

La metáfora como premisa del discurso artístico *Carnaza de la poesía* de Fernando Prats

Loretta Cáceres Zegarra

Resumen

El presente artículo reflexiona sobre la acción de arte que realizó el artista Fernando Prats en la Cordillera de los Andes el año 2015, la cual dio pie para una exposición en la Galería Patricia Ready en marzo del siguiente año, permitiéndonos reflexionar a través del arte sobre el paisaje, la poesía y la pintura, entre otros temas.

Palabras claves

Poesía, metáfora, pintura, paisaje, cóndor.

En la exposición *Carnaza de la poesía* del artista Fernando Prats, su discurso artístico surge a partir de lo poético, el paisaje y la naturaleza, teniendo como acción principal una expedición a la Cordillera de los Andes. Bajo la curaduría de Rodrigo Rojas, las obras de arte presentadas se articularon por medio de las voces poéticas de diversos escritores nacionales del siglo XX en conjunto al ensayo “Menos cóndor más huemul” escrito por Gabriela Mistral en 1926 y publicado por el diario *El Mercurio* ese mismo año.

El pintor y artista nacional Fernando Prats¹ (1967), desde su aparición en la escena artística a mediados de los años 90’ ha establecido su estrategia visual desde la tribuna del paisaje. Gran parte de su impulso creativo proviene y se instaura desde lo cartográfico. Por lo tanto, la idea de viaje y experiencia se ha visto reflejado en su obra y en sus acciones de arte que ha realizado en diversos sitios como: la Antártida, las líneas Nazca y el Géiser del Tatio. Su búsqueda se centra en mostrarnos el paisaje presente en nuestro imaginario a través de metáforas individuales y colectivas.

¿Qué significa la metáfora en la obra de Prats en la acción *Carnaza de la poesía*? ¿Dar “voz” al cóndor mediante la cita poética representa el pensamiento del otro como huella concreta de su conciencia? Observaremos cómo, al traducir la experiencia

de su realidad, el cóndor –su cuerpo y acción– se transforman en significado/significante.

La cita poética: paisaje e ícono

Para comprender la acción de arte realizada por Prats, es necesario introducirse en el contexto de escritura del ensayo de Gabriela Mistral. En primer lugar, podemos observar cómo las circunstancias culturales en las cuales surgió el discurso de la poetisa distaban profundamente sobre su noción de paisaje. El Chile de aquel entonces venía formándose recientemente como nación, muy ligada por lo demás a emblemas patrios; por lo tanto, el paisaje como símbolo de fuerza patria teñía el escenario circundante. En la época *mistraliana* imperaba la visión criollista de las artes, en constante pugna con las nuevas vanguardias del siglo XX. La cordillera de los Andes, en su construcción, presentación y representación por parte de artistas y escritores, había sido establecida muchas veces desde la mirada del ícono, al igual que el cóndor y el huemul (símbolos del escudo nacional)². Aquellas miradas un tanto retrógradas en 1926, impuestas desde lo social y lo cultural, hicieron a Mistral cuestionarse su rol como educadora, poetisa y mujer, trazando su observación en *Menos cóndor más huemul* desde la constitución orgánica de los animales en cuestión,

1 Reside y trabaja en Barcelona desde 1990. Su obra ha sido expuesta en variadas ocasiones en Chile, España, Argentina e Italia (Bial de Venecia 2011, pabellón Chile).

2 En 1834 se creó el actual escudo nacional con el cóndor y huemul como símbolos. Anterior a ese existieron dos escudos nacionales sin animales.

es decir, en su cuerpo físico y su psicología medular.

La poeta instauró su eco visionario desde una inquietud intrínseca, no sólo por lo externo del paisaje, sino también se preguntó por la identidad nacional que nos representaba, es decir, la poesía, la herencia cultural y su evolución.

A lo largo del siglo su resonancia poética ha alcanzado diversos campos creativos, relacionándose, por ejemplo: con la arquitectura, la pintura o la fotografía. El ejercicio de citarla entonces es clave en la reflexión de Prats, puesto que no prescinde de la historia generando un cruce interdisciplinar entre pintura y poesía a través del *paisaje* escritural de la nación.

En la acción de arte, los textos poéticos son picoteados por nuestro icono nacional –el Cóndor–, en donde Prats utiliza el mecanismo de mordaza para atraer a los cóndores hasta la poesía, mostrándonos al ave desde una faceta distinta a la sugerida por Gabriela Mistral. El artista en la galería expuso el papel que quedó como registro de la acción, en él se lee el texto original completamente ensuciado de barro por la acción del cóndor (como se observa en la imagen 1), esta obra nos permite comenzar a comprender el cambio de óptica presentado, desplegando en una pared completa de la galería sólo los textos con los versos poéticos que tuvieron contacto directo con el animal.

