

“LA ADOLORIDA DE BUCAY” (ZÚÑIGA ALBÁN-1994): ANÁLISIS DESDE LAS  
BASES TEÓRICAS DEL NEO-BARROCO DE SARDUY

“LA ADOLORIDA DE BUCAY” (ZÚÑIGA ALBÁN-1994): ANALYSIS FROM THE THEORETICAL  
BASES OF THE NEO-BAROQUE SARDUY

Patricia Violeta Gavilanes Yanes; Rosa Leticia Ortega Astudillo;  
Ivonne Amelia Rendón Jaluff

Universidad de Guayaquil-Ecuador-Facultad de Arquitectura y Urbanismo;  
patricia.gavilanesy@ug.edu.ec

Historia editorial	Resumen
<p>Recibido: 25-10-2015 Aceptado: 15-07-2017</p>	<p>“La Adolorida de Bucay” (1994) es una obra Neobarroca del artista ecuatoriano Hernán Zúñiga Albán, por cuya naturaleza rompió códigos representacionales artísticos heredados de la época moderna y subvirtió significados al resemantizar la imagen original (Imagen de “La Dolorosa”), producto del gesto de apropiación llevado a cabo por el artista. En este artículo evidenciaremos su naturaleza formal y estética mediante un análisis hermenéutico, basado en los preceptos teóricos del Neobarroco latinoamericano, tal como lo propone Severo Sarduy. Concluimos que en ella están presentes mecanismos de artificialización propios del Neobarroco sarduyano (lo barroco, el artificio, la parodia, el erotismo, espejo y revolución), que dan cuenta de un estatuto de representación que subvirtió el significado de la imagen original (la resemantizó).</p>
<p><b>Palabras clave</b> Obra de arte Creación artística Estética Semántica</p>	<p><b>Abstract</b></p>
<p><b>Keywords</b> Art Work Artistic Creation Aesthetics Semantics</p>	<p>“La Adolorida de Bucay” (1994) is a Neobaroque work by Ecuadorian artist Hernán Zúñiga Albán, whose nature broke inherited artistic representational codes from the modern times and subverted meanings by resemantizing the original image (Image of “La Dolorosa”), product of the gesture of appropriation carried out by the artist. This article demonstrates its formal and aesthetic nature through a hermeneutical analysis, based on the theoretical precepts of the Latin American Neobaroque, as proposed by Severo Sarduy. We conclude that typical mechanisms of artificialization of the Neobaroque Sarduyano (baroque, artifice, parody, eroticism, mirror and revolution) are present in this image, which account for a representation statute that subverted the meaning of the original image (resemantized image).</p>
<p>Gavilanes Yanes, Patricia Violeta; Ortega Astudillo, Rosa Leticia &amp; Rendón Jaluff, Ivonne Amelia (2018). “La adolorida de Bucay” (Zúñiga Albán-1994): análisis desde las Bases Teóricas del Neo-barroco de Sarduy. <i>Athenea Digital</i>, 18(1), 255-268. <a href="https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1732">https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1732</a></p>	

## Introducción

La estética de lo barroco evidencia de manera implícita teatralidad, desequilibrio y dramatismo. Además, de acuerdo a lo expuesto por Severo Sarduy (2011) “densidad [...], excrecencia [...], desperdicio, erotismo, exhuberancia, deseo, [...] proliferación incontrolada de significantes [...] una retórica de lo demostrativo y lo evidente [...], lo repentino recortado del claroscuro” (pp. 5,6). Sumado a ellos, otros mecanismos como: “Artificio [sustitución, proliferación, condensación], Parodia [Intertextualidad, intratextualidad] y Erotismo, espejo y revolución”, (Sarduy, 1972, p. 183). Lo Neobarroco se

fundamenta en la filosofía y cosmología y se relaciona con la búsqueda perenne de significados que conducen a una resemantización o dotación de nuevos sentidos de las obras literarias, artísticas o de otra índole.

De la revisión teórica dedujimos que este tipo de análisis no se ha realizado con obras artísticas, aunque sí con obras literarias latinoamericanas. A nivel de Ecuador tampoco existen obras analizadas desde el enfoque que hemos propuesto.

