

Panambí

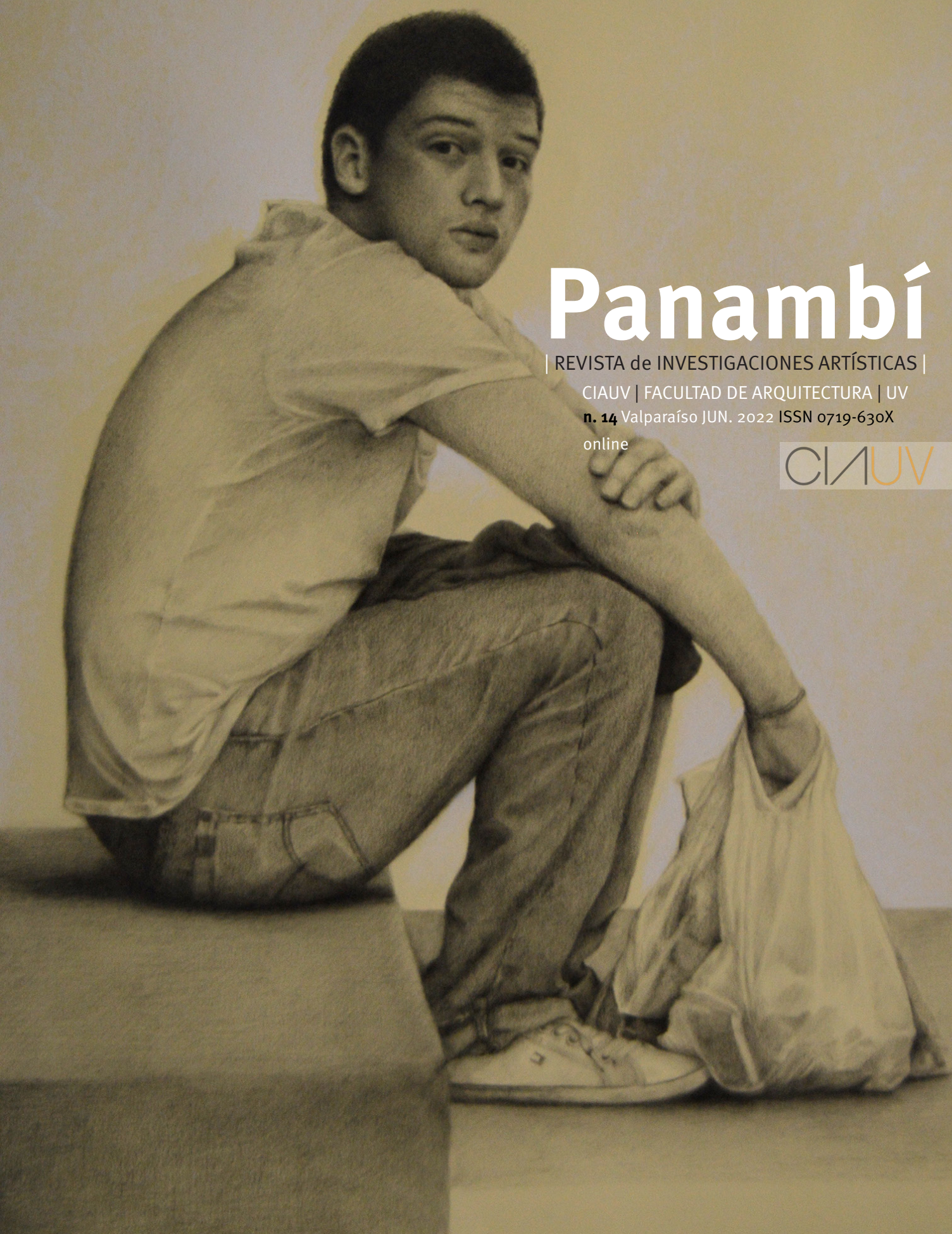
| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

CIAUV | FACULTAD DE ARQUITECTURA | UV

n. 14 Valparaíso JUN. 2022 ISSN 0719-630X

online

CIAUV





Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 14 Valparaíso JUN. 2022 ISSN 0719-630X
online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |

CI/UV

Revista de Investigaciones Artísticas

Panambí

n. 14 | Valparaíso, junio 2022.

ISSN: 0719-630X online

EDITA

Centro de Investigaciones
Artísticas,
Facultad de Arquitectura, U. de
Valparaíso.

Director Centro de Investigaciones Artísticas

Gustavo Celedón,
U. de Valparaíso (Chile)

Director Panambí

Pablo Venegas Romero,
U. de Valparaíso (Chile)

· Consejo Editorial

Marie Bardet, U. París VIII / U. de Buenos Aires (Francia - Argentina)
Jorge Dubatti, U. de Buenos Aires / Escuela de Espectadores de Buenos Aires (Argentina)
Eduardo Gómez-Ballesteros, U. Complutense de Madrid / Proyecto Artichoke (España)
Christian León, U. Andina Simón Bolívar (Ecuador)
Ricardo Mandolini, U. de Lille III (Francia)
Marcia Martínez, U. de Valparaíso (Chile)
Luis Montes Rojas, U. de Chile (Chile)
Carmen Pardo, U. de Gerona (España)
Leandro Pisano, U. degli Studi di Nápoli "L'Orientale" / Festival Interferenze (Italia)
Valeria Radrigán, Translab (Chile)
Álvaro Rodríguez, Escuela Nacional de Antropología e Historia (México)

· Ayudantes de edición

Daffne Valdés Vargas
Héctor Oyarzún Galaz

· Imagen portada nº 14

Pamela Díaz Godoy
"La Espera"
Grafito

· Diseño Gráfico

Pablo Venegas Romero

· Direcciones virtuales

<http://panambi.uv.cl>
<https://www.facebook.com/panambi.uv.cl>
<https://twitter.com/DePanambi>
https://www.instagram.com/revista_panambi/
panambi-editor@uv.cl

· Patrocinio

Sistema de Bibliotecas, Universidad de Valparaíso (SIBUVAL)
Vicerrectoría de Investigación e Innovación, Universidad de Valparaíso
Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad

· Dirección postal

Facultad de Arquitectura UV / Parque 570 / Valparaíso / CHILE



Panambí, *Revista de Investigaciones Artísticas* es una publicación semestral del Centro de Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso (CIA-UV), Chile. Está vinculada, principalmente, a las escuelas de Cine, Diseño, Teatro y Música de la misma institución.

Se funda en noviembre del año 2015, al alero de la Facultad de Arquitectura y con el patrocinio del Convenio de Desempeño para las Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (CDHACS) entonces vigente.

El año 2016, se integra al Centro de Investigaciones Artísticas de la Facultad de Arquitectura.

El año 2017 ingresa a la plataforma Open Journal System (OJS) de la Universidad de Valparaíso y es incluido en los índices **PACE**, **Latindex Catálogo** y **ERIH Plus**. En el nº 5, realiza una serie de modificaciones en sus políticas editoriales. Entre ellas se cuentan el aplazamiento de la publicación desde los meses de junio y noviembre a los meses de junio y diciembre y la sustitución de la sección Galería por un INCISO no numerado.

El año 2018 ingresa a **REDIB**, **DOAJ** y **DIALNET**. Sus procesos editoriales se comienzan a realizar íntegramente a través de la plataforma OJS.

El año 2019 se renueva su equipo editorial, incorporando las dimensiones del diseño como área de estudio directamente relacionada. Se rediseña su formato y resuelve imprimir algunos ejemplares como ejercicio propio del contexto editorial.

El año 2020 nos planteamos abordar la divulgación del conocimiento a través de proyectos que involucren nuevos formatos de lectura, o desarrollos sobre los mismos. Incorporamos obra [in situ], como invitación a *desarrollarla EN Panambí*; el formato, el contexto, la comunicabilidad, a que el trabajo fuese realizado como parte del proceso editorial; enfrentado al plano de la revista.

El año 2021 impulsamos durante el primer semestre la instrumentalización de una investigación que desarrollaremos en conjunto con el Observatorio de Investigación de Medios para la Representación de la imagen.

El año 2022 ha visto resultado en la investigación que dará cuerpo a un proyecto que se instala en el plano editorial, como consecuencia de la experiencia en Panambí y que debiese redituarse para el 2023.



[SUMARIO]



págs.-

EDITORIAL

- 3-4 - investigación empática; una experiencia desde el Observatorio -
Pablo Venegas Romero.

ARTÍCULOS

- 9-18 Un debate sobre la idea de contemporaneidad en las artes visuales latinoamericanas. Desde dónde y desde cuándo.
Matías Allende Contador.
- 21-32 Redefinición del material musical en la constitución de procesos de significación en la Nueva Música. La subjetividad reincorporada.
Antonio Alejandro Carvallo Pinto.
- 35-52 Vértigo es Motor: una investigación artística que explora la relación entre arte y arquitectura desde un enfoque basado en la 'agencia material' y el conocimiento encarnado.
*Felipe Cortés-Salinas,
María Francisca Montes Zúñiga.*
- 55-63 Margarita, personaje emblemático del semanario chileno Fortín Mapocho (1984-1991).
*Jorge Rueda,
Natalie Díaz,
Jorge Sánchez.*

RESEÑA

- 65-68 Coloquio Internacional « Cuerpo, Arte y Educación: Experiencia en el Aula » 2 y 3 de diciembre del 2021.
*Tania Faúndez Carreño,
Héctor Ponce de la Fuente,
Catalina Villanueva Vargas.*

- 5-7 [**INCISO**]

Pamela Díaz Godoy

- 20 —
34 —
54 —
64 —

[EDITORIAL]



- investigación empática; una experiencia desde el Observatorio -

Pablo Venegas Romero
Universidad de Valparaíso
pablo.venegas@uv.cl

Textos bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



La investigación se ha diversificado sin duda; y aun cuando podríamos decir que todavía es necesario abrir ciertos espacios, fundamentalmente para la investigación artística, el escenario me parece se proyecta en amplitud; debo confesar sí, que es una opinión antes intuitiva, o al menos tengo esa sensación. Y a veces es necesario darle espacio a lo sentido más que a lo pensado, permitir que los estímulos que encienden nuestra conciencia determinen acciones antes espontáneas, como un acto de apertura y no tanto de hipótesis.

En el caso del modelo de la EDUV¹ –mi *alma mater*– puedo comentar que hemos enfocado parte de nuestros propósitos en vincular el quehacer investigativo de los Observatorios a la formación de las y los estudiantes en el pregrado. Dado este enfoque, desde el OMi² estamos trabajando basados en métodos etnográficos y empíricos, bajo la premisa de *encontrar más que buscar* para abordar la dimensión de la imagen en el contexto del Proyecto del Taller de Diseño, asignatura vertebral de la carrera. Esta circunstancia nos conduce a reflexionar sobre los límites de la investigación, que en gran medida se hospeda en los indicadores y la rentabilidad que estos permiten, pero vamos viendo que puede llevarse también a espacios distintos y lograr ser sustantivamente significativos. El contexto parece idóneo, pues posibilita el hecho de situar la acción desde una posición con espacio para la intuición, que nos favorece, donde instinto y experiencia se encuentran como dimensiones motivadoras para el observatorio, consideradas como factores que conducen a la reflexión con una mirada enriquecida, que nos permite hablar de un modo de investigar muy propio de nuestro oficio, una *investigación* de tipo *empática*, que supone entender el lugar del otro más que al otro.

En la experiencia vamos viendo con los estudiantes que precisamente desde el plano de la investigación, un elemento considerable por ellos ha sido el proceso de pesquisa de información, provechoso para la metodología del diseño como para la comprensión del contexto, y que hoy puede realizarse además a través de diversos medios, gráficos, textuales, sonoros, audiovisuales en general, con una fluidez al alcance del móvil y de una calidad que no desmerece en ningún caso; el recurso registrado dignifica entonces el documento, permitiéndonos construir y disponer de un insumo enriquecido. Mirar desde el lugar del otro, con el rigor que implica el proceso de instrumentalización en una investigación, promueve lecturas profundas que tienden a las certezas, y que luego se traduce en criterios para un proyecto de diseño; reflexionar para desarrollar o abordar una problemática, como agente estimulador en el proceso creativo; investigar para proyectar.

Hacernos preguntas para contribuir al conocimiento aplicado en el pregrado en escenarios de enseñanza-aprendizaje, plantea la necesidad de que se consideren los ámbitos de cada saber y del desarrollo humano, como la orientación metodológica antes que como mero objeto de investigación; así lo hemos visto en la experiencia de nuestro observatorio –OMi– durante el año en curso, donde la dimensión de la imagen, en tanto margen de acción, se incorpora a los métodos, permitiendo que esta misma se pueda escuchar, leer o sentir, ampliando entonces la mirada.

Diversa también es la mirada de quienes le dan sentido y cuerpo a nuestra revista, como numen que protege la proyección de la investigación artística; los textos que comprenden el número actual, con análisis y reflexiones profundas, proveen al imaginario de Panambí de un diálogo permanente con la dimensión artística en toda su magnitud.

¹ Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso.

² Observatorio de Investigación de Medios para la representación de la Imagen de la Escuela de Diseño.

En el primer manuscrito, **Matías Allende Contador** realiza un análisis sobre el debate que aborda “la discusión en torno a lo moderno y lo contemporáneo en el arte latinoamericano, discrepando con las perspectivas posmodernas hoy predominantes en la literatura artística regional”, para aportar “en relevar las instituciones culturales latinoamericanas de la medianía del siglo XX”; a continuación, **Antonio Carvalho Pinto** elabora su texto en torno a la llamada “Nueva Música y las problemáticas específicas a la hora de relacionarse con el auditor no especialista”, su trayecto, y la necesidad de un contexto para el oyente; un escrito que nos sitúa en la dimensión lingüística del tema central. Por otra parte, **Felipe Cortés-Salinas** y **María Francisca Montes** realizan –en sus propias palabras– un “ejercicio de escritura” que se aborda como pensamiento antes que forma de representación, lo que les permite establecer que “la interrelación/codependencia entre los humanos y su entorno material no-humano, es un asunto que se hace claramente manifiesto en la creación artística y, por lo tanto, susceptible de ser abordado por medio de una investigación artística.” Finalmente con el trabajo de **Jorge Rueda**, **Natalie Díaz** y **Jorge Sánchez** recordamos a Margarita, personaje de una viñeta del periódico *Fortín Mapocho*, que contenía un discurso de denuncia matizado con esperanza respecto de la situación política del momento; una voz infantil que en diálogo con las noticias del diario se refiere sobre temas de adultos, buscando sensibilizar al lector respecto de las políticas dictatoriales.

Complementando el número actual, **Tania Faúndez Carreño**, **Héctor Ponce de la Fuente**, y **Catalina Villanueva Vargas** nos presentan una reseña donde sintetizan la experiencia del Coloquio Internacional «Cuerpo, Arte y Educación: Experiencia en el Aula», que plantea la reflexión en torno al área del Teatro Aplicado en Chile y su relación con el ámbito de la educación.

Vemos nuevamente diversidad temática, enfoques metodológicos adecuados a sus circunstancias y con distintos niveles de especificidad, que logran expresar desde cada ámbito una idea reflexivamente intensa y con gran sentido de la investigación artística.

En esta oportunidad, nuestro paréntesis está en la obra de **Pamela Díaz Godoy**, quien pone notas sutiles sobre cada inciso, dando cuenta de un proceso de observación profunda, previo a la realización de la expresión. Pamela completa este número con momentos cotidianos, imágenes cándidas, como sacadas de la realidad de todos y cualquiera; instantes dulces y honestos que logra trasladar a su obra con la misma sensación, exhibiendo por un lado gran dominio de la técnica, pero también la capacidad de transmitir con decoro y cierta espontaneidad; sus imágenes parecieran no ser ambiciosas, lo que contribuye a la expresión de las escenas.

Agradecemos profundamente su participación, que podemos revisar en la sección que da inicio al inciso, y que luego colabora como siempre con los intertextos expresados en cada una de las portadillas de nuestra revista.

La sección [INCISO] sólo tiene numeración interna y no es indexada. Recoge manifestaciones artísticas de la región de Valparaíso, Chile, expuestas en el formato de la revista, como fotografías, dibujos, manifiestos, escritos experi-

mentales, partituras o expresiones similares. La publicación en [INCISO] se realiza por invitación expresa de los editores. No obstante, los interesados pueden escribirnos para eventualmente publicar sus trabajos. Para ello, se requiere úni-

camente indicar nombre, afiliación institucional, organizacional u ocupación del autor y correo electrónico. El [INCISO] se instala como prólogo y se articula como separador entre artículos para la versión completa en PDF de cada número.

[INCISO]

Pamela Díaz Godoy
artista

pameladiazgodoy@gmail.com



[@pameladiazgodoy.art](https://www.instagram.com/pameladiazgodoy.art)

APROXIMACIÓN A LA PINTURA.