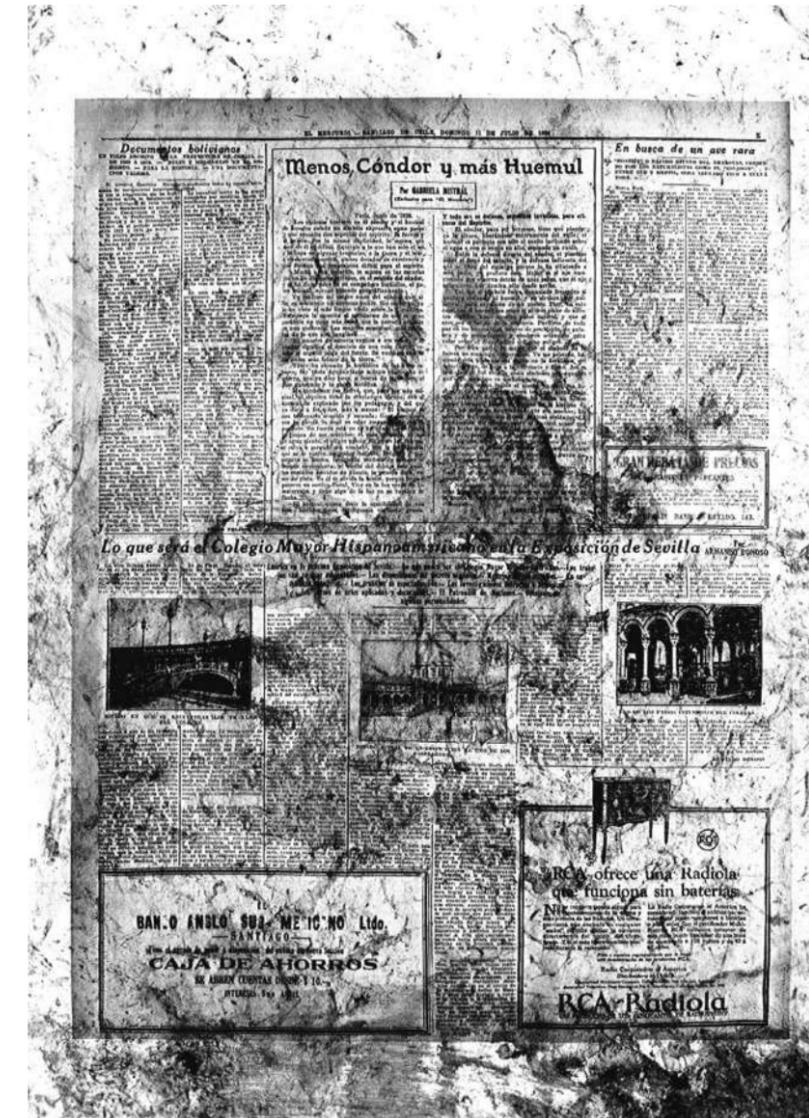


Imagen 1: Fernando Prats, *Carnaza de la poesía*, catálogo *Carnaza de la poesía*, 2016. Cortesía del artista.

Imagen 2: Fernando Prats,
Aletazo de cóndor, catálogo
Carnaza de la poesía, 2016.
Cortesía del artista.

Sobre la acción *Carnaza de la poesía* / El pintor y su modelo

Sabemos que la poética nutre la acción estando presente en todo el contenido visual expuesto por el artista. Pero, ¿qué rol juega la presencia de la pintura en la representación del paisaje?

En la obra de Prats existen dos tiempos de creación: el exterior es el primer tiempo, el cual permite capturar la acción de arte para interactuar directamente con la naturaleza y el animal, mientras que el segundo estado de tiempo es al interior de su taller, buscando la reinterpretación de tal acto.

Desde el plano pictórico muchas veces se nos presenta al arquetipo de pintor como una figura que retrata en su taller a su modelo (naturaleza muerta o figura humana) en una máxima concentración que busca (como estableció el famoso teórico Walter Benjamin) el anhelado carácter *aurático* de la obra. Desde aquella perspectiva, sabemos que el modelo no puede interferir en el resultado plástico de la obra final, puesto que se está poniendo en juego la autenticidad y creatividad propia del artista. Por ende, cualquier agente externo atentaría contra aquel estado de la obra. Prats es pintor, sin embargo, nos presenta el contrasentido de tal arquetipo. En la acción *Carnaza de la poesía* es él quien se traslada desde su taller hacia la observación directa del cóndor (modelo pictórico) en su propia naturaleza.