Jeong-Hwan Shin (2002), expresa que Arístides Natella, en *Reflexiones sobre el neobarroco en la ficción hispanoamericana de la actualidad*:

Atribuye esta ruptura estética [en la novelística contemporánea] a la resurrección del barroco, enumerando algunos rasgos característicos: la extraordinaria complejidad de *Rayuela* de Cortázar, la estructuración exagerada y artificiosa de *La casa verde* de Vargas Llosa, y la desmesura y la hipérbole de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, entre otros. (p. 1676)

Para Germán Machado (2005), Sarduy impone la noción de Neobarroco y formula que mecanismos como el artificio (sustitución, proliferación, condensación) y la parodia (y sus figuras de inter-textualidad, intra-textualidad), están presentes en distintos aspectos de la narrativa (género preferido por la estética Neobarroca) de García Márquez, De Campos, Fuentes, Lezama Lima, Abreu, Carpentier, Neruda, Guimarães, entre otros. Se trata de una retórica destinada a complacer los juegos de un erotismo obsesivo, la especulación incierta, el rechazo del orden y la revolución (Párrafos 7 y 8). César Eduardo Gordillo (2011), menciona la existencia de algunos de esos rasgos Neobarrocos en la obra de Gabriel García Márquez *Del amor y otros demonios*, mientras que para Sarduy (2011) se evidencian en los poemas *Residencia en la tierra* y *Canto general* de Pablo Neruda (p. 13, 14); en el Capítulo 3 del *Siglo de las luces* de Alejo Carpentier (p. 12); en *Gran sertón: veredas* de Joao Guimaraes Rosas (p. 14). El mismo Sarduy (2011), da cuenta que en *Paradiso*, José Lezama Lima, define al miembro viril como “el aguijón del leptosomático macrogenitoma” (p. 9) y describe que “el artificio barroco manifiesto es la sustitución al nivel del signo” (p. 9).

Podemos mencionar que en *La adolorida de Bucay* (1994), obra pictórica de Hernán Zúñiga Albán, se evidencian mecanismos propios del Neobarroco latinoamericano que, en su momento, alteraron el orden artístico del mundo del arte de la ciudad de Guayaquil, Ecuador y rompió códigos representacionales heredados de la época moderna, y también que subvirtió significados al incurrir el artista en un proceso de resemantización de una imagen religiosa: La Dolorosa. Es esta obra y la subsecuente de Gabriela Chérrez *Ardo por un semental que me llene toda* —ganadoras, la primera del Premio Municipal Guayaquil para Medios Alternativos (1994) y la segunda, Primer lu-

gar en el Salón de Julio (2007) del Museo Municipal de Guayaquil (MMUG)—, las que marcaron el inicio de cambios en el contenido de la Convocatoria del concurso artístico mencionado.

En la Convocatoria al Salón de Julio el año 2010 se lee lo siguiente “La temática y técnica es libre, sin embargo, no se aceptarán propuestas que presenten lenguaje y/o gráficos sexualmente explícitos” (Salón de Julio, 2010). En las bases de la Convocatoria del año 2017, mes de julio, el contenido cambió ligeramente:

La temática y técnica es libre. Sin embargo, debido a que las obras escogidas se exhiben en un espacio público, no se aceptarán propuestas cuyo contenido sea pornográfico, es decir obsceno, lo cual no impide manifestaciones de carácter erótico o desnudo. (Salón de Julio, 2017, párrafo 5)

Los cambios en los contenidos de la Convocatoria produjeron una serie de discursos provenientes de artistas, curadores, críticos de arte y desde el mismo MUMG, que abarcaron dos ámbitos fundamentales en la práctica artística: la autonomía del artista y circulación de la obra, en este aspecto en particular el discurso se centró en cómo llega la obra a niños y jóvenes que visitan el museo. Mencionaremos algunos de los discursos porque aportan al contexto del trabajo que desarrollamos en el sentido de connotación y semántica del contenido de la obra a analizar.

Roberto Kronfle (2010), crítico de arte, expresó “El Salón de Julio es un sobreviviente. Presenta una convocatoria que nada a contracorriente, porque su modelo es caduco y poco apropiado para las dinámicas de producción, presentación y circulación del arte actual” (párrafo 7). Melvin Hoyos, director del MMUG desde 2010 hasta la actualidad, referido por Henry Raad (2011), defendía la postura en relación al cambio de los contenidos en la convocatoria:

La cláusula en mención nada tiene que ver con los desnudos, ni con los besos con lengua, ni con la visión de los órganos genitales, etc. Y entiéndase que esta etcétera se refiere a imágenes normales que son completamente ajenas a imágenes en las que se ve relaciones sexuales visiblemente explícitas. (Párrafo 2)

Siguiendo con Melvin Hoyos y su crítica en torno a contenidos y autonomía del artista, expresaba “Pareciera que sin sexo no hay obra. Creo que los artistas abusaron de la libertad de expresión y del tema del sexo en la obra de arte” (El salón de julio 2011: No más sexo, 2011, párrafo 6). David Pérez McCollum, propietario de una galería de arte en la ciudad de Guayaquil, acotaba “Basado en lo que dice Hoyos, hay que proteger a menores y público sensible. Pero hay recursos museográficos para esto. Considero que esto es un retroceso” (El salón de julio 2011: No más sexo, 2011, párrafo 4).