Ingresé a Dibujo Gráfico Publicitario al terminar enseñanza media y sin experiencia en la plástica, más allá de lo que pudiera ser una tarea de colegio, comencé a dibujar para cumplir con los estudios teniendo inicialmente un resultado promedio. Congelé un semestre y me dediqué a dibujar con grafito todos los días, buscando mejorar en experiencia y habilidad, y retomé los estudios al siguiente año al notar el avance que la práctica constante me había dado. Siento que este trabajo autónomo fue mucho más productivo que la enseñanza formal en este período. Terminé la carrera y por asuntos familiares trabajé en otras cosas. Estudié Pedagogía en Inglés y me dediqué por un tiempo a la docencia universitaria y a las Relaciones internacionales en la Universidad de Playa Ancha, hasta que fui reconquistada por el arte el 2014 cuando comencé a asistir a unas sesiones de dibujo con modelo en vivo en el IPA de Valparaíso por un par de años. Desde entonces he estado explorando diferentes técnicas desde un enfoque figurativo con énfasis en la figura humana.

El 2014 marcó para mí entonces un nuevo inicio en el arte; con mayor paciencia en el proceso, con mayor claridad de lo que busco para mí y sobre lo que me resulta gratificante sin atender a lo que dicta la tendencia del momento, y con un frecuente estudio de obras de distintos artistas; Wyeth, Rembrandt, Degas, Cassatt, Van Gogh, Vermeer, Mancini, y Escalona y Amenábar, en lo nacional. Todos ellos han contribuido en algún grado a un mayor entendimiento de la forma, el color, la expresión, y a mejorar mi capacidad de observación.

ESCENCIA & TEMÁTICA.

Escenas cotidianas con rasgos de intimidad que te lleven a esos instantes reflejados y reinterpretados en el papel o la tela a través de la observación y la intuición, dándoles una nueva vida. La figura humana ha sido mi interés y foco de estudio desde el principio, hay algo en ella; sus volúmenes, la forma como se refleja la luz y se proyecta la sombra, el sentimiento que aflora y que me resulta sumamente interesante de explorar en el soporte a través de lápices, tizas y pinceles.



EL HÁBITO.

Pinto en las tardes, siempre con luz natural porque me permite distinguir de manera más fiel los colores. Como mi obra tiene por lo general una base en la fotografía, parto de la observación de la escena, la que llega al dibujo por haber generado en mí una especie de atracción. Hago una abstracción de los elementos que no aportan a la obra y comienzo a dibujar o pintar a partir de ahí. Mi dibujo es realista, pero sin aspirar a lo fotográfico porque creo que esa búsqueda a veces agota la obra y pierde sensibilidad. Me gusta que se advierta la técnica, la porosidad del papel, sin saturar el medio. No me gusta difuminar. En ocasiones me contengo y en otras avanzo pensando que puedo lograr algo mejor, aunque muchas veces, viendo fotografías del proceso, descubro un resultado superior en una etapa previa. Un proceso de prueba y error necesario para llegar a aprender cuándo detenerme y reconocer lo que es más conveniente para la obra.

He trabajado principalmente con lápiz y pastel seco, pero comencé a pintar con óleo a principios del 2021 y ha resultado ser una técnica que me atrae mucho, y con la que me permito una expresión más honesta y espontánea que con el dibujo a lápiz. Parto de la mancha sin bocetos previos y uso las fotografías solo como referencia para las proporciones, transformando el retrato en lo que sea que surja; tomando de base a un joven, por ejemplo, que interpreto o cambio a viejo o mujer, si así me nace. Creo que he descubierto en este medio algo más cercano a mi esencia. El tiempo dirá como prospero, pero por el momento lo disfruto.

DISFRUTAR EL PROCESO.

La práctica y observación son esenciales. Abstraerse del entorno y enfocarse en el modelo que te inspira. Dar espacio a la intuición. Buscar los encuentros, las proporciones y la relación entre las partes, suavizar las líneas. Estudiar el color, la luz y la sombra, y no exagerar en el detalle. Disfrutar el proceso.

[ARTÍCULOS]

Un debate sobre la idea de contemporaneidad en las artes visuales latinoamericanas. Desde dónde y desde cuándo.

Matías Allende Contador

Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA), Universidad de Chile
matias.allende@ug.uchile.cl

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2021-06-21
ACEPTADO: 2022-06-29



RESUMEN

Analizaremos parte del debate sobre lo moderno y lo contemporáneo en el arte latinoamericano, discrepando con las perspectivas posmodernas hoy predominantes en la literatura artística regional. Para ello se analizarán libros recientes de dos autores influyentes y representativos de esa perspectiva: Gerardo Mosquera y Andrea Giunta. Para ello, utilizaremos un marco teórico y metodológico interdisciplinar, con aportes de los estudios culturales latinoamericanos, la historia de las instituciones y la teoría de la historia. Sostenemos la hipótesis de que este tipo de interpretaciones omiten la densidad histórica del campo cultural regional, como ejemplo usaremos el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, fundado en 1947. El artículo pretende ser un aporte en relevar las instituciones culturales latinoamericanas de la medianía del siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Moderno; Contemporáneo; Arte Latinoamericano; Posmodernidad; Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

RESUMO

Vamos analizar parte do debate sobre o moderno e o contemporâneo na arte latino-americana, discordando das perspectivas pós-modernas atualmente predominantes na literatura de arte regional. Para isso, analisaremos livros recentes de dois autores influentes e representativos dessa perspectiva: Gerardo Mosquera e Andrea Giunta. Para isso, utilizaremos uma estrutura teórica e metodológica interdisciplinar, com contribuições de estudos culturais latino-americanos, a história das instituições e a teoria da história. Hipotecamos que este tipo de interpretações omitam a densidade histórica do campo cultural regional, como exemplo utilizaremos o Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile, fundada em 1947. O artigo pretende ser uma contribuição para o estudo das instituições culturais latino-americanas em meados do século XX.

PALAVRAS-CHAVE

Moderno; Contemporâneo; Arte Latino-americana; Pós-modernismo; Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile.

ABSTRACT

We will analyze part of the debate on the modern and the contemporary in Latin American art, disagreeing with the postmodern perspectives currently predominant in the regional artistic literature. To do so, we will analyze recent books by two influential and representative authors of that perspective: Gerardo Mosquera and Andrea Giunta. To do so, we will use an interdisciplinary theoretical and methodological framework, with contributions from Latin American cultural studies, the history of institutions and the theory of history. We hypothesize that this type of interpretations omit the historical density of the regional cultural field, as an example we will use the Museum of Contemporary Art of the University of Chile, founded in 1947. The article intends to be a contribution to the study of Latin American cultural institutions in the middle of the twentieth century.

KEYWORDS

Modern; Contemporary; Latin American Art; Postmodernism; Museum of contemporary arts of University of Chile.

INTRODUCCIÓN

Desde el cambio de milenio, la intelectualidad artística chilena ha abrazado sin dudar la crítica a las instituciones (y a la idea misma de institucionalidad), llegando a constituirse como una base de su quehacer teórico, historiográfico y práctico, asumiendo para ello y de buena gana las propuestas de cuño teórico posmoderno que comenzaron a proliferar en la década de 1980, sin problematizarlas demasiado. Un ejemplo de esto lo encontramos en el libro *Copiar el edén: arte reciente en Chile* (2006), referente ineludible en el que una de sus tesis principales esgrimida por el editor –y uno de los autores del libro– el crítico y curador cubano Gerardo Mosquera, es que la producción artística en Chile era “excesivamente universitaria”; tesis que fue recogida por la escena artística local con una suerte de desasosiego. Pensemos que generalmente en Europa o, en el plano regional, en Argentina, los artistas no se forman en universidades (prefieren las Academias o Escuelas libres), y sin embargo tienen mayor presencia en el escenario internacional de arte contemporáneo.

Estas comparaciones son provechosas, puesto ¿es ese el motivo por el cual el arte chileno no está inserto en importantes exposiciones internacionales de arte contemporáneo? Me apuro a pensar que de esta pregunta derivada de la propuesta de Mosquera se desprenden un problema y una pregunta: el problema radica en el hecho de restar valor a la enseñanza artística universitaria sin comprender los procesos universitarios o dar cuenta acabada de ellos, y la pregunta, ¿cuáles serían las obras que se consideran en esos momentos de lo contemporáneo? Respecto al tema de la formación artística universitaria, es algo que sin duda merece un mayor tratamiento histórico, y para el problema del tiempo y el lugar, hay que atender el problema político –más que estético– que encierra dicha definición, la de “arte contemporáneo”.

Tanto la obra de Mosquera como la de la argentina Andrea Giunta serán utilizadas en el presente artículo para referir a dos autores influyentes en los programas de enseñanza artística local a nivel universitario, uno por el lado de la crítica, y la otra por el lado de la historia del arte. Ambos ejemplos nos servirán para dialogar críticamente con las tendencias teóricas predominantes, situando a estas en una discusión de más largo aliento respecto a las categorías de arte moderno, arte contemporáneo y vanguardia, las que movilizamos para comprender marcos de desarrollo epistémicos sin presentismos, sino atendiendo a las escenas intelectuales que les dieron un espesor social importante, por ejemplo, con la creación del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC) en 1947, un momento en que estos debates se mostraron particularmente prolíficos y que sin embargo estas perspectivas actuales parecen omitir o desconocer completamente.

LAS DISCUSIONES SOBRE LO MODERNO Y LO CONTEMPORÁNEO

“Lo moderno” y “lo contemporáneo” son categorías que operan de manera distinta dependiendo del período en que se formularon, así como también dependiendo de la perspectiva teórica que las moviliza. A su vez, es indudable que al contemplar estas características se debería estimar el valor de pensarlas en términos situados, no sólo en términos locales, sino geopolíticos.

La filósofa Hannah Arendt, señalaba que: “(...) políticamente, el Mundo Moderno, en el que hoy vivimos, nació con las primeras explosiones atómicas. (...)” (1958: 18). Ahora bien, para cierta historiografía hoy canónica (de gran recepción en nuestro continente) –Braudel, Huizinga o Wallerstein– la “Era” Moderna se iniciaría con la expansión del capitalismo mercantil europeo condicionado con la llegada de estos al territorio *a posteriori* americano (1492), y concluiría con las Revoluciones liberales signadas por la Revolución Francesa (1789). Un largo período donde se configuran horizontes de expectativas diversos, tanto económicos, como políticos y sociales; y como señala Grínor Rojo (2014), la modernidad en América Latina tras las guerras de independencia se vuelve el horizonte para los poderes hegemónicos (sean representados por quién fuere). Ya volveremos a la distancia entre “mundo” y “era”.

Así fue como desde finales del XVIII se instaló el uso de la categoría “contemporáneo”. Esa “Era contemporánea” en tanto distinción histórica va a depender del lugar y del momento en que se apropia y moviliza este concepto. Respecto a la historiografía, central en estas propuestas de periodizaciones, no es lo mismo -por ejemplo- la Escuela inglesa, donde no es hasta el reequilibrio de las fuerzas imperiales con la Primera Guerra Mundial que se va a utilizar la categoría de *Contemporary History*; que la española, donde se sostenía, a comienzos del s. XX, que toda la historia del siglo XIX era historia contemporánea (suponemos por convención ante los sucesos tras el bonapartismo). Pero fue en Francia donde se configuró, desde un fuerte aparato académico durante la Tercera República (1870- 1940), está noción de Era Contemporánea que sería asimilada por la intelectualidad latinoamericana.

Por lo anterior, la categoría de lo contemporáneo –al haber nacido en el marco de las revoluciones liberales–, tuvo una doble acepción: por un lado, una conciencia de querer ser “contemporáneo”, y por otro, un tiempo histórico específico. Otro rasgo relevante es que, con ella, se ha vuelto posible historizar a un sujeto de la historia renegado, “el pueblo”, es así como rompe convenciones entre lo erudito y lo común, y la historia contemporánea, que se preocupa por “lo popular” en un comienzo, pasa a tratar el momento de afirmación de lo político en las sociedades y en el mundo (Aróstegui, 1996, 2006).

Sin embargo, en ningún momento –y allí el libro clásico del historiador argentino Tulio Halperin Donghi *Historia Contemporánea de América Latina* es un buen ejemplo– la noción de Era Contemporánea es reactiva a la modernidad; por lo tanto, aventuramos que la categoría “mundo”, refiere a un espacio situado y localizado donde se vive un paradigma epistemológico, mientras “Edad” o “Era” a un lugar es-

pacio-temporal administrable y acotable dentro del recorrido histórico.

A su vez, como señala la historiadora también argentina Patricia Funes (2006), con la entrada del siglo XX en nuestro territorio se produce una crisis de la modernidad modélica, resultado en gran medida de la Primera Guerra Mundial (con una crisis del modelo primario exportador que, hoy, considera también una pandemia). Esta crisis orgánica, en términos *gramscianos*, lleva a que intelectuales regionales como Henríquez Ureña, Vasconcelos o Ingenieros, articulen propuestas teóricas y políticas donde el sujeto de la era contemporánea, el pueblo, encuentre fórmulas para la agencia de la modernidad; un período cultural que Grínor Rojo denomina como “segunda modernidad” (2014).

Ahora bien, volviendo a la cita anterior de Arendt, ese “Mundo Moderno” post-nuclear sumamente individualizado es –tal vez– la contemporaneidad, y posiblemente uno donde se produce el arte contemporáneo. Un mundo de un “individualismo asocial absoluto” (Hobsbawm, 1998), donde se han radicalizado algunas tendencias modernas (particularmente el liberalismo del siglo XIX), proceso que con el avance de la Guerra Fría queda cada vez más claro. El “Mundo moderno” *arendtiano*, el mundo actual que traemos a colación, es un momento contemporáneo que, pensando en el historiador español Julio Aróstegui, constituye el cénit de “lo moderno”: “Con la revolución liberal, en definitiva, el concepto de contemporaneidad (...) era una nueva forma de modernidad, en cuanto que era desembocadura y resultado de la modernidad ilustrada, del proyecto de racionalización ilustrado” (2006: 2-3). En territorios como el Tercer Mundo, con movimientos de liberación nacional y revolucionarios mediante, se expande el ideal de una modernidad política democratizada a profundidad y una modernización de todas las capas sociales (Salomone, Rojo y Zapata, 2003); lo contemporáneo pensado desde el centro sería por lo tanto aquello a lo que habría que reaccionar desde el plano regional.

Por otro lado, para el filósofo Søren Kierkegaard la contemporaneidad no es vivir en simultáneo en un tiempo compartido, sino más bien el compromiso de conciencia y convivencia del pasado y el presente (en el presente mismo). Esta noción filosófica de lo contemporáneo empezó a tener un significado histórico tras el fin de la Segunda Guerra Mundial para diferenciarse en términos de época con lo moderno (Osborne, 2012- 2013). Las implicancias políticas de esta postura no son menores, pues esa convivencia significa amilantar cualquier pretensión de desarrollo de modernidades locales, que proyecten futuros para sus sociedades en diálogo con el mundo, no determinados por los sectores dominantes de la política global. Esa supuesta aldea global (tan en boga para la década de 1960), supuso la ficción de un presente en simultáneo y un pasado que se administra en el presente mismo, de allí el presentismo como síntoma de nuestros debates políticos actuales. Lo contemporáneo no sólo demanda el aquí y el ahora, sino que también cancela la posibilidad de futuro que entraña la modernidad. Puesto que “(...) la ficción de la contemporaneidad es necesariamente una ficción geopolítica” (Osborne, 2013: 82).

En definitiva: ¿dónde es el ahora? El mercado transnacional es hoy la forma social y espacial de un tiempo unitario de la experiencia histórica. El neoliberalismo como ideología capitalista es la forma actual que asume ese Mundo

Moderno presentista y asocial, un espacio sin fronteras y donde el tiempo funciona para quienes pueden acceder a la experiencia histórica. Ese “dónde” que instala el filósofo Peter Osborne para situar la contemporaneidad, no debe pensarse únicamente en términos territoriales, sino también ideológicos. Toda experiencia política, estatal o comunitaria atraviesa y construye nuestra relación con el medio. Así, la toma de conciencia de esa ideología operativa en nosotros, que determina nuestra experiencia actual, le da relieve a los accidentes críticos de esa misma ideología.

Volviendo a la pregunta por “lo moderno” en las artes, Habermas precisa que la modernidad estética no es equivalente a los modernismos y, habría que agregar –más radicalmente cuando pensamos en América Latina–, que ni la progresiva autonomía kantiana que derivó en las propuestas de que ciertas vanguardias serían la forma “pura” de modernidad (y tampoco de contemporaneidad); cuando eran expresiones a las que hoy nos referiríamos como “de nicho”.