En el video se observa cómo el artista transportó su taller a cuestras hasta situarlo a los pies de la

cordillera, disponiendo el escenario donde se produjo la acción. Casi al caer la noche, instaló los papeles con versos poéticos bajo el cadáver de una res. Al día siguiente, decenas de cóndores descendieron hasta aquel lugar para comenzar a *devorar* la poesía. Este ejercicio da cuenta de cómo el ojo subjetivo del pintor es reemplazado por este agente externo (el cóndor). De este modo, la histórica relación entre el pintor y su modelo se invierte, puesto que es el *modelo* quien ahora ejerce el rol de pintor; presentándose y representándose a sí mismo, primero en su hábitat natural (frente al artista) y luego en el soporte creativo (frente al espectador).

En un segundo tiempo de creación, el artista resuelve desde su taller la serie de pinturas denominadas *Aletazo de cóndor* (imagen 2). Estas pinturas fueron realizadas en papeles de gran formato ennegrecidos con humo³. Construidas desde la oscuridad (como es habitual en la presentación de sus trabajos), la imagen se va descubriendo poco a poco mediante intervenciones realizadas por el artista con un ala de cóndor como pincel. La pintura se resuelve a través de una sutileza gestual y monocromática, siendo una imagen opaca que surge desde la observación directa pero que se ejecuta a través del recuerdo experiencial del viaje hacia la cordillera.

3 El humo ha sido el material tradicional que ha utilizado Prats en la mayoría de sus obras pictóricas, como medio para registrar la naturaleza.



Imagen 3: Fernando Prats, *Carnaza de la poesía*, catálogo *Carnaza de la poesía*, 2016. Cortesía del artista.

Establecer la representación a través de la percepción de lo acontecido en la acción, permite el distanciamiento formal de aquello que se vio. Si lo narrativo connota literalidad, contrariamente en esta serie de obras, la presencia del animal se resuelve de manera abstracta. La abstracción de la imagen supone la presencia velada del cóndor, la cual se infiere mediante el título de la obra. Al abstraer la imagen se abstrae también la fisonomía del ejecutante, adoptando (el artista) un carácter o rasgo animal. El ala de cóndor reemplaza entonces al pincel, transformándose en una extensión del artista (herramienta/puente entre la mano y el soporte). El taller vuelve a su ubicación original, y es a través de esa pluma que el artista lleva al cóndor nuevamente a vivenciar su acción, esta vez de forma simbólica, –el pintor es otra vez el cóndor desde la mano del artista–.