Por su parte, Roberto Kronfle (2012) en su blog denominado *Río revuelto*, volvía a expresar “Solo a un oligofrénico habría que especificarle que no se aceptarán propuestas cuyo contenido sea pornográfico, es decir obsceno” (Párrafo 8). Hernán Zúñiga Albán, autor de *La adolorida de Bucay*, mencionaba: “Me parece risible en pleno Siglo XXI [la restricción], cuando con un botón se tiene un maremágnum de sexualidad, pornografía, lascivia y desviaciones” (¿Debe replantarse el salón de julio de Guayaquil?, 2013, párrafo 7).

Susan Rocha, curadora del Museo de Arte Contemporáneo, aducía “la idea es comprender a la cultura como campo simbólico de interpretaciones diversas y luchas simbólicas, donde el papel del salón sería un lugar de reflexión, no de censura” (¿Debe replantarse el salón de julio de Guayaquil?, 2013, párrafo 10). La opinión de Hernán Pacurucu, curador de arte, denotaba cierta imparcialidad, esto se colige a partir de la respuesta a la pregunta efectuada por Roberto Kronfle (2013): ¿Hasta qué punto una colaboración sostenida e informada sobre el problema de las restricciones que acabas de señalar como inapropiadas se convierte entonces en un acto cómplice, obsecuente y que valida ese tipo de actitudes institucionales? ¿Tienen los profesionales del arte un imperativo ético y crítico que seguir? ¿O se calla nomás para no anular las opciones profesionales?

Creo que el tema se debe tomar desde su contexto, el cual sin duda es demasiado complicado como para tomarlo a la ligera, no soy quien para opinar si un museo público debe exhibir o no un tipo de arte, me imagino que debe haber un exhaustivo estudio sobre los públicos visitantes. (Párrafo 21)

Romina Muñoz (2014), curadora de arte y docente, más crítica, remarcaba:

Sin dejar de mencionar que a pesar de que la ‘temática y técnica es libre’, se reserva una discrecionalidad manipuladora que señala que ‘no se aceptarán propuestas cuyo contenido sea pornográfico, es decir obsceno, lo cual no impide manifestaciones de carácter erótico o desnudo’. (Párrafo 6)

Elegimos analizar *La Adolorida de Bucay* debido a que su contenido generó una serie de discursos polémicos, algunos de ellos mencionados en el párrafo anterior, que ponían en evidencia la naturaleza de una obra Neobarroca, propia del contexto del arte contemporáneo latinoamericano. ¿De qué manera pueden evidenciarse todos los mecanismos del Neobarroco Latinoamericano en la obra? ¿Cómo demostrar el proceso de resemantización de la imagen religiosa, “La Dolorosa”, producto del gesto de apropiación del artista? Una manera de hacerlo es descodificar la obra a través de un análisis hermenéutico-interpretativo, basado en los preceptos del Neobarroco propuestos por

Sarduy (2011), esto evidenciará su naturaleza formal estético-artística y expondrá la manera en la cual fue resemantizada la imagen religiosa original.

## Metodología

---

### Unidades de análisis

Las unidades de análisis que escogimos para este trabajo son: la obra pictórica de Hernán Zúñiga Albán *La adolorida de Bucay* (1994), y, como complemento, la imagen religiosa de “La Dolorosa”, signo icónico del cual se apropia el artista. La apropiación es un gesto en el arte, en el cual el artista construye nuevos significados (Trastoca la semántica de la imagen original al convertirla en una nueva). En cuanto a resemantizar, para Victorino Zecchetto (2011), refiere:

Una operación semiótica de transformar el sentido de una realidad conocida o aceptada para renovarla o para hacer una transposición de modelo, creando una entidad distinta, pero con alguna conexión referencial con aquella, de modo que esta última asume un nuevo significado que la primera no tenía. (p. 127)

Recurrimos a un análisis hermenéutico interpretativo, para Héctor Cárcamo Vásquez (2005):

Puntualmente el análisis hermenéutico se enmarca en el paradigma interpretativo comprensivo; lo que supone un rescate de los elementos del sujeto por sobre aquellos hechos externos a él. En este sentido, debe destacarse que dicho análisis toma como eje fundamental el proceso de interpretación. (p. 211)

Al ser una obra Neobarroca, el análisis interpretativo lo realizamos tomando como base los postulados del Neobarroco de Sarduy (1972): “teatralidad, desequilibrio y dramatismo” (p. 183). Además “Artificio [sustitución, proliferación, condensación], Parodia [Intertextualidad, intratextualidad] y Erotismo, espejo y revolución” (p. 183).