Por supuesto, se suma también esa vertiente filosófica que nace con nuestro período contemporáneo y que tematiza los objetos de producción simbólica: la posmodernidad, la cual es genéticamente antimoderna (Habermas, 1984) y vuelve a la idea de hiperindividualización de la sociedad contemporánea. En la misma clave y sin ser exactamente homologables, pero tocando la misma tecla, hemos visto como desde la filosofía que aboga por “políticas emancipatorias” –Rancière, Deleuze o Badiou– o el regreso a prácticas espirituales ligadas a la naturaleza o a las tradiciones comunitarias indígenas (con una fuerte cuota de exotización), han llegado –así como llegaron las vanguardias de principios del s.XX– para alimentar las mismas instituciones que criticaban, generando nuevos programas y evidenciando que, sin cambio ideológico, es difícil que la contracultura no pase a ser cultura oficial al poco tiempo de nacida; lo que en el marxismo se denomina como proceso de subsunción.

Las formas temporales de “modernidad”, “vanguardia” y “contemporaneidad” están subsumidas una dentro de la otra, rigiendo como principio general la primera. Pero se instaló la necesidad de compartimentar ciertas obras, para ciertos períodos, apenas terminó la Segunda Guerra Mundial y caracterizado por la recepción estratégica de los vanguardistas en los Estados Unidos (lo que tenía un fin político más que estético). Expandiéndose así la idea de que cierto anti-arte de algunas de las vanguardias disolvió las razones de las prácticas artísticas. Por lo anterior, empezó a calar el concepto de “arte contemporáneo”.

ARTE CONTEMPORÁNEO HOY; DISCUSIÓN CON DOS PROPUESTAS LATINOAMERICANAS

La pregunta sobre qué definiría el arte contemporáneo es prácticamente constitutiva de las prácticas curaduriales, historiográficas y teóricas actuales. Las instituciones del centro Occidental dan definiciones propias que responden a los discursos hegemónicos elaborados por su *intelligentzia* local que, poco a poco va conquistando otras latitudes, pero sin el soporte justamente institucional y el valor por la tradición local que enfatiza el eje metropolitano euro-estadounidense. Así, preguntas como ¿cuándo empieza el arte contemporáneo? ¿el arte contemporáneo es únicamente el arte actual? ¿cuál es la contemporaneidad de lo contemporáneo?, o, finalmente ¿en qué momento se escindió del arte moderno (en caso de haberlo hecho)? Todas estas preguntas son sugerentes, pero sin comprender las realidades locales y las discusiones intelectuales que se dan en cada período resultan fútiles.

El “canon” posmoderno

El estado del arte actual en la literatura artística chilena insiste en la perspectiva posmoderna para argumentar sobre la importancia conceptual en las artes visuales. La multicitada obra de la teórica Nelly Richard es elocuente al respecto, y el cómo ella ha dado paso a una crítica institucional desde fuera de estos organismos, simplemente refiriendo a la naturaleza normativa de las mismas¹. Es también una autora citada con profusión por el ya mencionado Gerardo Mosquera, cuyo libro de ensayos *Caminar con el diablo* (2010) es un ejemplo interesante por su alcance académico y lugar en la crítica de arte regional. En este libro el autor insiste en que los países de la periferia están desconectados entre sí, y que finalmente donde se encuentran es en los centros metropolitanos (capitales como Nueva York, París o Londres). Algo que sigue a la tesis propuesta por el crítico literario uruguayo Ángel Rama (1984), particularmente con la capital francesa como centro de “religación” (donde converge y vuelve a salir a las periferias). Sin referir al rioplatense, Mosquera critica insistentemente el concepto de “transculturación”, que popularizó Rama, por no considerar los resultados bastardos de los contactos entre culturas hegemónicas y subordinadas, leyendo esta herramienta de análisis desde la paternidad del mismo del antropólogo cubano Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), y sin considerar la profundidad que le dieron Mariano Picón Salas primero, y después ampliamente el referido Rama.

Al renunciar al concepto de “transculturación”, Mosquera recurre a otras categorías de la literatura artística igualando obras “internacionales”, “contemporáneas” y “universales”, desconociendo la trayectoria histórica de cada una en la esfera artística. Lo cierto es que está en lo correcto al precisar como tendencia artística general un “lenguaje internacional”, es decir, un discurso hegemónico de lo global (o sobre lo que se quiere plantear como “global”), más

¹ La tesis de Richard no reconoce la densidad histórica de las instituciones que componen nuestro paisaje cultural. Su análisis se adelgaza en este sentido para referir a la dictadura y la captura de ellas por los organismos de control cívico-militar, sin mencionar que estas tuvieron una grata fortuna previa en la difusión del arte nacional, regional e internacional, y qué decir de la importancia que tuvieron –por ejemplo, las universidades– para la movilidad social.

que una propuesta estética emanada de la globalidad *per sé* (2010: 32):

No obstante, aún allí se están abriendo paso procesos de participación más amplios. La constelación de transformaciones que llamamos globalización es resultado de la internacionalización de la economía, la profusión y fortalecimiento de instituciones transnacionales, la flexibilización del papel de los estados-nación, el auge de las comunicaciones y la información, el fin de la guerra fría, etc. Pero también es producto de la descolonización, el surgimiento de nuevos sujetos sociales, los intensos movimientos migratorios, sus transterritorializaciones culturales y reajustes demográficos, la conciencia multicultural y sus políticas, la energía económica del Este de Asia, entre otros procesos. (2010: 32)

Sin embargo, pasa por alto el hecho no menor de que la globalización es una experiencia histórica fuertemente diferenciada, que atraviesa más algunos sujetos que a otros (según sus identidades, sociedades o territorios). Si bien Mosquera reconoce que hay centros y periferias en el mundo actual, predomina en su perspectiva una postura que de refilón se lee como antioccidental y antimoderna, principalmente en su crítica a cualquier idea de pensamiento nacional y al latinoamericanismo. Mosquera defiende el hecho de que el arte latinoamericano deje de serlo, y se transforme en arte desde América Latina, porque de un lado escapa del afán por definir identidades y, por el otro, el adjetivo “latinoamericano” es para el autor un señalamiento geográfico que apela a un sentido de autenticidad (y por lo tanto exotización) en el panorama internacional, del que él toma distancia. Discrepo de ambas premisas, pues no estima la potencia política que tiene este adjetivo desde el siglo XIX hasta el día de hoy y, finalmente, su propuesta va por el particularismo de cada creador.

Respecto a los museos, y particularmente aquellos que trabajan la producción de arte actual, Mosquera sostiene que estos se han transformado según los cambios dentro del arte, sus dinámicas, procedimientos y circulación, sin embargo, no precisa que tanto el museo como el arte, cambian en tanto y en cuanto se generan nuevos diálogos con la esfera política, su administración y agenda. La propuesta de Mosquera del museo como “*hub*” (“núcleo conector” podría ser una traducción al español) parece contradictoria con sus premisas de principios de la década de 1990 cuando hizo una pertinente crítica al multiculturalismo, por el contrario, ahora piensa los museos como espacios descentralizados para la interacción de comunidades internacionales. Así como se plantea, parece reforzar la idea del arte contemporáneo como arte trasnacional cosmopolita, omitiendo el peso de las metrópolis y las relaciones desequilibradas que considera la geopolítica en la que se despliegan.

Si queremos conocer más de cierta conceptualización canónica sobre el “arte contemporáneo”, tal vez el mejor ejemplo de ello –irónicamente– es el libro recientemente publicado, *Contra el canon* (2020), de la historiadora del arte y curadora argentina Andrea Giunta. Con más profundidad historiográfica que Mosquera, Giunta señala que con la Segunda Guerra Mundial el mundo del arte occidental se queda sin centro, sin París, y que habría una especie de

“vanguardias simultáneas” que en diversos puntos del globo rescatarían el impulso de renovación². Para la autora, la modernidad (lineal de acuerdo a su interpretación) alcanzaría con las vanguardias un potencial expansivo que con la Guerra llegaría a otras latitudes produciendo “procesos simultáneos”, y que en ello residiría lo contemporáneo. Para Giunta, la modernidad (junto con las vanguardias históricas) acabó con el cierre de la Bauhaus por los nazis en 1933, y con la llegada en masa de los surrealistas a New York.

Respecto al uso de lo “periférico”, Giunta se lo aduce a un proceso propio de cierta teoría de la cultura latinoamericana, donde nombra a la crítica literaria Beatriz Sarlo como una de las autoras que popularizó dicho término con su libro *Una Modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, que sería para ella una “mezcla compuesta” de los títulos europeos de Schorske y Berman. La descalificación de Giunta a este concepto, alejándose del activo de Sarlo, no sería por una subordinación geopolítica evidente, sino por una falta de “sofisticación, excepcionalidad y complejidad” (2020: 18) que le aduce el centro que denomina la “periferia”, y que ella misma parece suscribir. Ahora bien, resulta sorprendente que Giunta no menciona las distintas tesis en torno al problema de la “Dependencia”, donde el concepto de periferia es central.

Giunta dice rescatar la potencia de nombrar las propias poéticas de los artistas en América Latina, antes y después de la Guerra, aun cuando mezcla movimientos y colectivos artísticos, con algunos que tenían carácter cultural de masas o derechamente político. Rescata las adscripciones específicas, pero las despolitiza, analizándolas como una cuestión gregaria.

Tal vez la parte más polémica del libro es la relación que establece entre el arte europeo y los repertorios visuales africanos, señalando que: “En otras palabras, podríamos trazar una comparación entre la relación del arte moderno latinoamericano con el arte moderno europeo, y la relación entre el arte moderno europeo con el arte africano. Desde tal perspectiva podría sostenerse que, si el arte latinoamericano es periférico respecto del europeo, el europeo lo sería respecto del africano” (2020: 23). Sobre el saqueo colonial europeo al continente africano y la conformación de colecciones, Giunta señala que esto es “un proceso a estudiar”, aunque “quizá resulten más interesantes los discursos sobre el intercambio que sobre la hegemonía en la cultura” (2020: 32). Por cierto, palabras como “esclavitud” y “factorías” no aparecen en ningún momento.

Su tesis sobre la simultaneidad de las vanguardias a nivel mundial la presenta como “percepciones semejantes del tiempo histórico” (2020: 66). En ese sentido Giunta, suscribe la idea de una contemporaneidad totalizante, que supone un momento de internacionalismo cultural total, donde las historias precedentes son calibradas caprichosamente para entrar en dicha fórmula. La Segunda Guerra Mundial es sin duda un momento de Guerra total (Hobsbawm, 1998) pero no por ello vamos a desconocer las singularidades de cada continente y país respecto de su participación en el conflicto o del impacto de este. Desde las artes visuales, la diáspora vanguardista a los EEUU

² El Mosquera de 2010 probablemente acusaría a Giunta de “optimista posmoderna” (Mosquera: 34).

tiene que ver con la construcción narrativa que se configura en el país norteamericano, para aducirse una suerte de continuidad con ese proyecto en específico, un proyecto que no era ni masivo ni popular en Europa como señalaba anteriormente —a excepción por supuesto del futurismo—. Para construir dicha formulación la autora suscribe a raja tabla las tesis de Harold Rosenberg, crítico y curador estadounidense, un converso que pasó de la izquierda socialista a ser un férreo liberal³. Rosenberg señalaba al respecto con juicio peligroso: “¿Pero qué ‘necesidad apremiante’ había paralizado la conciencia de París, símbolo del no conformismo? Esa necesidad era el Antifascismo” (Rosenberg, 1959: 216). Esa unidad político social para el autor había quebrado el potencial individual.

En un título anterior, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (2014), la autora ya había respondido a esa pregunta nuevamente desde la idea de cierto internacionalismo de posguerra, señalando muy tímidamente algunas instituciones que bregaron por sancionar una fecha de desarrollo sin poder escapar a la hipótesis relativista de un tiempo sin lugares:

También Cuauhtémoc Medina recopila las fechas que las instituciones y las bibliografías utilizan para señalar cuándo empieza el arte contemporáneo: el MOCA (Museum of Contemporary Art, Los Ángeles), 1940; la Tate Modern de Londres, el período posterior a 1965; el libro de Kristine Stiles y Peter Seltz Theories and Documents of Contemporary Art, 1945 (Medina, 2010b). El fin de la Segunda Guerra, el final de la Guerra Fría: las fechas no hacen más que señalar un observatorio desde el cual reconocer las transformaciones que se han operado y que señalan un cambio en la manera de formular los lenguajes del arte. (Giunta, 2014: 13)

Una institución tan temprana como moderna, tan contemporánea en su idea de extender un conocimiento nacional o regional a las capas populares, como el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, es absolutamente ignorada, tanto en este libro, como en los anteriormente referidos. No resulta comprensible esta omisión considerando que la misma dinámica de configuración de esta institución, así como su nombre y significativo tuvo que ver con un temprano proceso de institucionalización de la idea de arte contemporáneo en América Latina, en un período aún poco estudiado de la historia del arte y de la cultura tanto chilena como continental durante el auge de gobiernos nacional populares.

Cultura, arte e instituciones. Modernidad contemporánea

El vanguardismo, según el crítico literario Jorge Schwartz, moría con el final de la década de 1920 en Europa, pero renace en América Latina durante el segundo lustro de la década de 1930. Hay que recordar el encuentro en México de León Trotsky, André Breton y Diego Rivera, quienes redactaron el *Manifiesto por un Arte Revolucionario*

Independiente (1938). El concepto de “vanguardia”, de origen militar, empieza a ser utilizado en términos políticos por Marx y Engels en su obra y, con mayor contundencia, por Lenin: “Y aunque las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía del siglo XIX y comienzos del XX, ellas se distinguieron no sólo por las diferencias formales y por las reglas de la composición, sino por su toma de posición ante las cuestiones sociales” (Schwartz, 2002: 42). Sin embargo, el mismo autor señala que la relación entre vanguardia artística y vanguardia política varió dependiendo de su cercanía o lejanía en términos de contexto y autores involucrados en los proyectos.

La vanguardia en términos políticos, y más precisamente en términos marxistas, no es masiva. Por el contrario, la intelectualidad moderna de comienzos del siglo XX aún tiene pretensión hegemónica y popular, lo que los distancia —nunca de manera tan radical— de las vanguardias artísticas o literarias. Pocos proyectos lograron anudar tanto vanguardia política como artística, cambiando de esta manera ambas y complejizando de la misma manera la noción de vanguardia. El mejor ejemplo de ello fue el proyecto editorial *Amauta* de Mariátegui, por la personalidad y trayectoria del escritor peruano. Sin embargo, existen revistas que se encontraban en la antípoda de la vanguardia, es decir tenían pretensión de alcanzar a las masas y eran publicaciones culturales de gran tiraje para la concientización de la clase trabajadora (como *Labor*, también de Mariátegui).

Por lo anterior, habría que pensar la vanguardia no sólo como una expresión más de la modernidad, sino una expresión diferente al arte contemporáneo que se empieza a configurar conceptualmente y a institucionalizar en América Latina en la década de 1940. Así, “(...) mientras en Europa los movimientos artísticos y literarios de vanguardia, desde el posromanticismo en adelante, se destacan como un fenómeno internacional —o par nacional— de base metropolitana, en una región periférica como América Latina, las vanguardias reelaboran y mezclan la lección europea del modernismo con programas que buscan dar expresión a una identidad nacional” (Altamirano, 2013: 130). Sobre este punto, Altamirano va un paso más allá en su lectura sobre la autonomía de la esfera artística, sosteniendo que la cultura no es autónoma de la política, sino que se encuentran entramadas a tal punto que sólo puede ser posible la primera con la segunda; rescatando con ello la clave nacional y regionalista de los intelectuales del período.

Ahora bien, si la modernidad puede llegar a constituirse como un horizonte democratizador de la cultura (aglutinando experiencias vanguardistas y contemporáneas), las universidades fueron un espacio donde se desplegaron este tipo de discusiones, particularmente por su quehacer en relación con la sociedad y con el Estado, en un período de la historia continental donde las casas de educación superior hegemonizaron el discurso de lo público durante la primera mitad del siglo XX. En este contexto es interesante notar que la creación del Museo de Arte Contemporáneo (Santiago, 1947), cómo señalan en su libro *Un tiempo sin fisuras* Berrios y Cancino, se estableció como un hito fundamental de la consolidación de una estructura estatal que afiataba el proyecto nacional-desarrollista que se expandía

3 El influyente crítico y curador estadounidense re-escribió casi diez años después un provocador y polémico ensayo, ahora con una posición furiosamente antinacionalista y antisocialista, proponiendo posturas que rozaban la injuria, homologando a la intelectualidad de izquierda con el régimen nacional socialista. París como “francesa” es para Rosenberg obra de los nazis, perdiendo así su estatus de capital internacional.

por toda América Latina y que, para mediados de la década de 1950, era una realidad en Chile.