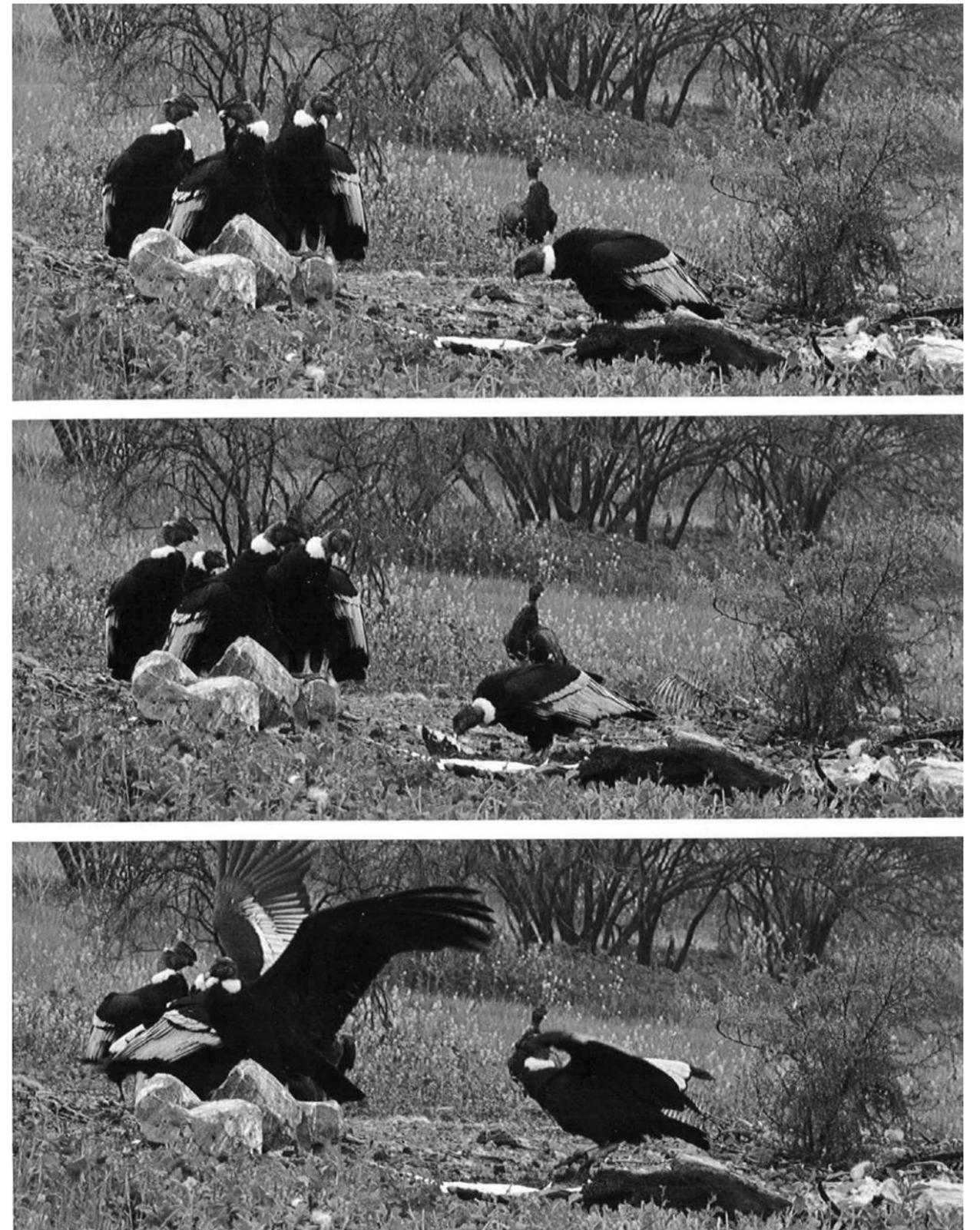
La metáfora como premisa del discurso artístico

–Poesía = síntesis = abstracción– en el lenguaje escrito, la poesía comúnmente supone la síntesis de algo, señalado mediante diferentes figuras retóricas, siendo la metáfora la más presente en el juego poético de Prats. Como la metáfora expresa un concepto a través de una representación que difiere de su sentido original, al entremezclar poesía y arte se genera la *imagen pensativa*, siendo ésta activada desde lo cerebral como traducción de lo inteligible hasta presentarse en el soporte físico.

Desde aquella perspectiva, el registro de la acción es clave, puesto que da cuenta del minuto exacto en que un cóndor va y coge la punta de una hoja. En aquel instante ocurre la acción poética, es decir, se concentra la fuerza comunicativa de la imagen, debido a que es la acción que captura la energía de la naturaleza y del pensamiento artístico, reflejando la metáfora que representa el contacto real entre la naturaleza, el cóndor y la poesía.

Tras dos días de expedición en la montaña, Prats retorna y los animales siguen su curso natural. En la exposición nunca vemos al cóndor tangiblemente, sino sólo los textos que éstos tocaron y rasgaron. Al exponer solamente aquella selección de versos se rompe la lectura lineal del tiempo, siendo la poesía transformada a través de un nuevo ordenamiento de las unidades. La selección narrativa hecha previamente desde 1890 al 2010 se convierte ahora en un nuevo relato poético con descalces y vacíos históricos, desarticulando las voces contenidas en un mismo tiempo y espacio, puesto que ahora es el cóndor quién “decide” los versos que serán leídos por el espectador, es decir, quien escribe el relato final.

Lo virtuoso está en manos de otro. Al abandonar el control sobre la obra, Prats se convierte en director de la escena. La improvisación juega un rol principal, la naturaleza es la protagonista de la acción quien actúa mediante un diálogo establecido entre el accionar del cóndor como personaje y la escenificación del artista. Prats, desde lo externo, observa este escenario de personajes actuando como canal de comunicación entre el animal y la



poesía misma, siendo los vestigios de tal interacción el registro de tal comunicado. Esta acción de pensamiento transforma las perspectivas (los escritos relacionados al paisaje no necesariamente fueron escritos en su sitio de inspiración), siendo una acción de arte que paradójicamente *habla* y *escribe* poéticamente desde lo no verbal, hablando en el territorio cordillerano a través del cóndor.