En la Figura 1 puede apreciarse la Obra *La adolorida de Bucay* (ver tabla 1) y en la Figura 2 la imagen de La Dolorosa, ambas motivos de análisis.

## Obra pictórica: La adolorida de Bucay

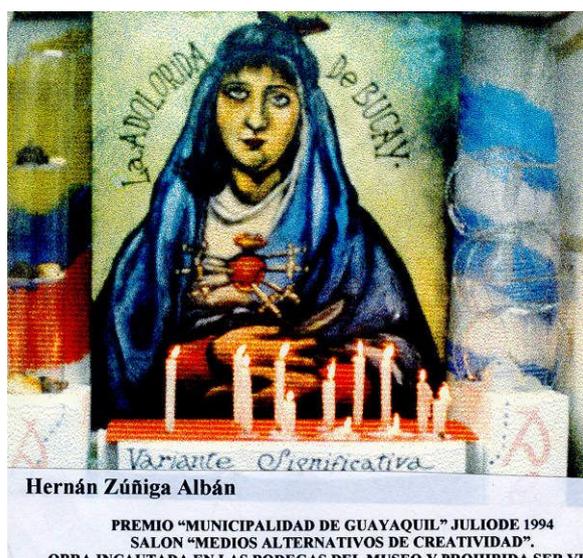


Figura 1. Obra La adolorida de Bucay de Hernán Zúñiga Albán (1994)

Provincia	Guayas
Cantón	Guayaquil
Nombre de la Obra	La adolorida de Bucay
Autor	Hernán Zúñiga Albán
Propietario intelectual de la Obra	Museo Municipal de Guayaquil, Ecuador
Año de elaboración	1994

Tabla 1. Datos generales de la obra

## Descripción de la obra

*La adolorida de Bucay* (ver Figura 1) es una obra pictórica de Hernán Zúñiga Albán (1994), artista cuya trayectoria privilegia el uso del cuerpo como significante, en ella, puede apreciarse el rostro de Lorena Bobbit —que sustituye el de *La Dolorosa* o *Virgen de los Dolores*—, en la mano derecha tiene un cuchillo, en la izquierda un órgano fállico cercenado y en la parte central del pecho un corazón en llamas, en el cual se encuentran incrustadas siete dagas. En la parte superior y alrededor de la cabeza del personaje está el título de la obra inscrito en un formato de línea circular. La imagen connota sentimientos de dolor, tristeza, sufrimiento

La obra de Zúñiga se hizo acreedora al Premio Municipal Guayaquil para Medios Alternativos, en el concurso de pintura y escultura que convocó el Museo Municipal de Guayaquil (MUMG) en 1994; este evento se realiza cada año en el mes de julio, a propósito de las festividades de fundación de Guayaquil, Ecuador. La palabra *Bucay* refiere a *General Elizalde Bucay*, una cabecera cantonal localizada en la parte este de la provincia del Guayas, Ecuador, lugar donde nació Lorena Bobbit o Lorena Gallo, su apellido original. Ricard González (2009), da cuenta que ella es conocida a nivel mundial por haber cercenado el pene de su esposo John Bobbit; hecho registrado, de acuerdo a su testimonio, como corolario de la violencia intrafamiliar y de género que sufrió.

## Instalación de la obra

*La adolorida de Bucay* fue presentada en el Salón Medios Alternativos del Salón de Julio, Museo Municipal de Guayaquil en 1994 dentro de una instalación: se encontraba flanqueada por dos banderas, una de la ciudad de Guayaquil y la segunda de Ecuador. Además, en la parte inferior el artista dispuso excremento y velas encendidas como signo de estar velando la imagen; también puede leerse un texto que reza “Variante significativa”. El autor, respecto de la razón por la cual incluyó este texto, expresó: “la intención era realizar un Salón de Julio diferente según sus organizadores bajo el concepto: ‘Medios alternativos, variante significativa’”. Y recalca “tomé textualmente esa parte para integrar a la instalación como fidelidad conceptual a la convocatoria” (Hernán Zúñiga Albán, entrevista personal, 17 de mayo de 2015). El artista presentó su obra apoyado en una *performance*, la llamó *Génesis de la Instalación con acción*, en la que recitó versos *kistch* de su autoría y cuyo mensaje se relacionaba con la problemática a la que se enfrentaban los migrantes latinos por conseguir el denominado “sueño americano” y el contraste con la realidad que vivían: injusticia, xenofobia, racismo, etc. El rito efectuado por el artista terminaba, de manera exitosa, con la irrupción de una mujer joven vestida con papel, recibida con sonidos de silbatos; algarabía que representaba adhesión a Lorena Bobbit, víctima de situaciones de opresión y violencia vivida por los migrantes.