Respecto a la institución madre del MAC, la Universidad de Chile, experimentaba a mediados del s.XX transformaciones importantes como resultado de condiciones históricas específicas, pues luego de la crisis vivida en Chile tras el tras el primer ibañismo y el *crack* del '29, la Universidad se reformó de manera total, con el jurista Juvenal Hernández a la cabeza, asumiendo el rectorado en 1933. Con él se dio el impulso a que la Universidad de Chile dejará de ser una institución de educación instructiva y se aplicara para el desarrollo del país, lo que fue tomando cuerpo en esa década que entraba al centenario de la Universidad (1942). La misión de la universidad, para entonces gravitante a nivel nacional, tuvo un evidente carácter de extensión, como señalaba el propio rector Hernández:

Si la Universidad no se preocupa del medio social, no es más que un claustro cerrado y exclusivo que no cumple su misión civilizadora y sus fuerzas se perderán en el vacío. Ella está en la obligación, puesto que representa la cúspide de la arquitectura educacional del país, de procurar la armonía sobre la que se asienta la convivencia humana, modelando sus exigencias, actuando como niveladora de todos los elementos [...] (Hernández, 1942: 19)

Para Hernández, la Universidad tenía el deber de incidir en todas las clases que conforman la sociedad, comprendiéndolas y actuando como una entidad participativa dentro de ellas. Sostiene en su discurso del Centenario que la herramienta para alcanzar esto es la “extensión universitaria”. Así, la universidad que está siempre presente en la sociedad estimularía la cooperación cultural dentro de la organización política del país. Hernández pensaba que ante el caos de la sociedad (en plena Segunda Guerra Mundial) como él señala, “contemporánea”, es la unidad de los americanos la que encausaría el rumbo:

Las puertas de la Universidad de Chile encuéntrase [sic.] abiertas hacia todas las ideas que ennoblecen, en el estudio, el paso de las generaciones y se abren también para las juventudes de la América toda, aspirando a formar, en el seno acogedor de sus aulas, esa atmósfera necesaria y fraterna que en un día del porvenir, bajo el signo davídico del Arca de una Alianza decretada ya por las voces de la sangre y del idioma, haga de los pueblos del Nuevo Mundo una sola y grande patria sostenida por la fe de su tradición insigne, auspiciada por la libertad de sus instituciones democráticas [...] (1942: 23-24).

La propuesta universitaria de Hernández está marcada por los acontecimientos internacionales de la primera mitad del siglo XX. La Universidad debía responder a un mundo Occidental alicaído tras las guerras y crisis totales, y donde los latinoamericanos debían tomar la posta en términos de desarrollo del conocimiento. Consideremos también que el Centenario universitario se da en simultáneo a la Segunda Guerra Mundial, por lo que el Rector plantea que lejos de ser esta una cultura refleja –pero sí vinculada a la europea– se pondría buscar maneras de moldear las líneas de la tradición del viejo continente en una clave

americana, que permitiese formular una cultura propia en relación de las realidades locales de la región.

Ese llamado a la mayoría de edad continental que hace Hernández, signa a la Universidad como ente rector de la producción del conocimiento, en un período histórico donde posturas como el nacionalismo, el antiimperialismo y el antifascismo convivían tanto en Chile como en el mundo periférico.⁴ Además, una periferia que asumía su lugar dentro del concierto internacional y alzaba la voz para presentarse como pueblos autónomos. Así, desde un discurso nacional y regionalista, Marco Bontá fundó el MAC desde la dirección del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, siendo el único espacio para los artistas vivos y del siglo XX, que no respondía a las jerarquías de las “bellas artes”. Un propósito en sintonía con el pensamiento de su colega y amigo Hernández, particularmente tras la experiencia de extensión cultural de ambos tanto en Caracas como en París (Allende: 2019).

4 Tanto Tagore en la India o Martí en Cuba, fueron críticos al nacionalismo, sin embargo, nunca renunciaron al valor de la idea de nación (Said, 1994). En efecto, la crítica a los nacionalismos y a ciertos proyectos nacionales, especialmente aquellos que son impuestos desde arriba, no implica, necesariamente, el abandono de la categoría y el impulso por construir comunidades en torno a ella.

CONCLUSIÓN

La política es una esfera ineludible en el análisis del campo cultural, no existe la autonomía radical respecto de ella, puesto que no se puede escapar a las condiciones objetivas de producción artística y de pensamiento, ya que la política marca los tempos de la sociedad, y los y las intelectuales dialogan activamente con ella en todos los períodos históricos (Altamirano: 2013). Ellos están, siguiendo la expresión *sartreana*, situados en sus circunstancias (aunque no determinados por ellas).

Se ha optado en las presentes carillas poner en discusión la recepción de dos “instituciones”, una, la considerable fortuna crítica de autores claves de la historiografía del arte latinoamericano, y la otra, la primera institución a nivel regional y continental que se nombra a sí misma en su actualidad. El estudio de la obra reciente de Mosquera y Giunta no es para abrir polémicas fútiles, sino comprender como ciertas perspectivas como la posmoderna, deshistorizan las historias culturales de América Latina, en este caso específico la contemporaneidad artística, en un ánimo -como recién se ha expuesto- relativista.

Por otro lado, una cultura y sus agentes con pretensión de hegemonía como la escena intelectual encabezada por Hernández, no era sólo el conjunto de las instituciones que abrigaron sus principios y los difundieron sino una negociación y consenso con otras, las cuales tuvieron características incluso contrarias a aquellas institucionalizadas. Por ello hay que considerar las “formaciones” –estoy pensando en Raymond Williams y su concepción de las vanguardias–, pero no exclusivamente, porque había otros muchos procedimientos artísticos. “La parte más difícil e interesante de todo análisis cultural, en las sociedades complejas, es la que procura comprender lo hegemónico en sus procesos activos y formativos, pero también en sus procesos de transformación. Las obras de arte, debido a su carácter fundamental y general, son con frecuencia especialmente importantes como fuentes de esta compleja evidencia” (Williams, 1988: 135). Ejemplo de las formaciones son las tendencias y movimientos de cualquier tipo, no sólo artísticos, por ello la relevancia que tiene el contexto de emergencia del MAC, tanto a nivel nacional como internacional, nos parece ineludible para cualquier análisis sobre la realidad artística de ese entonces (y sus vínculos con el campo político).

El Museo de Arte Contemporáneo se abrió el 15 de agosto de 1947 en el clima epocal de los años cuarenta, y su propuesta de contemporaneidad era muy diferente a la que vimos con Mosquera o Giunta, autores que omiten este período y los significados que allí se construyeron. El proyecto original de este Museo era abogar por una producción artística en post de la construcción de conocimiento nacional y regional, donde el lugar de los sectores populares era clave (Berrios; Cancino, 2018: 192).

En definitiva, las preguntas sobre la contemporaneidad de las obras artísticas deben ser recurrentes, para no ser tratadas como una simple clave argumentativa, y así no formular curadurías con pereza teórica ni despolitizar las instituciones en las que hacemos parte. Por ello, proponemos que el concepto de “arte contemporáneo” en América Latina tiene un origen situado y políticamente comprome-

tido con una institucionalidad robusta, como lo muestra en el plano nacional el Museo de Arte Contemporáneo y su institución madre: la Universidad de Chile. En el marco de este compromiso político se aventuró a definir cuestiones en términos teóricos que venían de discusiones previas en el ámbito internacional, pero sobre todo regional. Así, a partir de dos conceptos, “institucionalidad” y “geopolítica”, podemos responder a una historia del arte de cuño posmoderno devenida oficial dada su amplia aceptación. Esto ha sido un paneo con un ejemplo institucional concreto, generalmente obviado por la teoría e historia del arte actual donde se replica un canon posmoderno y metropolitano, que ha derivado en lugares comunes y en dinámicas de colonialismo cultural que distorsionan nuestra propia historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, C. (2013). *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- ALLENDE, M. (2019). La Maison de l'Amérique Latine y el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile: proyectos espejados para una propuesta local de la visualidad. *Revista Anales de la Universidad Central de Ecuador*, número 376, volumen 1, Quito: Editorial Universitaria, 251- 268.
- ARENDT, H. (2016 [1958]). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- ARÓSTEGUI, J. (1996). El presente como historia (la idea de un análisis histórico de nuestro tiempo). En: C. Navajas. *Actas del primer simposio de Historia Actual de La Rioja*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 17- 44.
- (2006). La contemporaneidad, época y categoría histórica, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 36-1, 107-130.
- BERRÍOS, P.; CANCINO, E. (2018). *Un tiempo sin fisuras. La institución moderna del arte en Chile (1947- 1968)*. Santiago de Chile: Estudios de Arte.
- FUNES, P. (2006). *Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- GIUNTA, A (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: ArteBA.
- (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- HABERMAS, J. (2004 [1984]). Modernidad: un proyecto incompleto. En: N. Casullo (comp.), *El debate modernidad- posmodernidad*. Buenos Aires, Retórica Ediciones, 53-64.
- HALPERIN DONGHI, T. (1987). *El Espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- HERNÁNDEZ, J (1942). *La Universidad en su primer centenario. 1842 – 1942*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
- HOBBSAWM, E (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- MOSQUERA, G. [EDITOR] (2006). *Copiar el edén. Arte reciente en Chile*. Santiago: Puro Chile.
- (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit publicaciones.
- OSBORNE, P. (2012-2013). Temporalization as transcendental aesthetics. Avant-Garde, Modern, Contemporary. *The Nordic Journal of Aesthetics* No. 44/45. 28- 49.
- (2013). Global Modernity and the Contemporary: Two Categories of the Philosophy of Historical Time. En: C. Lorenz & B. Bevernage (Eds.). *Breaking up time. Negotiating the borders between Present, Past and Future*. Göttingen; Vandenhoeck & Ruprecht, 69-84.
- (18 APRIL, 2013). *The postconceptual condition. Or, the cultural logic of high capitalism today. Lecture: series 'Philosophy, Politics and the Arts'*, text by the Centre for Research in Modern European Philosophy, Kingston University London, at Central St Martins, University of the Arts, London, UK.

RAMA, A (1984). *La ciudad letrada*. Hanover, New Jersey: Ediciones del Norte.

ROJO, G (2014). “Para una historiografía cultural de América Latina”. *Los Gajos del Oficio*, Santiago de Chile: LOM Ediciones.

ROJO, G.; SALOMONE, A.; ZAPATA, C (2003). *Postcolonialidad y nación*. Santiago de Chile: LOM Editores.

ROSENBERG, H. (1969 [1959]). La caída de París (1940). En *La tradición de lo nuevo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 211- 222.

SAID, E. (1994). Representaciones del intelectual. Paidós: Barcelona.

SCHWARTZ, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

WILLIAMS, R (1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.



“Sin título”



Técnica: Tiralíneas sobre papel

Redefinición del material musical en la constitución de procesos de significación en la Nueva Música. La subjetividad reincorporada.

Antonio Alejandro Carvallo Pinto
Universidad de Chile
Pontificia Universidad Católica de Chile
antonioacarvallo@uchile.cl
ancarvallo@uc.cl

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2021-08-27
ACEPTADO: 2022-06-23



RESUMEN

Una vez que la llamada Nueva Música abandona la tonalidad enfrenta, hasta hoy, problemáticas específicas a la hora de relacionarse con el auditor no especialista. Por cuanto los discursos musicales pos-tonales se alejan del marco referencial que ha sido dado al auditor por su propia cultura, el compositor contemporáneo suple esta carencia de referencias a través de una coherencia interna del discurso musical que evidencia permanentemente el código, posicionando a aquél en una función comunicativa diversa a las músicas de la tradición, satisfaciendo así una necesidad primordial de la subjetividad al escuchar música: el diálogo consigo misma.

PALABRAS CLAVE

Música, lenguaje, código, discurso, subjetividad.

RESUMO

Uma vez que a chamada Música Nova sai da tonalidade, ela enfrenta, até hoje, problemas específicos no que diz respeito à interação com o ouvinte não especialista. Como os discursos musicais pós-tonais se distanciam do quadro referencial que vem sendo dado ao ouvinte por sua própria cultura, o compositor contemporâneo compensa essa falta de referências por meio de uma coerência interna do discurso musical que evidencia permanentemente o código, posicionando-o numa função comunicativa diversa da música da tradição, satisfazendo assim uma necessidade primordial de subjetividade ao ouvir música: o diálogo consigo mesma.

PALAVRAS-CHAVE

Música, linguagem, código, fala, subjetividade.

ABSTRACT

Once New Music leaves tonality, it faces, until today, specific problems when interacting with the non-specialist auditor. Since post-tonal musical discourses move away from the referential framework that has been given to the auditor by his own culture, the contemporary composer makes up for this lack of references through an internal coherence of the musical discourse that permanently evidences the code, positioning it in a diverse communicative function to traditional music, thus satisfying a primordial need of subjectivity when listening to music: dialogue with itself.

KEYWORDS

Music, language, code, discourse, subjectivity.

INTRODUCCIÓN

Ha pasado ya más de un siglo desde que las primeras obras del llamado atonalismo libre inauguraron la Nueva Música¹ y aun hoy, pese a los vaticinios de sus creadores, el auditor no habituado tiene grandes dificultades para relacionarse con un discurso musical que ha dejado atrás la consonancia y muchas de las características de las músicas tradicionales.

En su análisis de la filosofía de la música de Theodor Adorno, Sergio Rojas pone en evidencia cómo la Nueva Música opera una reacción frente a la *inmediatez* -propia del lenguaje- con que el auditor se relaciona con la tonalidad, ya que dicha nula resistencia en la recepción de un discurso musical representa la entonces ya generalizada alienación de la conciencia: “Es la tonalidad la que sirve como soporte material, objetivo, a la posibilidad de ‘encontrar’ sentido en los sonidos concatenados. Pero como ya se ha indicado, ‘sentido’ en este caso significa para Adorno exoneración del yo, pues dicha comprensión se ejecuta como inmediatez del sentido disponible al ‘dejarse llevar’” (Rojas, 2011: 12).

Cabría complementar esta apreciación en cuanto pareciera no hacerse cargo de que la superación de la tonalidad se debe también a causas “musicales”. El sistema tonal -siempre en desarrollo- comienza progresivamente a agotar sus recursos ya desde su origen², acentuándose exponencialmente el proceso desde Beethoven hasta fines del siglo XIX. El ya demasiadas veces señalado *Preludio del Tristán* es un vistoso momento de las proximidades del fin de un sistema cuyo paradigma central se encuentra en la relación entre dos columnas que sostienen el edificio todo: tensión y reposo, dominante y tónica. La cada vez mayor lejanía de los puntos de llegada de las modulaciones y el mayor número de ellas por unidad de tiempo imposibilita la percepción de esos pilares, llevando al sistema al límite de sus posibilidades. Podríamos alegar entonces que el paso de Schönberg al atonalismo libre no es más que la necesidad de dejar atrás un sistema en cuyos límites se componía ya desde hace un tiempo. No obstante esto, cabe señalar que dicha aceleración del desarrollo de la tonalidad hacia su propio agotamiento es justamente efecto de hechos sociales y económicos que Adorno pone en análisis, particularmente los efectos de la Revolución Industrial y, entre ellos, la puesta del arte como mercancía. Desde estos procesos emana la inmediatez de la relación entre auditor y tonalidad.

Si para Adorno es la Nueva Música aquella que se hace cargo de la necesidad histórica de reemplazar dicha inmediatez por un ejercicio consciente del sujeto sobre aquello que escucha, entonces que en su filosofía la música no pueda definirse como lenguaje (Adorno, 2006: 657) pareciera ser exigencia para que la Nueva Música alcance estatus de música. La relación sin mediaciones entre el auditor común y el discurso musical tonal no puede definirse como requisito para que cualquier experiencia sonora se precie de ser música, ya que esa relación directa con el auditor es lo que la Nueva Música ha abandonado. Dicho de otro modo, si la filosofía de Adorno aceptara que la música es un lenguaje porque el discurso musical tonal u otra música administra signos que conectan de forma inmediata con el auditor, relega entonces a la Nueva Música a un espacio otro del de la música.

Michel Imberty, quién aborda las relaciones “entre los factores de expresividad musical y las significaciones verbales inducidas por la obra musical” pone a un receptor de frente a estímulos musicales, deduciendo “la existencia de un contenido emocional o representativo transmitido por estos estímulos, el cual es distinto de

1 Pese al riesgo de que nuestra acotación parezca extremadamente general, diremos que la noción de Nueva Música -usada por Adorno para identificar el discurso musical de la Segunda Escuela de Viena desde su fase atonal libre y algunas experiencias de los años 50 del siglo XX (miradas a veces con sospecha por el autor) como el serialismo integral- la entenderemos aquí como toda música del presente y del pasado que se ponga en línea de continuidad con la obra de Schönberg, Webern y Berg, particularmente en lo que toca a la emancipación de la disonancia y a sus reformulaciones estructurales y formales. Creemos que lo que nos permite esta mirada en este escrito es el hecho de que las problemáticas que enfrenta cualquier auditor poco habituado a las músicas no tonales de hoy son en principio las mismas que cuando se enfrenta a la música de la Segunda Escuela de Viena.

