde se anuncia lo nuevo, aquello que pone en vilo nuestras certezas” (López, 2016, s. p.). Es el mito del tiempo histórico que sólo puede ser habitado por los monstruos.

Referencias

- Abercrombie, T. (1992). La fiesta del Carnaval post-colonial en Oruro: clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica. *Revista Andina*, 2, 279-316.
- Agudio, E. (2016). La Danza di zio Diavolo. *Art e Dossier Magazine*, 328, 16-19.
- Arnold, D. & López, R. (2001). Jukumarinti Sawurinti: El oso-guerrero y la tejedora. Un repertorio literario de lo masculino y lo femenino en los Andes. *Ciencia y Cultura*, 9, 13-42.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza.
- Cruz, F. (2019). Paisaje final. *Pensar & Poetizar*, 15, 186-188.
- Díaz Araya, A. (2011). En la Pampa los diablos andan sueltos: demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana. *Revista Musical Chilena*, 216, 58-97.
- Galaz, G. & Ivelic, M. (2019). *Fronteras abiertas. Migraciones de las artes visuales en Chile*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Goffard, N. (2013). *Imagen criolla. Prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*. Metales Pesados.
- Goffard, N. (2019). *Intramuros: Palimpsestos sobre arte y paisaje*. Metales Pesados.
- Herzog, W. (2014). *Manual de supervivencia*. El Cuenco de Plata.
- Kaup, M. (2019). Antinomies of the Twenty-First-Century Neobaroque: Cormac McCarthy and Demian Schopf. En J. D. Lyons (Ed.). *The Oxford Handbook of the Baroque* (pp. 149-184). Oxford University Press.
- Le Roy Ladurie, E. (1979). *Le Carnaval des Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres 1579-1580*. Gallimard.
- López, P. (2016). Nuestra primera condición es la de monstruos. Sobre *La Nave* de Demian Schopf. *ATLAS Revista fotografía e imagen*. Recuperado el 21 de diciembre de 2022, de <https://atlasiv.com/2015/11/18/nuestra-primera-condicion-es-la-de-monstruos-sobre-la-nave-de-demian-schopf/>
- Pérez, A. (1970). *El sentimiento del absurdo en la pintura. Ensayo sobre Hieronymus Bosch*. Editorial Universitaria.
- Schopf, D. (2013). *Los tíos del Diablo. Entrevista de Rodolfo Andaur*. Patricia Ready Galería.
- Schopf, D. (2017). El Fuego y los Perros/ Los Coros Menores. *Index revista de arte contemporáneo*, 04, 129-171. doi: <https://doi.org/10.26807/cav.v0i04.86>
- Stoichita, V. (2000). *El último Carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Siruela.