## Imagen “La Dolorosa”

### Descripción de “La Dolorosa”

La Virgen de los Dolores o Madre Dolorosa, Figura 2, en Ecuador “La Dolorosa”, es un ícono de la religiosidad popular ecuatoriana. Rodeada de un manto oscuro, cuenta con un traje grana y oro, con este color de fondo. Tiene 7 dagas insertas en el corazón y otras 3, además de ramas de espinas, debajo de él. La vestimenta se encuentra manchada de sangre en la parte donde están incrustadas las dagas. De mirada profunda connota tristeza y es signo de advocación de la Virgen María, por lo tanto, es: doliente, sufrida, sacrificada y piadosa.



Figura 2. *La Dolorosa*

## Resultados y Discusión

---

### Lo Neobarroco de La adolorida de Bucay

*La adolorida de Bucay* es una obra artística con una dimensión metafórica que subvierte el significado y demuestra que su signo mítico es de naturaleza cultural debido al carácter reactivo y la capacidad de suscitar controversia. Esto es determinante para connotar sus rasgos barrocos: desequilibrio, inestabilidad, descentramiento, fragmentación y caos, que dan cuenta de los procesos culturales y sociales contemporáneos (Violencia, inequidades, injusticia, xenofobia y racismo, entre otros problemas sociales vividos por el personaje: Lorena Bobbit) y la naturaleza humana en sí (la autonomía del artista y su creatividad), y que son las razones de su representación. Sarduy (2011) enuncia, “las fuerzas excéntricas son las que llegan desde el descentramiento del universo que el neobarroco no deja de convocar” (p. 65).

Severo Sarduy (1987) teoriza:

El Neobarroco refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. (p. 183)

La obra de Zúñiga connota una diversidad de sentidos frente a lo unívoco y normal —presente en el mundo del arte clásico moderno— y evade el logocentrismo al no privilegiar la palabra sino significados. Además, utiliza un sinnúmero de expresiones, turbulentas y densas, que para su comprensión requieren relacionar los componentes del pensamiento.

Zúñiga redefine de manera violenta una imagen religioso-simbólica, poseedora de esas cualidades identitarias, atenta contra la institucionalidad, la fe, y lo hace mediante la estrategia del reciclaje, de la apropiación y de la teatralización, mecanismos propios de lo barroco. Al respecto, Bolívar Echeverría (1994) afirma:

La teatralidad inherente a la obra de arte barroca sería entonces una teatralidad específicamente diferente, precisamente una teatralidad absoluta, porque, en ella, la función de servicio respecto de la vida real, que le corresponde al acontecer escénico en cuanto tal, ha experimentado una transformación decisiva. (p. 32)

Lo mítico y simbólico de la imagen original de la cual se adueña el artista se trastocan a través de un proceso de sustitución, el reciclaje de la imagen religiosa ve-

nerada por los ecuatorianos es concomitante con ese signo de apropiación mencionado. Se trata de formas de lenguajes que tienen la capacidad de creación, elusión, supresión-sustitución de significados, en las cuales lo intertextual e intratextual está presente. La representación formal de lo divino de la imagen religiosa se subvierte, elude y sustituye por lo erótico, resemantizando los significados, debido a la presencia del órgano fálico en las manos del personaje. En *El barroco y el neobarroco* de Sarduy (2011) apostilla Díaz:

En este sentido si bien Sarduy plantea la tarea del Neo barroco como ‘sistema de desciframiento’, como ‘descodificación’, no debe olvidarse que en su definición del signo barroco [...] hay algo potencialmente perdido para siempre: el origen, el significado primero. (p. 56)

El artista, al alterar el signo mítico, busca cuestionar, denunciar o producir un quiebre que genera un nuevo discurso en torno al resultado de esa apropiación. En relación a esto, Alejandro Moreano (s/f), en su proyecto de investigación *El discurso del (neo) barroco latinoamericano: ensayo de interpretación*, expresa que en lo barroco se da “una suerte de reciclaje continuo en que los textos son fragmentados y pulverizados y, sobre sus restos o deshechos, se erige un nuevo texto en un reciclaje infinito” (p. 111).