2 Podríamos decir que ya antes de su origen, en la figura de la *sensible* utilizada en las grandes cadencias por los compositores franco-flamencos en la música modal del renacimiento.

su forma” (Imberty, 2011: 174). Gracias a la semiótica musical sabemos que en un auditor perteneciente a un contexto cultural preciso se establecen asociaciones entre ciertos estímulos sonoros que califican como discurso musical en dicho contexto y algunas sensaciones o pensamientos. La inmediatez en que se da la relación entre sujeto y discurso musical se produce con cualquier música que emerja en el mismo contexto cultural al que el sujeto que escucha esa música pertenece, lo que quita el estatus de *universal* a la música tonal, pero sigue dejando fuera a la Nueva Música.

Para Edwin Gordon, requisito adicional al contexto del sujeto para un proceso de significación en la música es un contexto estructural donde los signos -un sonido o grupo de ellos- entren en relación (Gordon, 2012). La inmediatez con que se relaciona el auditor con dicho orden cuando forma parte de su propio contexto se sustituye en la Nueva Música por un acceso a la obra mediado por la comprensión racional de sus estructuras, las que a su vez han sido puestas ahí a partir de la necesidad histórica de un “control racional de la construcción sonora” (Salvetti, 1991: 211). Dicha necesidad se satisface cuando “la Nueva Música cumple una tarea en la emancipación de la conciencia alienada, llevando a cabo lo que podríamos denominar desnaturalización de lo dado, esto es, una crítica de la cultura en tanto reificación del orden dominante y producto de la industria cultural” (Rojas, 2011: 6). Dicha tarea se cumple cuando la Nueva Música evita ofrecer al auditor un marco referencial: se ofrecen estructuras musicales diversas a aquellas puestas en juego por la música que corresponde a su propio entorno; así, la música resulta ajena.

Se abren en este punto preguntas en torno al proceso a través del cual la Nueva Música elabora mediaciones para su relación con el auditor y en torno a las motivaciones de este por establecer un enlace directo con la música. Planteamos la hipótesis de que la necesidad de relacionarse con esta como si no hubiera mediaciones surge de la necesidad de la subjetividad de establecer un diálogo consigo misma; esta inmediatez emerge como posibilidad, no sólo del hecho de que el lenguaje musical sea parte del propio contexto cultural del auditor, sino también de que los significantes que le componen se hallen en estructuras consecuentes con ellos. Es en este sentido que, en cuanto el material musical que elabora las estructuras en la Nueva Música es el mismo que el de la música tonal, el auditor es involuntariamente arrastrado al marco referencial que le es propio, situación que sería superada en el siglo XX a partir de la generación de nuevo material fónico que dará lugar a enteros otros géneros y que viene a satisfacer la necesidad de ofrecer un marco referencial nuevo al interior de la obra misma. Por otra parte, al abrir la pregunta por el proceso a través del cual la Nueva Música rompe cualquier tipo de relación inmediata con el auditor, articulando el planteamiento de una exigencia de conciencia justo en un momento en que el arte tensiona a la subjetividad, planteamos como hipótesis que la Nueva Música opera una ruptura que, a partir de las funciones comunicativas por ella asumidas (*función metalingüística*), exige a quién se acerca al código puesto a disposición por la música misma.

Es desde aquí que en el presente escrito pretendemos indagar en los procesos de recepción del discurso musical, acercarnos al contenido de la obra en cuanto a sus capacidades comunicativas. Para esto, analizaremos ese conteni-

do a través de herramientas aportadas por la lingüística y la teoría de la comunicación. No es que no estemos conscientes de que los procesos de significación en música sean distintos a los del lenguaje³, sabemos que “tendremos que cuidarnos de la aplicación imprudente de las características especiales de la lengua a otros sistemas semiológicos” (Jakobson, 1996a: 24). Sólo hemos querido aquí comprender qué hay en las estructuras de ciertas músicas que parecieran acercarnos -o alejarnos- de sus capacidades comunicativas. Para esto, y en atención a que “no hay duda de que todas las artes [...] están ligadas al signo (Ibíd.)” y de que “los resultados de la semántica lingüística deben aplicarse a todos los demás sistemas de signos y diferenciarse según las características específicas de éstos (Mukarovsky, 2000: 88), pondremos en relación, analógicamente, estructuras musicales y estructuras lingüísticas, prestando especial atención a los signos que albergan.

3 “il est essentiel de souligner, avec Michel Imberty, que, si nous attribuons des significations à une musique, les significations musicales ne sont ni comparables ni réductibles aux significations verbales”. (Nattiez, 2004: 56))

LA TONALIDAD EN LAS PROXIMIDADES DEL LENGUAJE.

Al pensar el material musical de la música tonal o de la Nueva Música nos resulta irresistible el gesto arbitrario de volcarnos a los conceptos de *langue* (lengua) y *parole* (habla) de Ferdinand de Saussure (2007). El primero, un *stock* de signos disponible para quien usa el lenguaje pudiera reconducirnos a ciertos sonidos o estructuras de las que dispone la música y que generan una respuesta en el auditor. Al evaluar un sonido con una cierta estructura interna como el acorde, observamos que en la música tonal se presentan sólo ciertos tipos de ellos. La música atonal no utiliza los acordes de la música tonal, los produce a partir de otros intervalos en función del proceso compositivo. En experiencias más recientes como la música espectral, no se presentan ni aquellos de la tonalidad ni aquellos de la música atonal, más bien se establecen estructuras acordales derivadas del espectro de un sonido. Así como distintos lenguajes orales hacen uso de fonemas que generan palabras, distintos tipos de música hacen uso de notas que generan acordes o grupos de sonidos; así como distintos lenguajes orales combinan aquellos fonemas de modo distinto para generar palabras propias de ese solo lenguaje, distintos tipos de música hacen uso de notas para combinarlas de modo distinto para generar acordes o melodías propias de ese tipo de música. Si se observan otros elementos como el ritmo o la articulación, el fenómeno es similar. Forzando una equivalencia, podemos decir que, en música, los compositores tienen distintos lenguajes que presentan *hablas* particulares (las obras), las que se articulan a partir del uso de distintos conjuntos de sonidos y estructuras, distintas *linguas*.

Para Saussure, la significación aislada del signo que comienza en el significante y da lugar a un significado se complementa con otra dependiente de la relación de aquél con otros signos, la que da lugar a un *valor* (*lingüístico*). En el sistema tonal el sonido tiene una *función*; una nota o acorde adquiere relevancia cuando, formando parte de una melodía o grupo de acordes, adquiere un rol al interior del discurso. En la tonalidad este rol está dado por jerarquías que asignan una función a todos los sonidos. En una cadencia, por ejemplo, un acorde de dominante significa en la medida que se relaciona con otros acordes (funciones) de una tonalidad. De manera más amplia, podemos decir que en la tonalidad el signo significa en la medida de que es parte de una estructura (por ejemplo, una melodía) y del sistema mismo (la tonalidad), el que opera como marco referencial.

El concepto de *valor* permite que los signos puedan ser comparados o intercambiados con otros signos. Algo de esto se deja observar en los procesos de significación generados gracias a la funcionalidad del sistema tonal, donde este posibilita que un sonido establezca relaciones sintagmáticas con los que lo preceden y suceden, generando una frase musical u otra estructura. Porque, al igual que en el lenguaje oral, en el lenguaje musical tonal existen estructuras compuestas por relaciones y diferencias generadas por el valor de los signos: frases, forma, sistema. Por otra parte, la funcionalidad de la tonalidad permite relaciones paradigmáticas entre los sonidos, ahí donde un sonido puede cumplir un rol similar a otro que reemplaza. Es así que el sonido puede compararse y por lo tanto intercambiarse sin producir grandes diferencias funcionales.

Para los estructuralistas, toda estructura que se base en un sistema de diferencias es una estructura lingüística. Lo relevante en la tonalidad es que el sonido se hace signo al ocupar un lugar particular en el sistema global, en la estructura generadora de forma, entrando en relación con otros sonidos y adquiriendo entonces una identidad, la que nunca tiene que ver con el sonido en sí, sino con el lugar -el rol- que este adquiere cuando entra en relación con otros sonidos. Un acorde de Do mayor no tiene una identidad hasta que se relaciona con otros acordes al interior de un sistema; si este sistema es la tonalidad de Fa mayor, el acorde de Do tendrá una *función* de dominante y por lo tanto una identidad ligada a la tensión.

En Saussure es el *valor* el que genera el sistema de diferencias, la *difference*. En Jacques Derrida, la *différance* señala un valor del signo que surge de la diferencia de este respecto a aquellos que lo rodean y de aquellos que forman parte de la estructura que los contiene, pudiéndose diferir hasta ser modificado por el próximo signo, construyendo sentido retroactivamente (Derrida, 1968). En la tonalidad esto se produce en los procesos de modulación que contemplan un acorde pivote, que desde la tonalidad de origen se percibe como una función determinada, pero desde la tonalidad de llegada se percibe retrospectivamente como otra función. Esta construcción retroactiva se da incluso en el plano de las estructuras, cuando, por ejemplo en una sonata de Mozart⁴, escuchamos lo que parece ser una segunda frase del primer tema que constituirá período con la primera, pero que luego percibimos -a propósito del alejamiento de la tónica- como el inicio del puente o transición. Derrida plantea además la idea de que un sintagma presenta huellas de signos que le sucederán, cosa que en el lenguaje musical tonal se traduce en una posible predicción de los acordes a venir, esto por la lógica de las relaciones que las funciones establecen entre ellas: al haber una jerarquía entre acordes y al existir un claro rol de cada uno de ellos en los procesos de acumulación de tensión y de su resolución, se espera que después de una cierta estructura armónica (por ejemplo un acorde de dominante) se cumpla otra (un acorde de tónica). Además, la tonalidad presenta unidades formales y estructurales que reaparecen recurrentemente en función de criterios que la misma obra va dejando en evidencia. Es el flujo de la *différance*; en el proceso, la inestabilidad del *significado trascendental* pareciera condecirse con lo abstracto del lenguaje musical.

La funcionalidad del sistema tonal moldea estructuras sintácticas que permiten que algunos de los sonidos que las conforman operen sincrónica o diacrónicamente, sellando un significado; esto recuerda en cierto modo a los *points de capiton* de Jacques Lacan, puntos nodales capaces de englobar en una serie de equivalencias a otros signos presentes en la estructura que tienen una identidad abierta. El operar diacrónico se da cuando los acordes modifican el modo en que percibimos a los que le preceden; así, el significado se construye de modo retroactivo, quedando el significado sellado en el punto final. En el caso de una estructura musical como la frase, los sonidos pueden llegar a cambiar el valor de aquellos que les preceden, por ejemplo, generando una función transitoria, la que modifica la función del acorde precedente. Además, un acorde de tónica que cierra una cadencia que se halla al final de una frase actúa como cierre de

4 Véase, como ejemplo, la sonata en la menor KV 310 del compositor austríaco.

la estructura. Cuando estos signos clave operan de manera sincrónica los signos tienen un significado fijo. Hay entonces ciertos significantes que se sellan sistemáticamente a través de los significantes que les preceden y suceden, una función que se fija gracias a las funciones que le rodean.

Las analogías entre tonalidad y lenguaje parecieran no impedir que la sintonía entre significante y significado parezca inalcanzable para la primera; para cualquier música. Sin embargo, esta impresión pudiera surgir de una visión algo parcial de lo que hasta aquí hemos entendido por signo.

Que para Jurij Lotman las estructuras lingüísticas sean parte de una cultura termina por caracterizar al signo -parte de un sistema primario de modelización, el lenguaje- como parte de una tradición traspasada por vías distintas a las genéticas y así modificada en el tiempo. Es en este sentido que para Roman Jakobson la estructura es evolutiva y el lenguaje más que otra cosa un proceso; los sistemas se entienden aquí como procesos dinámicos en el tiempo. Al forzar con suavidad los conceptos resulta también posible acá hacer un parangón entre la tonalidad y el lenguaje: aquella no sólo contempla una transformación que posibilita traspasar en el tiempo un contenido en constante cambio, sino que presenta en sus signos la arbitrariedad del signo lingüístico, arbitrariedad que emana aquí de una cierta temporalidad. El efecto de esta última es en ambos casos equivalente: el gradual cambio y crecimiento cuantitativo de los signos, el constante cambio del sistema y la generación de nuevos sistemas.

NUEVA MÚSICA, ESTRUCTURA Y LENGUAJE.

Ciertas características que aproximan el sistema tonal al lenguaje son dejadas atrás por la Nueva Música a través de sus replanteamientos: la funcionalidad de las alturas y el rol que estas cumplen en la constitución de las estructuras sintáctico-musicales. La Nueva Música abandona la idea de que “en el arte musical las correspondencias de elementos que son reconocidos, en una convención dada, como mutuamente equivalentes o en oposición mutua, constituyen el valor semiótico principal” (Jakobson, 1996a: 27); se aleja del marco referencial que orienta al auditor, generando una dicotomía entre las convenciones artísticas -de los artistas- y las convenciones sociales -del auditor no habituado- sobre el arte. Desde el romanticismo, ese desfase de convenciones se da permanentemente; sin embargo, se hace generalizado en el siglo XX.

Por otra parte, en la Nueva Música no encontramos sistema de diferencias. Aquella falta de rol del sonido acarrea problemáticas de *valor* del signo al interior de la estructura, imposibilitando además la construcción retroactiva del sentido a partir de la diferencia de un signo respecto a aquellos que lo rodean. A la escucha, el oído poco familiarizado pareciera requerir de una mediana claridad respecto a qué parámetros musicales están jugando un rol estructurador en la obra y de qué forma lo hacen. Si bien pudiera pensarse que nuevas sonoridades traen nuevos significados, estos dependen de la estructura donde los signos se insertan; la ausencia de funcionalidad, de diferencia, desorienta al oyente. Esto pareciera haberlo entendido muy bien Claude Debussy, quién tratando de renovar el lenguaje logra aportar inéditas asociaciones al auditor al presentar una serie de nuevos signos capaces de diferenciarse los otros sin entrar en la funcionalidad de la tonalidad, sonoridades construidas a partir de modos, escalas pentáfonas, escalas hexáfonas, acordes “de color”.

La ruptura de la inmediatez en la recepción del discurso musical atonal pareciera aquí corroborar la imposibilidad del acercamiento de la Nueva Música al lenguaje, sin embargo, pudiera plantearse la posibilidad de que la ausencia de contexto que esta música ofrece al auditor conduzca simplemente a un proceso comunicativo de mayor complejidad; algo así como hablar una segunda lengua aún poco dominada.

La proximidad de la tonalidad al lenguaje se aprecia igualmente cuando, combinando la teoría de la información con su interpretación de la significación, Jakobson plantea un modelo de comunicación que cambia los conceptos saussureanos de *langue* y *parole* por *código* y *mensaje*. Estos operan junto a otros factores en juego en el acto de comunicación que complejizan, pero mejor permiten el entendimiento en el proceso comunicativo de la Nueva Música. Aquí distintas comunicaciones se focalizan en distintos factores: Contexto, Destinator, Mensaje, Destinatario, Contacto y Código, a los que se les superpone, respectivamente, una función que predomina, que define el propósito, en un tipo de comunicación centrada en ese mismo factor: Referencial, Emotiva, Poética, Conativa, Fática y Metalingüística (Jakobson, 1975: 353, 360).