El aislamiento como manifiesto poético

El sitio donde transitan los cóndores se encuentra ajeno a nuestro dominio. Por ende, el animal se encuentra aislado y distante respecto al ser humano (por sus condiciones físicas y biológicas de subsistencia). Ingresar ahí significa introducirse en el tiempo y espacio del otro, descontextualizándonos. Al no comprender su lenguaje (puesto que no somos de la misma especie), el silencio y la invisibilidad se transforman en el medio de comunicación del artista.

Lo literal y metafórico de la altura poética es entendida entonces en su dimensión física y geográfica de difícil acceso, aislada. En aquel rincón donde transita el artista ex-céntrico (fuera del centro) buscando acercarse a la historia medular de la poesía, seleccionando poemas de escritores que han tenido o buscado el contacto íntimo con la tierra y con el paisaje.

La muerte de la palabra

El ser humano ha explorado y creado desde tiempos remotos diferentes formas de comunicación, sabemos que para la eficacia de su producción debe existir un consenso generalizado entre quienes utilicen cualquier vía comunicativa. Sin embargo, dicen que las palabras, al utilizarlas con suma frecuencia se fatigan hasta enfermarse, demostrando como principal síntoma la gradual pérdida de su significado. Este fenómeno explicaría entonces la creación de mitos e íconos presentes en la sociedad, lo que en lenguaje se comprendería como el *lugar común* de la palabra.

El cóndor convive a diario con la muerte, puesto que se alimenta de ésta. Su acercamiento a ella posee simplemente una connotación utilitaria de sobrevivencia. Prats le presenta ahora su habitual alimento con una variante, la poesía. Este hecho a simple vista se puede leer como la *muerte de la palabra*. Pero, al cambiar su esquema habitual e introducirle bajo la carne descompuesta los textos, consciente no sólo del alimento sino a su vez del ingreso de la dimensión poética, permitiendo a la *carroña* la capacidad de ser examinada y digerida por el ave desde lo pictórico-poético, desplaza la ejecución tradicional de la pintura y la poesía. La obra de Prats se encuentra justamente sujeta a la premisa del desplazamiento de la disciplina poética y pictórica debido a que actúa desde lo escrito para el desarrollo de la visualidad y desde la imagen para hablar sobre lo poético.

En el registro de su acción, vemos cómo la poesía yace muerta por la acción del cóndor. Sin embargo, tal hecho no significa *la muerte* como finitud, sino que ahora es entendida como la transformación de un estado a otro (desde el fragmento poético al relato poético). De este modo, la necesidad de comunicación se torna vital y en constante renovación. Alimentar a los cóndores a través de la poesía, no significa la muerte de ésta sino una estrategia de las palabras para mantenerse vivas, buscando comunicarse mediante nuevas formas. *La muerte de la palabra* se comprende, entonces, como la *muerte* del mito, del ícono, como un cambio de perspectiva. Su visión no confirma ni rechaza los discursos, contemporáneos o anteriores, sino que se apropia de ellos.

Nota final

La búsqueda poética de Prats presente en *Carnaza de la poesía* se centra principalmente en presentar el cambio de perspectivas y ópticas visuales como resolución de su problemática artística. Desde aquel aspecto, la gran dimensión del soporte se justifica al pretender interactuar con la gran dimensión física del animal, siendo éste el medio de comunicación entre el cóndor –el artista y el espectador–, contenedor, a su vez, de todas las metáforas de quiebres, fragmentaciones y muertes del discurso que nos muestran al paisaje en todas sus dimensiones (social, cultural, psíquico, lingüístico, poético, etcétera).

Por otro lado, la sutileza de la obra de Prats guarda estrecha relación con la noción de tiempo, el transformar la imagen a palabra y viceversa significa un tránsito desde lo narrativo a lo poético. Pienso que tal tránsito también ha sido premisa de otros creadores nacionales como, por ejemplo, el cineasta nacional Raúl Ruiz (1941-2011), quien en una entrevista emitida en el programa *La belleza de pensar*⁴ al ser consultado por sus películas detalló (parafraseando sus palabras) que para él todo film conllevaba siempre otro film secreto, y para descubrirlo, bastaba desarrollar el don de la *doble visión*. Este don consiste, nada más y nada menos, en observar en una cinta no ya la secuencia narrativa que se da al ver efectivamente, sino el potencial simbólico y narrativo de las imágenes y de los sonidos aislados del contexto. Por lo tanto, la *doble visión* de la que habla Ruiz en su reflexión, nos sugiere debajo del registro de *Carnaza de la poesía*, el carácter simbólico de la narración que se expresa mediante la presencia de la fragmentación del tiempo poético y la desarticulación de la relación binaria entre el cóndor y el huemul que había expuesto Mistral. Es decir, que de un hecho narrativo como es la alimentación del cóndor, pudimos observar todas las metáforas contenidas en la acción de arte.