La obra fue censurada y prohibida su exhibición en el año 1994 por parte del alcalde de Guayaquil, Ing. León Febres Cordero, quien consideraba que su naturaleza formal y de significación atentaba contra la religiosidad cristiana de quienes asisten al Museo Municipal de Guayaquil (MUMG), Ecuador (Cabrera Kosisek, 2014). Coincidiendo con Sarduy (2011) “Como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo directo y natural del lenguaje —somático—, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura” (p. 34). Perversión, porque la obra se ubicaba al límite de lo pornográfico, atentaba contra la institución museo e institucionalidad religiosa, por lo cual fue “desterrada” a las bodegas del museo en cuestión.

*La Dolorosa* y *La adolorida de Bucay* son dos re-presentaciones que provienen de diferentes contextos, pero en las cuales se pueden homologar sus cualidades subjetivas comparables y semejantes: dolorosas, sufridas, sacrificadas y fieles. Sus significantes y significados se condensan gracias a mecanismos de artificialización, con aspectos formales y estéticos que dan cuenta de la desintegración del cuerpo original y el nacimiento de uno nuevo; proceso que sirve de medio a través del cual se permutan, fusionan y reflejan como en un espejo. Sarduy (2011) menciona la condensación como uno de los mecanismos de artificialización:

Una de las prácticas del barroco: permutación, espejo, fusión, intercambio entre los elementos —fonéticos, plásticos, etc.— de dos de los términos de una cadena significativa, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros. (p. 15)

¿Y la revolución? Está presente de manera inmanente en los gestos subversivos y de violencia que hace uso Zúñiga al apropiarse de la imagen religiosa y transformarla en una obra polémica, gracias a la autonomía artística de la que hace gala y por declararse en contra de lo instituido en el arte moderno.

### Lo Neobarroco de la instalación

Todos los mecanismos utilizados por el artista en la instalación pueden contextualizarse desde los postulados de Sarduy (2011), debido a que este proceso estuvo ligado a situaciones propias de reclamos que se dan dentro de los contextos social y cultural del mundo contemporáneo. Sarduy (1987) expresa “se prefiere lo fragmentario y múltiple a lo definido y neto, la ramificación rizomática a la raíz, la esquizofrenia pulverizada y discontinua como la imagen del sujeto en un espejo roto, a la paranoia autoritaria, icónica” (p. 24); imagen en el espejo que permite mostrar la esquizofrenia, la paranoia y el caos de las sociedades contemporáneas. Es el mismo Sarduy (1987) quien, de un modo definitivo, asocia los principios de funcionamiento del arte barroco con la economía del derroche (p. 66), de la abundancia, de la retórica, del *potlach*, de la metatextualidad, implícita en su relectura y resemantización.

Podemos visionar que, junto al gesto de violencia y su naturaleza instrumental representado en la obra de Zúñiga, se une la teatralización de un acontecimiento que de por sí estuvo inmerso en un escenario de espectacularización, llevado a cabo por el artista en su *Génesis de la Instalación con acción*, tal como lo expresa Sarduy (2011): “Las obras del arte barroco son obras cuyo efecto sobre el receptor debe imponerse a través de una conmoción inmediata y fugaz, a través de un shock psíquico” (p. 25). Todo esto con la finalidad de reproducir de manera hiperbólica y escenificada los excesos de una sociedad considerada que está al límite y de la que el arte no queda exenta, desde sus contenidos o formas de representación a sus excesos de violencia generada por la parodia. Sarduy (2011) lo aclara:

En la medida en que permite una lectura en filigrana, en que esconde, subyacente al texto —a la obra arquitectónica, plástica, etc.— otro texto, —otra obra — que ésta revela, descubre, deja descifrar, el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia [...] apoteosis que esconde irrisión. (p. 19)

La *Génesis de la Instalación con acción*, escenificada en una *performance*, transmitió un mensaje claramente social y cultural a los espectadores: a través de versos al estilo *kistch*, los espectadores se sintieron identificados con el mensaje que daba cuenta de las situaciones de violencia (intrafamiliar, de género), racismo y xenofobia que sufrió el personaje, Lorena Bobbit. Es evidente que se desacraliza la imagen de La Dolorosa al ubicar en la instalación heces. El excremento en el arte contemporáneo es un material más, utilizado, por ejemplo, como parte de un ritual en África, y que de acuerdo con Chris Ofili, referido por Mario Vargas Llosa, (2012, p. 60), al igual que Laura De la Colina (2010, p.8), aporta significados, Ofili lo utilizó en su obra *The Holy virgin*, que data de 1997. O como lo expresa Damien Hirst, citado en Diario El Mundo (¿Es esto arte?, s/f, párrafo 11), es propio para crear revulsión, cuestionar, hacer pensar. Ivana Anton Mlinar (2013) aclara: “Lo santo es lo que existe de inmediato, y lo profano, lo que asume la posición o capacidad de simbolizar lo sagrado, dándose así una estrecha comunidad entre ambos” (p. 509). Se sigue contribuyendo en el gesto de desacralización del ícono religioso en la acción de ubicar velas encendidas al pie de la obra como efecto de adoración, inferimos que el artista dotaba de las cualidades divinas de “La Dolorosa” a Lorena Bobbit.