El modelo de Jakobson muestra cómo el eje de la comunicación es del todo variado. La *función poética*, que suele

hallarse en los textos literarios, puede hacerse extensiva a la música, ya que su contenido es estético, ya que en ella es relevante el modo en que se despliega el material. Acá el eje es el *mensaje*. De hecho, el discurso musical tonal hace permanente referencia a las funciones específicas que definen la esencia del sistema: dominante y tónica, lo que se hace extensivo a las estructuras y la forma. El sistema tonal se relaciona así con los “rasgos pansemióticos” del lenguaje: “el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos” (Jakobson, 1975: 349). Lo que cabe aquí resaltar es que para Jakobson la poética se interesa en los “problemas de la estructura verbal” y que, ya que “la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística” (Ibíd., 348). Cabe notar que la fase atonal de la Nueva Música apela a la misma función que la tonalidad, con las sabidas contradicciones y problemas formales. En una segunda instancia, la Nueva Música se distanciará de la música tonal a través de una función comunicativa diversa; en cuanto aquella se sabe en ausencia de un marco referencial a priori para el oyente, generará una estructura que se presentará continuamente en la pieza dando a escuchar la organización interna de la misma: la serie. Será a través de ella, de la homogeneidad del discurso que deriva de su uso, que la Nueva Música se centrará en la *función metalingüística*, que le servirá para evidenciar el *código*, lo que finalmente terminaría por contextualizar al auditor. Esta es una necesidad de la Nueva Música, en cuanto no se halla en el contexto cultural del oyente; el único contexto posible para este puede ser ofrecido por la obra, a través de la puesta en evidencia de su organización interna, ya que de esta organización se desprenden los significantes y las estructuras que, al acogerlos, los tornan coherentes. No es entonces gratuito que, una vez que la Nueva Música intenta dar ulteriores e inéditos pasos, las vanguardias de los años 50 insistan en este principio, dando lugar al serialismo integral. Si bien desde la perspectiva actual pareciera ser un paso del todo arbitrario, el gesto pretende consolidar una música con capacidades comunicativas específicas. Adorno acierta al señalar que la superación de la atonalidad libre a través de la dodecafonía y el serialismo integral excede el momento de la necesidad histórica; es que acá la necesidad es lingüística. La aridez del serialismo no cancela sus capacidades comunicativas, en cuanto su organización -puesta en evidencia en la obra- ha sido desplegada para ser escuchada, leída por el auditor. Una vez superado el serialismo, crecerá la necesidad de mantener un discurso en torno a una función metalingüística, en cuanto en estas experiencias se tiende a organizar las estructuras sintácticas a partir de un plan distinto para cada obra y distinto a aquellos utilizados en la tonalidad. Los años 60 y 70 transitarán por estos caminos, hasta que se asienten nuevos sistemas.

El modelo de Jakobson da cuenta de la complejidad del acto comunicativo y de las variadas instancias donde emerge el lenguaje. La simple relación establecida entre un compositor y un auditor a través de un discurso musical pone a la tonalidad en las cercanías de un lenguaje que, a la hora de adentrarse en las complejidades de la música, pareciera haber sido observado reductivamente. Probablemente la Nueva Música no se halla en las lejanías, simplemente ha debido posicionarse en funciones comunicativas diversas para dejar atrás el antiguo sistema. La consecuencia es un sistema con interacciones internas más complejas,

que hace de la escucha de las obras compuestas bajo su techo una operación distinta. No todo texto es fácilmente penetrable.

Al dejar por un momento al signo y su contexto estructural para centrar nuestra atención en el destinatario de la obra y su contexto cultural, cabría traer a colación la *función estética*⁵ de Jan Mukarovsky, la que predomina en los *objetos estéticos*. Aquí es el receptor quién impone sus valores estéticos y extra-estéticos, los que se relacionan con los valores de la obra, los que emergen de su propia función comunicativa. “A través del valor estético, el arte actúa directamente sobre la actitud emocional y volitiva del hombre hacia el mundo [...] lo estético, es decir, la esfera de la función, la norma y el valor estéticos, se halla ampliamente extendido por toda la esfera del comportamiento humano” (Mukarovsky, 2000: 203). Por cuanto las instituciones “participan en la influencia sobre el valor estético y lo hacen como exponentes de determinadas tendencias sociales” (Ibíd., 179), por cuanto aquel valor reside en el individuo y se da por convenciones fabricadas en el tiempo que sitúan a la obra en un espacio histórico determinado y en un cierto contexto, la obra es entendida como un signo, una “realidad social”. La obra opera como nexo entre el autor y la colectividad, sin ser reductible a un mero estímulo para nuestra percepción, ya que se viste de distintas maneras al trasladarse en el tiempo y el espacio: la obra funciona “como símbolo externo (como ‘significante’, en la terminología de Saussure), al que corresponde en la conciencia colectiva un “significado” (denominado a veces ‘objeto estético’), dado por lo que tienen en común los estados de conciencia subjetivos provocados por la obra-cosa en los miembros de la colectividad” (Mukarovsky, 2000: 88). Aquí se tornan relevantes los individuos que perciben la obra desde su subjetividad: “los valores extra estéticos en el arte no son sólo asunto de la obra misma, sino también del receptor. Éste se acerca a la obra con su propio sistema de valores, con su propia actitud hacia la realidad” (Ibíd., 195).

Surge en este punto la problemática del valor estético de una obra cuyo lenguaje está al margen del destinatario, fuente de aquel valor. Porque lo relevante a la hora de considerar la *función estética* en el caso de la Nueva Música es que esta se relaciona de particular modo con el contexto histórico, en cuanto más que ser albergada, acogida por este, es -digamos desde una perspectiva adorniana- su exigencia. Todas las relaciones que esta música establece con los factores que definen *función estética* serían aquí una necesidad histórica.

La nueva Música propone un código de signos nuevo, el que se enfrenta al marco referencial del receptor, muchas veces aquel correspondiente al sistema tonal. Una música no tonal adquiere, en este caso, una significación en función de las convenciones aportadas por la tonalidad. El signo musical, significativo en relación con su lugar en

5 “La semiótica praguense, que empezó como hibridación de la semiología saussureana con varios aportes fenomenológicos, terminó su ciclo clásico con entroncar la fenomenología funcional bühleriana con la herencia formalista (el lenguaje poético vs. práctico, comunicativo): a las funciones “comunicativas”— expresiva, representativa y apelativa—se agregó, como su “negación dialéctica”, la función estética. (Dos décadas más tarde, Jakobson añadiría otras dos funciones más a este esquema.)”. (Emil Volek, en su Introducción al Capítulo II de *Función, norma y valores estéticos como hechos sociales* de Mukarovsky; Editorial El cuenco de plata, 2014, pág. 71).

la estructura, con su rol o función, entra en crisis en un sistema donde las jerarquías se ausentan. En el caso de la Nueva Música, el rol del sonido, de la nota o acorde, liberado de una funcionalidad, viene dado por sus características sonoras -su dinámica, articulación, timbre- y por el contexto en que participa, la estructura en que se halla inserto. En esta música la relación con otros sonidos no se da necesariamente por la funcionalidad de estos, sino, más bien, por el rol del sonido en un sistema o estructuración dada por el compositor para una particular obra. El atonalismo no cuenta con un sistema predeterminado *a priori* para todas las composiciones, no es un sistema global que abarca las composiciones de todos los compositores, es predeterminado por estos para una obra en particular, pudiendo ser cambiado en la obra siguiente. El valor del sonido podrá estar entonces dado por un parámetro musical que en una obra particular cumplirá un rol estructurador. Este gesto coincide con la definición de estructura dada por Mukarovsky, para quién ella es “un conjunto de elementos estéticamente actualizados y agrupados en una compleja jerarquía cohesionada por el dominio de uno de los elementos sobre el resto” (2013).

Jakobson considera que el uso del lenguaje supone conocer las estructuras verbales; la relación con aquél es un proceso que demanda consciencia. En cuanto un oyente desconoce los componentes del sistema de signos propuesto por la Nueva Música, esta le resulta simplemente ajena; cabría entonces poner en duda la factibilidad de que encuentre significados en ella. No obstante esto, de la misma consideración se desprende que resulta posible acceder a esos componentes y las relaciones que se establecen entre ellos a través del conocimiento, tal como muestra Jakobson al abordar su función metalingüística y las operaciones que de ésta surgen: desde que comenzamos a relacionarnos con el lenguaje adquirimos una competencia metalingüística que nos hace críticos del lenguaje mismo. Esta consideración permite pensar que el rechazo a cualquier sistema de signos que no ofrezca referencia alguna está contenido en nosotros de manera innata, sin embargo, este rechazo puede ser contrastado de modo consciente por el sujeto. De hecho, al explicar la función metalingüística Jakobson detalla cómo Aleksandr Gvozdev evidencia que en las fases de aprendizaje del lenguaje reflexionamos en torno a la lengua (Jakobson, 1996b: 121-122): cada nueva palabra genera en nosotros un esfuerzo por interpretar su significado, el que no es alcanzado de modo inmediato, sino que debe ser develado desde el sonido de la palabra.

Lo que resultaría de extrapolar el proceso descrito por Gvozdev a la nueva relación que un sujeto podría instaurar con un lenguaje musical que no le resulta cercano podría explicarse a partir del análisis de interacción realizado por Felix Vodicka, donde la obra y su contexto social cobran particular relevancia. Al considerar los valores que se le asignan a la obra cuando es recibida, las relaciones semánticas que produce y el entorno social en que se inserta, podemos decir que, para un receptor no habituado, la Nueva Música contiene sonidos que no *deberían* ser parte de una obra musical; se le asigna así, un valor a esta última. Sin embargo, si el entorno en que la obra existe es el grupo de personas que se hallan familiarizadas con el sistema o al menos dispuestas positivamente a la exposición a lo no habitual, la obra será percibida como un discurso coherente basado en la estructuración de parámetros que

adquieren un desarrollo y un nivel de importancia inusual. Aquí el valor de la obra radica en su capacidad de generar conexiones semánticas nuevas, insospechadas para el auditor bien predisuesto.

HACIA UNA APERTURA.

Cuando un auditor no habituado a las músicas pos-tonales escucha una primera nota espera, entre otras cosas, una segunda que se halle en una conexión tonal (o de otro sistema de alturas tradicional en su cultura que le sirve como marco de referencias) con aquella. “Dentro del contexto de un estilo musical particular un tono o grupo de tonos indica -lleva al oyente experto a esperar- que otro tono o grupo de tonos va a aparecer en algún punto más o menos especificado del *continuum* musical” (Meyer, 1967: 6). Si bien esto se debería a que el sistema es el marco referencial del auditor, surge la posibilidad de que opere aquí aquella varias veces comentada relación entre los intervalos de la tonalidad y la serie de armónicos, la que comportaría que no existe relación alguna entre los sonidos de la Nueva Música y las estructuras en que se insertan. Si bien esta consideración pareciera dotar inapropiadamente a la tonalidad de un carácter de universalidad, los intervalos utilizados en otras culturas de hoy y del pasado coinciden, en una buena medida y de otras maneras, con los intervalos presentes entre las primeras notas de la serie de armónicos. Esta consideración sirve incluso para tornar coherente un discurso no tonal en experiencias como la de la música electrónica de Stockhausen. El compositor revela cómo los sonidos de altura determinada -las notas- y la estructura interna de su sonido -la serie de armónicos- se hallan en total contradicción con las estructuras desplegadas por la música serial (y una buena parte de las músicas pos-tonales), ya que privilegia, por la amplitud de sus componentes, aquellos intervalos que generan acordes propios del sistema tonal: octava, quinta, cuarta, terceras (Stockhausen, 1988). Pareciera ser que, para poder organizar sonidos de modo del todo distinto a como ocurre en la tonalidad, los sonidos que usualmente llamamos *notas* generarían un problema que va más allá de lo habitual, o no habitual, que se halle el auditor a las músicas no tonales. Stockhausen resuelve la contradicción componiendo el sonido en sí, a partir de una estructura que sí se halla en relación con las estructuras que regulan el resto de los parámetros musicales en la obra, sintonizando entonces el sonido con su contexto: la estructura donde se halla inserto. Otras aproximaciones al problema se observan en obras como *Ionisation*, de Edgard Varèse, donde simplemente se prescinde de la nota (a excepción de los clústeres del piano, que no son percibidos realmente como acordes). Los compositores señalados parecieran hacerse así cargo de que “el rasgo organizador del arte, mediante el cual el arte se diferencia de otras estructuras semiológicas, es la orientación no hacia la cosa designada, sino hacia el signo mismo.” (Mukarovsky, 2000: 55)

La necesidad de renovar el modo en cómo se construye el signo, desde sus “fonemas”, desde las componentes del sonido, se proyectará a obras de compositores como Helmuth Lachenmann o Mathias Spahlinger, donde la materia sonora se renueva. Se apunta en estas experiencias a aquellos sonidos de altura indeterminada, de espectro inarmónico, que no se hallan presentes ni en un discurso musical tradicional ni en las obras de la Nueva Música temprana, aquella de la Segunda Escuela de Viena.

Más allá de la incompatibilidad entre los lenguajes pos-tonales y el contexto cultural del auditor no especializada, las experiencias musicales recién mencionadas traba-

jan la compatibilidad entre el sonido y su propio contexto: las estructuras que lo albergan. Desde aquí es que pareciera surgir la necesidad de involucrar nueva materia sonora: las técnicas extendidas en la música instrumental, el objeto sonoro en la música concreta, los sonidos producidos a través de la síntesis en la música electrónica; todo en una música que entiende desarrollar estructuras generadoras de formas coherentes con las estructuras internas de aquellos significantes que las articulan, significantes que no sugieren o recuerdan al receptor organizaciones formales propias del sistema tonal. La función metalingüística del modelo de Jakobson cobra especial importancia, ya que lo que se propone es un código nuevo.

Se intenta aquí no sólo generar un discurso que dote a la forma de coherencia interna, sino generar un discurso cuyas nuevas estructuras y formas se originen en la organización de significantes nuevos, sin carga semántica. La premisa pareciera ser mostrar al oído que se enfrentará a algo del todo nuevo, producir un choque que lo predisponga a la apertura hacia algo que, podríamos decir, escapa a la esfera *musical*.

Los trabajos recién señalados no colman la distancia entre Nueva Música y contexto del auditor, sin embargo, otras consideraciones sobre el signo parecen abrirle a ella un espacio especial en la interioridad de quién escucha la obra. Para Émile Benveniste la conexión entre significativo y significado es automática, se produce en la psiquis del destinatario y no siempre se relaciona con el sistema de signos en sí. Este rol preponderante del receptor del signo se deja ver también en la mirada de Lacan, para quién en la mente del usuario del signo existe un significado puro, un significado que ya es parte de sí y que no presenta limitaciones producidas por una mediación. El significativo -que se halla por sobre aquello que no es expresable a través de la significación, que se encuentra por sobre el mundo interior, pero que no se relaciona con este (Lacan, 2011)- es el ámbito donde opera la cultura. Los significantes estructuran el inconsciente, el que tiene la estructura del lenguaje; este, a su vez, se compone de significantes, no de signos. Los primeros no dejan ver su significado, sino que conducen a otros significantes, tal como los sentidos conducen a otros sentidos. Estos se organizan a partir de los nexos que se presentan entre los significantes, existiendo así una prioridad de estos al interior de la vida psíquica. Estas consideraciones permiten suponer que, en cuanto el significado es siempre puesto por el receptor y en cuanto el estímulo sonoro proveniente de una música no tonal no está influido por las convenciones desarrolladas en torno al signo, generará significados impredecibles, no generalizables. Adicionalmente, pudiera desprenderse de esto que, si bien en la Nueva Música cada receptor atribuye eventualmente un significado distinto a un significativo, esto no dista demasiado de cuanto acontece en el lenguaje, donde el significado se halla dentro del sujeto, donde el significado es individual, no preexiste al individuo. En cierto sentido nos hallamos de frente a un signo que pone en equivalencia los procesos de significación del lenguaje, de la música tonal y de cualquier música; un signo que se pone en relación con la subjetividad.

Los procesos de significación del sonido en sí son puestos en evidencia por Jakobson en el marco de la poesía: “La acumulación, más allá de lo usual, de ciertas clases

de fonemas, o un ensamblaje contrastante de dos clases de textura fónica opuestas de un verso, una estrofa o un poema, funciona como una ‘corriente subterránea de significación’, si podemos servirnos de la pintoresca expresión de Poe.” (Jakobson, 1975: 386). Pareciera que la música concentra en sí lo que Jakobson llama “los elementos emotivos del discurso”, los que “no pueden describirse ‘con un numero finito de categorías absolutas’” y cuya expulsión de la ciencia lingüística “es un experimento de reduccion radical: *reductio ad absurdum*” (Ibíd.: 352).

CONCLUSIONES

La apariencia de que, a diferencia de la música tonal, la Nueva Música no se posiciona en las cercanías de lo que entendemos como lenguaje, se debe a que ha debido centrarse en una función comunicativa distinta a aquella en la que se ubica la tonalidad, en la función metalingüística. Debe hacerlo. La emancipación de la disonancia y la consecuente ruptura de la funcionalidad de las alturas es una necesidad que permite dejar atrás a la tonalidad no sólo por lo que a las sonoridades respecta: produce un giro hacia una función otra para la construcción del signo, en modo de evidenciar el código que sirve de contexto a este último y al auditor mismo. Todo se anuda en la operación.

La posibilidad de asignar un contexto al oyente, sin embargo, no se hace cargo de la necesidad de tornar coherente la relación entre los sonidos y las estructuras que los albergan. El problema aquí es que el sonido propuesto al auditor reclama, para ambos, un tipo de estructura y un sistema diverso. Una buena parte de los sistemas pos-tonales se basaron, como la tonalidad, en una organización de alturas que pone en una relación de intervalos -mayoritariamente temperados- a los sonidos, cada uno de modo distinto. El desconcierto producido en el receptor de la Nueva Música cuando escucha un grupo de *notas* es que no encuentra en ellas la organización que su marco referencial, su contexto cultural, le indica que corresponde. Es así como la nueva música debe generar sus propios sonidos, sus nuevas estructuras y formas, las que se originan en la administración de significantes nuevos.