El ejercicio de Prats replantea e interviene los relatos de nuestra historia poética, transformando el habla

⁴ Entrevista realizada en 2002 en el programa *La belleza de pensar* conducido por Cristián Warnken y emitido por el Canal 13 cable.

de un siglo en un gesto que da cuenta de la historia de la poesía y la relevancia de la huella poética del paisaje en el que habitamos. La resonancia poética de Prats, al igual que el eco visionario de Mistral y de todos los poetas⁵ presentes en el contenido de la acción, han observado al paisaje buscando en él un contacto más íntimo con la tierra. Si la cordillera al igual que el mar se ha leído como límite (físico y político), su acción permitió franquear tales fronteras. Por lo tanto, el sentido histórico que posee la acción, no busca continuar tradiciones sino abrir dialécticas con el presente, tomando un vuelco hacia lo reflexivo y lo conceptual, sin disociar la teoría de la creación artística.

El huemul ausente

Prats buscó desarmar las visiones icónicas de la cordillera: el cóndor, la pintura y la poesía. Sin embargo, un individuo trascendental que nunca menciona y se encuentra completamente ausente e invisible es el *huemul*, tal animal –según Gabriela Mistral– supone una naturaleza salvaje, que actúa desde la sutileza y discreción, sin recurrir a la fuerza física como estrategia de supervivencia.

La ausencia del huemul entonces no es circunstancial. Cuando los cóndores sintieron un ruido imprevisto proveniente desde el interior de la cabina de grabación huyeron rápidamente. El resultado de ese instante fueron los papeles esparcidos como vestigios de la acción.

El silencio de la montaña es finalmente el resultado restante a la acción. Precisamente es este silencio el que nos habla de la ausencia del huemul. Debido a que lo utilizado como carroña no fue un huemul muerto, no podemos inferir que el cóndor se encuentra por sobre el huemul ni viceversa. Entonces, ¿qué nos sugiere su ausencia? El silencio y la ausencia del huemul nos hablan del tiempo pausado en que se desenvuelve el paisaje cordillerano (contrario al ruido constante, al tráfico infinito de imágenes, desinformación-irreflexión si se quiere-del tiempo presente). La ausencia del huemul pretende justamente el ingreso de la reflexión personal del espectador, el sitio donde debiese estar no es determinado por el artista, siguiendo de este modo las lecturas abiertas que el artista nos propone.

⁵ El análisis presente en este ensayo se centró principalmente en el texto de Gabriela Mistral y en la acción realizada por el artista a partir de aquel texto. Como el estudio acerca de los textos seleccionados en *Carnaza de la poesía*, requieren de una investigación mayor (al ser varios los poetas utilizados) este punto investigativo se decidió dejar fuera por el momento quedando pendiente su exploración.

Bibliografía

- Leiva, G. (2012) *Sergio Larraín: biografía/estética/fotografía*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.
- Lipovetsky, G. (2005) *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Ruiz, R. (2013) *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.
- Valdés, A. (2006) *Memorias Visuales: arte contemporáneo en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- Valdés, A. (1996) *Composición de lugar, escritos sobre cultura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Yates, S. (2002) *Poéticas del espacio: antología crítica de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Entrevistas

- Prats, Fernando. *La fusión de naturaleza y poesía*. Paula. 27 de febrero, 2016. Web. 11 de oct, 2017 <<http://www.paula.cl/tiempo-libre/la-fusion-de-naturaleza-y-poesia/>>

Revistas

- Pino, Paola, *La resistencia de habitar el paisaje*. La panera. Mar. 2016, pp. 4-5.
- Porta, Carmen. *La importancia de la mirada en el comportamiento artístico: identidad histórica y percepción visual*. AISTHESIS. N°49 Julio 2011: 11-28. Impreso

Obras

- Prats, Fernando. *Carnaza de la poesía*, 2015. Impresión sobre papel, huella de cóndor, tierra y sangre. Colección particular del artista, Barcelona.

Video

- Carnaza de la poesía*. Dir. Enrique Stindt. Galería Patricia Ready, Sala k, 2015. Fílmico.