## Conclusión

---

Creemos necesario volver a enunciar que la estética de lo barroco evidencia de manera implícita teatralidad, desequilibrio y dramatismo. La obra *La adolorida de Bucay* connota desequilibrios, inestabilidad, descentramientos, fragmentación y caos, procedentes de los procesos culturales y sociales contemporáneos, los cuales sirven de insumo para la creación artística de Hernán Zúñiga. Violencia, inequidades, injusticia, xenofobia, racismo entre otros problemas sociales vividos por el personaje, Lorena Bobbit, son los que el artista propone para la lectura de su obra. La aparición de las obras de Zúñiga y Chérrez, alteran la paz del ámbito artístico guayaquileño y generan cambios en el contenido de la Convocatoria al Salón de Julio, evento que realiza desde el año 1959 el Museo Municipal de Guayaquil, Ecuador.

De acuerdo a lo expuesto por Sarduy (1972), en lo Neobarroco se da “densidad, excrecencia, desperdicio, erotismo, exhuberancia, deseo, lo repentino recortado del clarooscuro [...] una retórica de lo demostrativo y lo evidente [...], proliferación incontrolada de significantes” (pp. 5-6). Zúñiga, mediante la apropiación, sustitución y el reciclaje, redefine y reelabora de manera violenta una imagen religioso-simbólica, poseedora de cualidades identitarias y atenta contra la institucionalidad religiosa y del “cubo blanco” [Brian O’Doherty (2011), da cuenta del museo al cual la obra de arte no puede “manchar” sus impolutas paredes, de allí lo de cubo blanco]; atentado que se convierte

en el tema de discursos generados por artistas, curadores, críticos de arte y el museo. El autor altera el signo mítico valiéndose de su autonomía creativa y busca cuestionar, denunciar y producir un quiebre que genere un nuevo discurso en torno al resultado de esa apropiación.

Si seguimos con Sarduy (1972), existen otros mecanismos que dan cuenta de lo Neobarroco “Artificio [sustitución, proliferación, condensación], Parodia [Intertextualidad, intratextualidad] y Erotismo, espejo y revolución” (p. 183), ellos están presentes en el proceso de producción de *La adolorida de Bucay*. Sus formas de lenguaje tienen la capacidad de creación, elusión y supresión-sustitución de significados, en las que lo intertextual e intratextual está presente. Inferimos que la representación formal de lo divino de la imagen religiosa se subvierte, elude y sustituye por lo erótico y resemantizan los significados de la imagen original. Sus aspectos formales y estéticos sirven de medio, a través del cual se permutan, fusionan y reflejan como en un espejo. Los gestos subversivos y de violencia están presentes en las cualidades formal y estética que, a su vez, evidencian revolución.

Advertimos que la obra estuvo inmersa en un escenario de espectacularización, transmitiendo un mensaje claramente social y cultural. Podemos mencionar que el proceso de desacralización de la imagen *La Dolorosa* se da al ubicar en la instalación heces y velas encendidas como acción de adorarla, así, es evidente que el artista dotaba de cualidades divinas al personaje: Lorena Bobbit.

## Referencias

---

- Anton Mlinar, Ivana (2013). Lo sagrado y la desacralización. *Teología y vida*, 54(3), 509-521. <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492013000300006>
- Cabrera Kosisek, José Miguel (2014, Junio 2). *¿Qué tan coctelera es la cultura en el puerto principal?* Recuperado de: <http://www.gkillcity.com/articulos/chongocultural/guayaquil-la-cuarateada>
- Cárcamo Vásquez, Héctor (2005). Hermenéutica y análisis cualitativo. *Cinta moebio*, (23), 204-216. Recuperado de: <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/23/carcamo.htm>
- De la Colina Tejada, Laura (2010). *Proceso de des-mitificación en relación con la institución*. Recuperado de: [http://eprints.ucm.es/12208/1/delacolina\\_Procesos20100609.pdf](http://eprints.ucm.es/12208/1/delacolina_Procesos20100609.pdf)
- ¿Debe replantarse el salón de julio de Guayaquil? (2013, 24 de julio). *Diario El Telégrafo*. Recuperado de: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/debe-replantarse-el-salon-de-julio-de-guayaquil.html>
- Echeverría, Bolívar (1994). *Modernidad, Mestizaje cultura, ethos barroco*. México DF: UNAM, El Equilibrista.