Para enfrentar estas problemáticas, muchas de estas experiencias buscan evidenciar cuáles son los elementos que adquieren un rol preponderante, que cumplen una función en el discurso para hacer percibir el sentido (musical) de la pieza. Muchas veces se lleva a un plano principal algún parámetro distinto a las alturas y, en ocasiones, se genera un discurso donde las alturas desaparecen. Emergen la música electrónica, la música electroacústica, y otros nuevos géneros; surgen nuevos significantes y se apela a nuevos significados.

Estos últimos requieren del auditor un rol activo; se le solicita indagar en el sentido presente en la obra, ya que esta no sólo se compone de materiales, sino de significados elaborados en la forma. Porque la Nueva Música abre a algo más allá de las sensaciones: al pensamiento, al conocimiento. La Nueva Música comienza así a dirigirse al encuentro de otras disciplinas; uno de sus vehículos fue la elaboración de nuevos signos. La Nueva Música ha caminado siempre hacia lo nuevo por necesidades lingüísticas, para abandonar sus antiguos significantes, para transformarse en otra cosa, algo tal vez diverso a lo que llamamos música. Porque la Nueva Música es justamente eso: Nueva.

Queda preguntarse el porqué de requerir un contexto a la hora de escuchar música, por qué requerir un sistema que proporcione una relación inmediata con la música, por qué la necesidad de una cercanía al lenguaje si de lo que se habla aquí es de música. Pareciera que porque algunas músicas son un lenguaje. En la música se requiere la inmediatez de este porque, de otro modo, no podemos predecir, en la obra, lo que viene. Se impide un dialogo del auditor

consigo mismo. Porque la música pareciera ser entonces un lenguaje donde el auditor habla consigo:

“La posibilidad del sentido se identifica con la posibilidad de la resonancia, o sea, de la sonoridad misma. Más precisamente: la posibilidad sensata del sentido (o, si se quiere, la condición trascendental de la significancia, sin la cual no habría ningún sentido) se recubre con la posibilidad resonante del sonido. Es decir, en definitiva, con la posibilidad del eco o de una reemisión del sonido a sí mismo en sí mismo”⁶ (Nancy, 2002: 56).

Cuando todo marco referencial desaparece, el diálogo se imposibilita, la subjetividad desaparece. Es la operación de la Nueva Música cuando, después del momento de mayor demanda para la subjetividad, se inscribe en un movimiento de alejamiento de ella, que más que comprometer sonoridades, compromete al sujeto mismo. Tampoco será el compositor el que escape de ello.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. (2006). *Música, lenguaje y su relación en la composición actual*, en *Escritos Musicales I-III*. Madrid: Ed. Akal.
- DERRIDA, J. (1968). *Différance*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS (www.philosophia.cl).
- GORDON, E. (2012). *Learning Sequences in Music: A Contemporary Music Learning Theory*. Chicago: Gia Publications.
- IMBERTY, M (2011). Nuevas perspectivas de la semántica musical experimental. En González S.; Camacho, G. *Reflexiones sobre Semiología Musical*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música; págs. 174-214.
- JAKOBSON, R. (1975). Lingüística y poética, en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- JAKOBSON, R. (1996). Ojeada al desarrollo de la semiología, en *Marco del Lenguaje*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica.
- JAKOBSON, R. (1996); Sobre el enfoque lingüístico del problema de la conciencia y el inconsciente, en *Marco del Lenguaje*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica.
- LACAN, J. (2011). *La instancia de la Letra en el inconsciente, o la razón desde Freud*, en *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- MEYER, L. (1967). *Music, the arts and Ideas*. Chicago: University of Chicago Press.
- MUKAROVSKY, J. (2000). *Signo, función y valor*. Colombia: Plaza & Janés Editores; Colombia.
- MUKAROVSKY, J. (2013). Un ensayo de análisis estructural del arte actoral (Chaplin en Las luces de la ciudad). En: Jandova, Jarmila, J; Volek, E. *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- NANCY, J-L. (2002). *À l'écoute*. París: Éditions Galilée.
- NATTIEZ, J. J. (2004); Ethnomusicologie et significations musicales. *L'Homme*. París: Éditions Ehes, 171-172.
- ROJAS, S. (2011). Música y autoconciencia, sobre la filosofía de la música de Th. Adorno. *Resonancias*, 28. Santiago de Chile: Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- SALVETTI, G. (1991). *La nascita del Novecento*. Torino, Italia: Edizioni di Torino.
- SAUSSURE, F. DE (2007). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- STOCKHAUSEN, K. (1988); *Elektronische und instrumentale Musik*; en *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Colonia: Dieter Schnebel Edition.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- DERRIDA, J. (2012). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- LACAN, J. (1988) *El seminario sobre la carta robada*, en *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- LOTMAN, J. (1993). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. *Escritos*, 9. Bogotá: Centro de ciencias del lenguaje, Pontificia Universidad Bolivariana, 15-20.
- MUKAROVSKI, J. (2014). *Función, norma y valores estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires: Editorial El cuenco de plata.
- VODICKA, F.; OLDRICH, B. (1972). *El mundo de las letras: Introducción al estudio de la obra literaria*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- WEBERN, A. (2006). *Il camino verso la Nuova Música*. Milán: SE Editore.

“Desde el bus”



Técnica: Lápiz color sobre papel

Vértigo es Motor: una investigación artística que explora la relación entre arte y arquitectura desde un enfoque basado en la 'agencia material' y el conocimiento encarnado.

Felipe Cortés-Salinas

Artista e investigador independiente

<https://orcid.org/0000-0002-7638-793X>

María Francisca Montes Zúñiga

Facultad de Artes de la Universidad de Chile

<https://orcid.org/0000-0002-1808-3516>

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2021-10-17

ACEPTADO: 2022-06-29



RESUMEN

Propuesto como ensamblaje, el artículo es resultado de una investigación artística que asume el vértigo como catalizador de un proceso de creación audiovisual, afirmando a su vez que se trataría de un campo epistémico metodológicamente pluralista y de carácter experimental. Basándonos en estos planteamientos, *encarnamos* la experiencia directa en edificaciones ubicadas en altura buscando hacer emergentes diversas manifestaciones cognitivas. En medio de este proceso, permeado por la incertidumbre, los métodos de investigación implicaron nuestra interacción con un teléfono celular modificado o *actante*, aspecto que desde la perspectiva de la 'agencia material' implicará una reconfiguración de nuestra concepción y delimitación de la mente.

PALABRAS CLAVE

Arte Latinoamericano, Investigación Artística, Emociones Electrónicas, Agencia Material, Vértigo.

RESUMO

Proposto como um assemblagem, o artigo é o resultado duma pesquisa artística que assume a vertigem como catalisador dum processo de criação audiovisual, afirmando por sua vez que trata-se dum campo epistémico metodologicamente pluralista e de natureza experimental. Basado nestas abordagens, encarnamos a experiência direta em edifícios altos, a fim de fazer emergir várias manifestações cognitivas. No meio deste processo, permeado pela incerteza, os métodos de investigação envolveram a nossa interação com um celular e modificado ou actante, um aspecto que, na perspectiva de "agência material", envolverá uma reconfiguração da nossa concepção e delimitação da mente.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Latino-americana, Investigação Artística, Emoções Eletrónicas, Agência Material, Vertigem.

ABSTRACT

This article proposes an assemblage resulting from an artistic research that assumes vertigo as a catalyst for an audiovisual creative process, affirming that artistic research is a methodologically pluralistic and experimental epistemic field. Based on these approaches, the authors embody the direct experience of high-rise buildings making possible the emergence of various cognitive manifestations. Within this process permeated by uncertainty, typical of vertigo and creative practices, the research methods involved our interaction through a modified cell phone or actant. From the perspective of the 'material agency,' this will imply a new conception and delimitation of the mind.

KEYWORDS

Latin-American Art, Artistic Research, Electronic Emotions, Material Agency, Vertigo.

ENSAMBLAJE E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

La dificultad con la ciudad, con los productos arquitectónicos, es que están basados en el comportamiento.

(Friedman, 2007)¹

Una multiplicidad que comporta muchos términos heterogéneos, y que establece uniones, relaciones entre ellos ... a través de diferentes naturalezas ... una simbiosis, una “simpatía”.

(Deleuze & Parnet, 2004, p. 79)

Quisiéramos iniciar manifestando que este escrito lo planteamos como ensamblaje, basándonos para ello en la propuesta que hace Christopher Hanley (2018) cuando señala que dicha noción podría resumirse como la idea de que el texto posee una *dinámica interna* por medio del cofuncionamiento de las partes. Sumado a lo anterior, este ejercicio de escritura lo abordamos como una forma de pensamiento en lugar de una forma de representación (Hanley, 2018), buscando en ese sentido establecer una correspondencia e interdependencia mutua y necesaria entre creación, investigación artística y escritura (Goddard, 2010).

Una definición totalmente consensuada con respecto al ámbito de la investigación artística es una tarea poco probable, ya que este tipo de investigación, al compartir su naturaleza con la práctica artística, plantea la necesidad de comprender que puede haber tantas maneras de abordar una investigación de este tipo como posibilidades a la hora de afrontar un proceso creativo, es decir, en la heterogeneidad de enfoques radicaría una de sus fortalezas². Al interior de este ámbito, Vytautas Michelkevicius (2018, p. 28) menciona otros aspectos que evitarían un consenso general en cuanto a su definición: (a) el discurso [de la investigación artística] en sí es aún muy reciente, (b) cuestiona aspectos fundamentales de la filosofía de la ciencia y el arte (qué son la ciencia, el arte y la investigación, dónde se trazan sus límites), (c) desestabiliza estructuras académicas arraigadas³.

Desde esta perspectiva, podríamos señalar un par de rasgos fundamentales a tener en cuenta: primero, a partir de lo propuesto por Henk Borgdorff, sería relevante considerar que este tipo de investigación se diferencia en aspectos específicos de otras tradiciones de la investigación académica, y por lo tanto, no sería conveniente tomar como parámetro para el desarrollo de la misma los modelos provenientes de las ciencias naturales, las humanidades, las ciencias sociales o los estudios en tecnología. Esto se debe a que el arte fundamentalmente encarna una situación paradójica, “invita a una reflexión, aunque elude cualquier pensamiento definitivo en relación a su contenido” (2010, p. 45)⁴. Lo segundo a considerar es que se trataría de una “concepción horizontal más que vertical de investigación,” haciéndose necesario reparar en su particularidad, ya que este tipo de investigación no es idéntico “a la ciencia, y, por consiguiente, liberar la concepción de la ciencia de las ciencias naturales, ya que la mayor parte de la sociedad aún equipara el investigar directamente con las ciencias naturales y exactas” (Michelkevicius, 2018, pp. 60-62).

Valdría señalar en este punto que en medio del panorama académico internacional que reflexiona en torno a esta propuesta, una de las posturas mayoritariamente aceptadas es la de asumir este enfoque desde una investigación *en/a través del arte*: “un artista lleva a cabo una investigación y crea nuevo conocimiento (saber) y experiencias en una esfera particularmente especializada por medio de la creación artística” (Michelkevicius, 2018, p. 67)⁵. Como consecuencia, podemos

1 TdA.

2 Por otro lado, Clive Cazeaux (2017) señala que el arte, debido a las múltiples transformaciones asumidas a lo largo del S.XX, no ofrece ningún elemento estable o determinado que pueda ser tomado como fundamento. Por consiguiente, cualquier intento por definir la investigación artística desde la naturaleza del arte se verá enfrentado a esta característica primordial de indeterminación.

3 TdA.

4 TdA.

5 TdA.

identificar un aspecto adicional y es el hecho de operar dentro de un marco crítico que cuestiona las diferencias establecidas de antemano entre el investigador y la práctica artística o entre el sujeto y su objeto de investigación. Esta característica, a su vez, estaría alineada con la necesidad recientemente identificada de llevar a cabo transformaciones fundamentales en los sistemas de conocimiento existentes, para que se incluyan formas de conocimiento y saber más diversas—prácticas, experienciales y encarnadas—tomando en consideración los aspectos éticos y estéticos de la experiencia humana (Fazey et al, 2020) y en esa medida: (1) permitir diálogos fructíferos entre el arte, las ciencias y las humanidades y, (2) poner en práctica modelos del conocimiento/saber más abiertos y democráticos⁶.

En lo que se refiere al planteamiento de un tipo de epistemología acorde con estos lineamientos, Michael Schwab (2015), basándose en la noción de *sistema experimental* (Rheinberger, 1994, 1997, 1998 en Schwab, 2013; Borgdorff, 2013) y en el análisis a la obra *3 Standard Stoppages* (1913-1914) de Marcel Duchamp realizado por Herbert Molderings (2010), nos propone un par de características que nos servirían al momento de determinarla: (1) se basa plenamente en una experimentación artística que *no responde a los requerimientos de 'verdad'*, sea ésta religiosa, científica o artística, a los que el arte suele estar subordinado y, (2) debe sustentar modos artísticos que permitan identificar ciertas cosas materiales y únicas como verdaderas y epistémicamente relevantes, a pesar de su estatus epistémico desconocido⁷. Como antecedente y complemento de este esquema, consideramos pertinente recordar en este punto lo mencionado por Gray & Malins (2004), en relación al rol que cumplirían el riesgo y el error en tanto que prácticas que buscan superar la repetición de la ortodoxia, y que, a su vez, estarían implicadas en la generación de metodologías más apropiadas para el campo de la investigación artística, una de las tareas fundamentales identificada por este par de autores⁸.

Adicionalmente, quisiéramos señalar en este punto un ámbito cognitivo relevante en medio de nuestro proceso de creación e investigación artística, y que estaría relacionado con la generación de formas de conocimiento y saber encarnado, enfatizando la importancia que tienen el cuerpo, los procesos sensomotores, las emociones y los sentimientos, perspectiva que para Mark Johnson conllevaría, por lo tanto, la liberación del “dominio ejercido por visiones del conocimiento que lo consideran un estado o relación mental fija y eterna, con el objetivo de focalizarnos ... en el saber como proceso de indagación más que como producto final” (2010, p.145). Estos planteamientos evidenciarían que nuestros procesos de pensamiento se dan por medio de interacciones corporales con el ambiente y con los demás, lo cual nos llevaría a entender la mente desde una

perspectiva *encarnada*, abriendo de este modo la posibilidad de pensar el cuerpo como inherentemente expresivo, en lugar de un proceso mecánico que ejecuta movimientos pre-planeados (4E Cognition Group, s.f., s.p.).

En resumen, podemos sugerir que una manera apropiada para entender este campo epistémico —la investigación artística— sería como una “red dinámica y rizomática de diversos actores animados e inanimados” (Michelkevicius, 2018, p. 9)⁹ que conlleva un carácter explícitamente experimental y metodológicamente pluralista, y en donde parte de su fortaleza residiría en una “naturaleza ambigua, amplia y que afirma la diversidad” (Anderwald, Feyertag & Grond, 2017, p. 122)¹⁰.

6 Una revisión detallada en torno a la relación entre investigación artística y ciencia en: Borgdorff, (2009) *Artistic Research within the Fields of Science*.

7 Como señala Schwab, Molderings (2010) asume una postura bastante restrictiva de lo que sería la experimentación artística en la obra de Duchamp, no obstante, considera importantes algunos aspectos de lo allí planteado, y es por eso que desarrolla una mirada complementaria entre los dos enfoques mencionados. El énfasis añadido es nuestro.

8 Un antecedente adicional que expone la crítica interrelación de perspectivas epistémicas y metodológicas que confluyen en el campo de la investigación artística en: Gray y Malins, (1993) *Research Procedures / Methodology for Artists and Designers*.

9 TdA.

10 Para Wesseling (2016), la investigación artística (llevada a cabo por los/las artistas) genera conocimientos, experiencias y perspectivas que no pueden obtenerse de otra manera, este conocimiento (saber) a su vez, emerge y se encarna en las obras y en las prácticas artísticas, siendo ésta una investigación respecto de la naturaleza de ese emerger y del encarnamiento de los distintos valores y puntos de vista implicados en las obras. TdA.

VÉRTIGO (DE MÉTODOS Y METODOLOGÍA).

Una sintomatología caracterizada por una desagradable sensación de desplazamiento del cuerpo (vértigo subjetivo) o del ambiente circundante (vértigo objetivo) (Post & Dickerson en Gnerre et al., 2015)¹¹.