- El salón de julio 2011: No más sexo (2011, 12 de junio). *Diario El Comercio*. Recuperado de:  
[http://www.elcomercio.com/app\\_public\\_pro.php/tendencias/cultura/salon-de-julio-2011-no.html](http://www.elcomercio.com/app_public_pro.php/tendencias/cultura/salon-de-julio-2011-no.html)
- ¿Es esto arte? (s/f). *Diario El Mundo* [Magazine La revista; Versión electrónica]. Recuperado 15 de Julio de 2015, de  
<http://www.elmundo.es/larevista/num121/textos/arte1.html>
- González, Ricard (2009, 12 de abril). La nueva vida de Lorena Bobbit: peluquera contra el maltrato. *Diario El Mundo, revista MAGAZINE*. Recuperado de:  
<http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2009/498/1239184524.html>
- Gordillo, César Eduardo (2011). *Barroco y Neobarroco en Del amor y otros demonios*. Trabajo de grado inédito, Pontificia Universidad Javeriana.
- Kronfle Chambers, Rodolfo (2012, 27 de julio). Lo bueno, lo malo, lo feo y lo escandaloso. Algunos pensamientos sobre el Salón de julio 2012. *Río revuelto* [Entrada de blog]. Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2012/07/salon-de-julio-2012-museo-municipal.html>
- Machado, Germán (2005, 28 de agosto). Barroquialidad. *Libro de notas* [Entrada de blog]. Recuperado 18 de mayo de 2015, de:  
<http://librodenotas.com/surgente/7421/barroquialidad>
- Moreano, Alejandro (s. f.). *Proyecto de investigación: El discurso del (neo) barroco latinoamericano: ensayo de interpretación*. Recuperado de:  
<http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/File/el%20neobarroco%20alejandro%20moreano.pdf>
- Muñoz, Romina (2014, 24 de julio). 25 obras admitidas. 16 espantos. *Río revuelto* [Entrada de blog]. Recuperado de:  
[http://www.riorevuelto.net/2014\\_07\\_01\\_archive.html](http://www.riorevuelto.net/2014_07_01_archive.html)
- O'Doherty, Brian. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC.
- Raad, Henry (2011, 4 de julio). Sexualmente explícito - II. *Desde mi Trinchera* [Entrada de blog]. Recuperado de:  
<http://www.desdemitrinchera.com/2011/07/04/sexualmente-explicito-ii/>
- Río Revuelto [Blog]. (2010). *Salón de julio 2010*. Recuperado 20 de Julio de 2015, de:  
<http://www.riorevuelto.net/2010/07/salon-de-julio-2010.html>
- Salón de julio (2010, 23 de julio). *Entrevista sin edición para Diario El Universo* (22/julio/10) con Rodolfo Kronfle (Guayaquil, Ecuador). (Wiesnerd, Mildred, Entrevistadora). *Río revuelto* [Entrada de blog], de:  
<http://www.riorevuelto.net/2010/07/salon-de-julio-2010.html>
- Salón de julio 2013 (2013, 31 de julio). Entrevista vía Facebook chat (31/julio/13) con Hernan Pacurucu (Cuenca, Ecuador) quien participó como jurado de admisión en esta edición 2013. (Kronfle, Rodolfo, Entrevistador). *Río Revuelto* [Entrada de blog]. Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2013/07/salon-de-julio-2013-museo-municipal.html>
- Salón de julio. (2017). *Convocatoria 2017. Bases*. [Blog]. Recuperado 26 de septiembre de 2017, de <http://www.salondejulio.com/bases/>

- Sarduy, Severo. (1972). El barroco y el neobarroco. En César Fernández (Coord.), *América Latina en su literatura*. México D.F.: Editorial Siglo XXI.
- Sarduy, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sarduy, Severo (2011). *El barroco y el neobarroco. Apostillas de Valentín Díaz*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Shin, Jeong-Hwan (2002). *La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica. AISO. Actas VI, p. 1669-1680*. Recuperado de: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso\\_6\\_2\\_063.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_063.pdf)
- Vargas Llosa, Mario (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.
- Zecchetto, Vittorino (2011). El persistente impulso a resemantizar. *Universitas, 14*, 127-142. <http://dx.doi.org/10.17163/uni.n14.2011.05>



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso comercialmente, siempre que cumpla la condición de:

**Atribución:** Usted debe reconocer el crédito de una obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)