Sustentado en la naturaleza entrelazada entre práctica e investigación, a partir de ahora el texto incorporará otros elementos propios de nuestro proceso creativo en tanto que métodos de investigación: notas de campo, protocolo propio de escritura y visualización diagramática.

Adicionalmente, trabajaremos con algunas citas para explicitar los diversos asuntos abordados, haciendo visible de esta manera el diálogo sostenido con otros campos del saber. Este requerimiento de heterogeneidad está fundamentado principalmente por la epistemología y la metodología de la investigación artística, y es un intento por superar lo que Gilles Deleuze (1995 en Eileen, Bright & Riddle, 2018) detecta como un sistema de “aculturamiento”, silenciamiento y anticreatividad, que dificulta hoy en día la práctica de la escritura especialmente al interior del ámbito académico.

Síntomas del miedo a las alturas fueron descritos en antiguos textos romanos, griegos y chinos ... empeoramiento de la vista y un sentimiento de incomodidad cuando se caminaba sobre un puente, los ojos velándose y con sentimiento de mareo al pararse en una escalera alta, mareo cuando se observaba desde rocas altas, palidecimiento, temblor en las rodillas y oscurecimiento de los ojos cuando se ve desde los cielos ... Las fuentes chinas enfatizan los efectos de la mala visión, la confusión y la incertidumbre (Huppert & Brandt, 2018, p. 129)¹².

El vértigo de altura ocurre cuando es excedida una distancia crítica entre una persona y el objeto estacionario más cercano. Las grandes distancias visuales en los lugares altos conllevan una pérdida de información visual usada para mantener el balance ... La oscilación del cuerpo en lugares altos se aproxima a la oscilación cuando se cierran los ojos. Con una oscilación mayor, el centro de gravedad algunas veces puede alcanzar el límite que se puede soportar, y cuando esto ocurre, la inestabilidad se pronuncia (Whitney et al., 2005, p. 444)¹³.

[A partir de Herz] El vértigo superaba ... el campo de los fenómenos estrictamente fisiológicos, para revelarse como “una posibilidad inmanente a la conciencia,” un trastorno del fluir de las ideas, una desviación de su curso natural hacia una situación contraria que produce un exceso de vivacidad de ánimo, arrastrando a este último a su vez a la confusión vertiginosa (Cavalletti, 2019, p. 34).

Nuestro proyecto de investigación surge en el año 2015 en medio de un ejercicio académico específico, sin embargo, este proyecto ha continuado más allá de esa etapa y desde entonces, hemos alimentado el proceso participando

además de diferentes instancias y plataformas de exhibición y de diseminación.

En la primera etapa del proyecto, que podríamos denominar, “llegar a una zona de común acuerdo,” trabajamos conjuntamente a partir del procedimiento denominado ‘lluvia de ideas’ (Díaz, 2011, p. 25). Nuestro objetivo con dicho procedimiento era encontrar por medio de la escritura ciertas nociones y sus posibles resonancias con nuestras prácticas artísticas, con el fin de que pudieran servirnos para establecer un desafío creativo a partir del cual seguir trabajando. Como premisa, determinamos que el aspecto que fuésemos a identificar no debería haber sido abordado por ninguno de nosotros en sus proyectos artísticos anteriores, de modo que fuera una suerte de experiencia desconocida, llevándonos a un proceso de indagación y experimentación paralelo al que cada uno desarrollaba en ese momento.

Valga la exposición anterior para identificar ciertos intereses comunes con respecto al proyecto que iniciaríamos:

- Empezar un proyecto de investigación artística bajo la noción de coautoría.
- Que planteara un desafío creativo para nosotros en tanto investigadores–practicantes.
- Que suscitara variantes con respecto a los procesos personales (experimentación).
- Que nos viéramos abocados a una situación/fenómeno novedoso (evitar condicionamientos prácticos).

A partir del ejercicio de lluvia de ideas acordamos trabajar *a través* del vértigo, ya que era un comportamiento que de alguna manera había estado implícito en algunos de nuestros trabajos anteriores, haciéndose a su vez evidente nuestro interés por evitar una perspectiva metafórica o simbólica, para en cambio, asumir una exploración creativa que fuera informada por la experiencia misma de esta condición.

A continuación, presentamos un par de ejemplos que sirven para dar contexto a lo mencionado anteriormente: la autora viene realizando desde hace varios años, películas y series fotográficas aéreas de la ciudad de Santiago (Chile) y sus alrededores, en fechas determinadas por eventos vinculados al acontecer político mundial y específico del país: 1º de Mayo y 11 de septiembre, respectivamente. El autor, en medio del proceso de investigación previo a una exposición llevada cabo en Bogotá (Colombia) en el año 2014, visitó la zona del naufragio del barco *L'Amérique* (1895) en el Mar Caribe, sometiéndose en el lugar identificado como el del hundimiento a las corrientes marinas en un bote con los motores apagados, con el objetivo de encarnar la experiencia en medio de este escenario.

11 TdA.

12 TdA.

13 TdA.

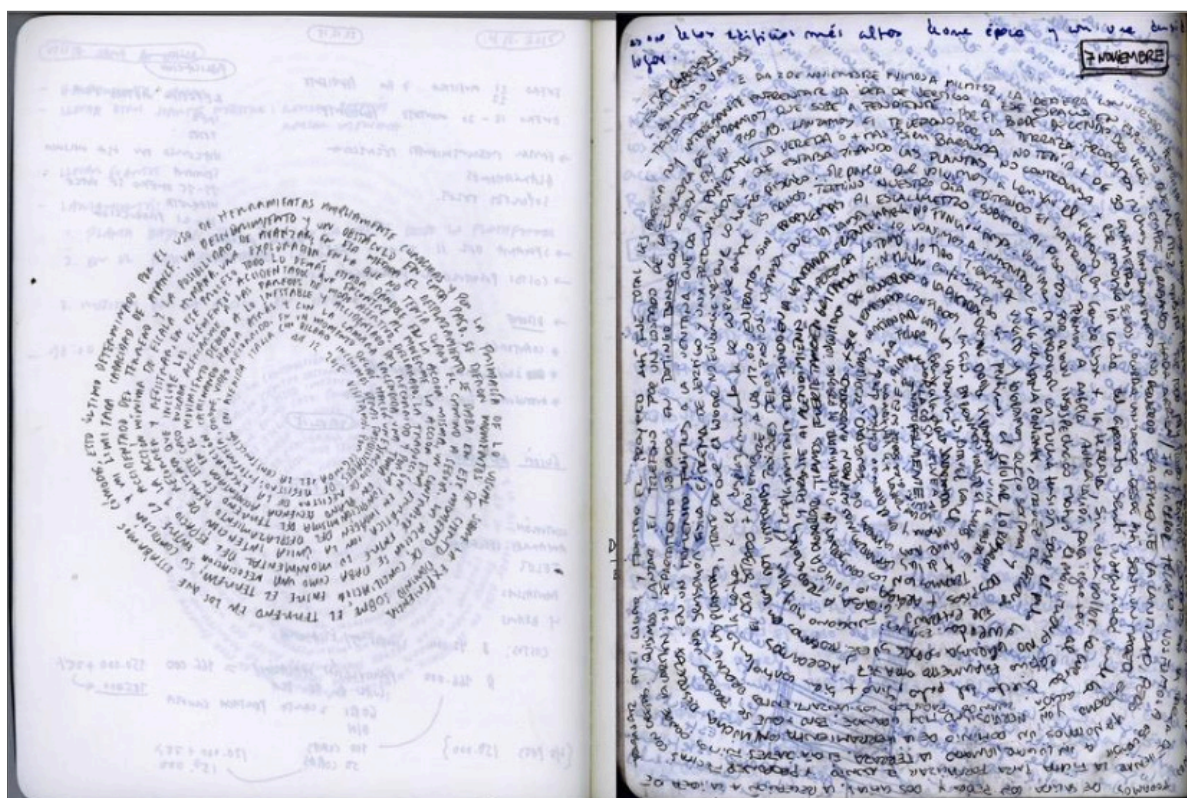


Figura 1. ELSI. Elaboración de los autores. 2015

La práctica de escritura simultánea y en conjunto, como la que fue asumida durante el ejercicio de ‘lluvia de ideas’, la establecimos como una de las operaciones a desarrollar durante el proyecto, dado que genera resultados no planeados con antelación y, por consiguiente, nos brinda la posibilidad de dar cabida a múltiples aspectos emergentes que suceden durante el proceso. Este método, (ELSI) Escritura, Libre-Simultánea (Figura 1), es una práctica de escritura en conjunto generada por el proceso de investigación, que surge de las acciones específicas realizadas y que resalta los aspectos coautoral y de incertidumbre propios de un proyecto creativo que opera *a través* del vértigo. Durante las sesiones de ELSI y como método de investigación adicional, generamos asimismo diagramas y mapas conceptuales teniendo en cuenta el potencial epistémico de estos dispositivos:

La elaboración de mapas, diagramas y la formulación de procedimientos cartográficos, conllevan varios procesos subjetivos, estéticos y semióticos que *constituyen formas de investigación en y por sí mismas...* La cartografía entonces opera como una herramienta para considerar la subjetividad de los investigadores—cartógrafos y para interferir en la dicotomía que separa a los investigadores del objeto de su investigación. Esto adicionalmente rompe con la idea de que los efectos de la investigación pueden lograrse una vez esté terminada (Ribas, 2017, s.p.)¹⁴.

Sumado a la revisión de algunos referentes bibliográficos, artísticos y cinematográficos, indagamos desde el punto de vista fisiológico por circunstancias catalizadoras del vértigo y sus manifestaciones. A partir de esa pesquisa decidimos llevar a cabo en ese momento dos acciones es-

pecíficas. En la primera, un rollo de papel de 1,10 mts de alto x 50 mts de largo fue sometido al descenso por diversas pendientes y trayectorias en distintos espacios de la ciudad de Santiago (Chile). Es de resaltar un episodio en particular frente a la Avenida Pedro de Valdivia 2412, en el que una parte del rollo de papel había sido desplegada y estaba atravesando la acera de un costado a otro, dejando que los vehículos circularan por encima de la superficie blanca. Repentinamente y por la acción del viento y el tráfico, la franja de papel se levanta del piso y sufre una rasgadura al ser impactada por uno de los vehículos que transitaban, causando que otro de los autos que venía detrás fuera cubierto por la superficie de papel a la altura del vidrio panorámico, haciendo que el conductor perdiera momentáneamente la visibilidad, enfrentándonos todos a una situación imprevista que nos llevó a detener el ejercicio en ese momento debido a los riesgos identificados.

La segunda acción, que desarrollamos al interior de un recinto privado, buscaba afectar directamente nuestros cuerpos. Para esto, tomamos dicho rollo ubicado al centro del espacio como referente visual, y en torno al cual, cada uno de nosotros se desplazaría de manera circular pero en sentidos contrarios. Al fijar nuestra mirada en dicho objeto, con el paso del tiempo y la aceleración del ritmo al caminar, iríamos entrando en un estado corporal que induciría el vértigo, para tiempo después, encontrarnos bajo sus efectos. En cada una de las oportunidades en que llevamos a cabo estas acciones se realizaron sesiones ELSI y de registro en video, que aportaron material y recursos para nuestra reflexión (Figura 2).

14 El énfasis es nuestro. TdA.

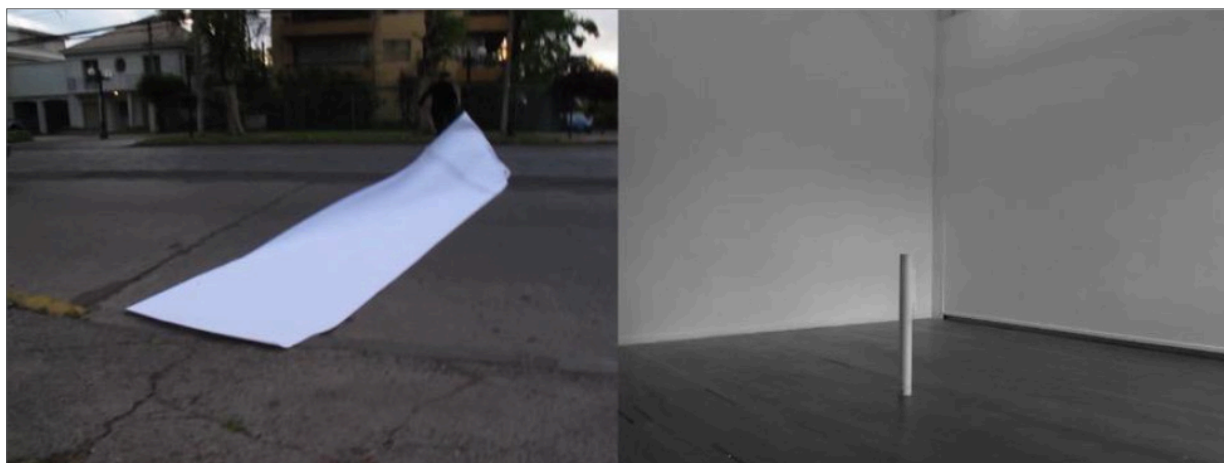


Figura 2. Vista de acciones con el rollo de papel (vía pública y en espacio interior). Los autores, 2015.

Un método adicional que habíamos propuesto desde el inicio del proyecto, fue acceder a edificaciones de gran altura e inducir por medio de nuestra experiencia encarnada el vértigo, produciendo simultáneamente un registro audiovisual. Cabe señalar que, en dicha etapa, estos tres métodos mencionados previamente se llevaron a cabo de modo paralelo, para luego dar paso, por circunstancias relacionadas con los hallazgos mismos del proceso, a un trabajo vinculado con nuestra exposición a situaciones arquitectónicas de gran altura.

Al momento de plantear este método de trabajo, nos percatamos en medio del diálogo que nuestros cuerpos no podrían soportar las fuerzas a las que se verían sometidos ante el vacío en cada una de las locaciones. Por consiguiente, decidimos elaborar a manera de ensamblaje una “prótesis” de nuestro cuerpo—un otro cuerpo/actante—que pudiera asumir esas acciones y desenvolverse en el vacío. “Actante ... es el término de Bruno Latour para referirse a una fuente de acción; un actante puede ser humano o no, o muy probablemente una combinación de ambos” (Bennett, 2010, p. 9)¹⁵, adicionalmente, tiene la capacidad de alterar efectivamente el curso de los eventos haciendo que éstos sean distintos en su ausencia¹⁶.

Para elaborar esta herramienta por segunda vez, luego de haber perdido la primera en una de las sesiones de grabación, utilizamos un Iphone 4, carrete e hilo de pescar, cinta gaffer y algunas monedas que sirven para darle peso y estabilidad (Figura 3). Durante esta etapa exploratoria (2-2015) visitamos varias edificaciones ubicadas en la ciudad de Santiago que estuvieron a una altura superior a los a los ocho pisos llegando hasta los veintidós. A partir de estas experiencias y de las grabaciones realizadas, generamos un conjunto de videos llegando a establecer una tipología de las imágenes, presentada más adelante, producto de la interacción entre nosotros, la herramienta y algunas fuerzas dadas en el contexto: gravedad, viento, altura, resistencia, tipo de edificación, entre otras.

Es a partir de los hallazgos generados en medio del proceso de participación con este actante, que decidimos indagar por el rol emocional que cumple el teléfono

celular en nuestra cotidianidad en tanto que usuarios asiduos—dependientes—de dicha tecnología. En el próximo apartado, incluimos algunos de los diagramas realizados y presentamos de modo visual este aspecto de la investigación (Figuras 4-7), con el objetivo de complementar la reflexión en torno a la profunda imbricación entre los humanos y nuestro entorno material no-humano, y sumado a esto, enfatizar el valor epistémico de los procedimientos cartográficos en tanto que métodos de investigación. Aspecto que estaría en concordancia con uno de los rasgos característicos de la investigación artística, en la medida en que se busca el desarrollo de discursividades afines con el proceso creativo, tomando en cuenta para esto lo señalado por Ribas (2017) y Borgdorff (2010) respectivamente.



Figura 3. Actante. Los autores, 2016.

¹⁵ TdA.

¹⁶ Véase en detalle http://www.brunolatourenespanol.org/oo/Glosario_actante.htm

EMOCIONES ELECTRÓNICAS

Las emociones electrónicas (Vincent & Fortunati, 2009), provocadas por medio del teléfono celular, no son diferentes de aquellas que sentimos en nuestras vidas cotidianas. Lo que las diferencia, sin embargo, es cómo son inducidas por medio de algún contacto (táctil o del pensamiento) con el teléfono celular, dónde y cuándo pueden ocurrir (Vincent, 2013)¹⁷.

La interacción del teléfono celular y su usuario ha co-construido un nuevo robot social personalizado; una máquina cargada con nuestras emociones electrónicas únicas, a las que recurrimos en momentos de soledad, felicidad, crisis, aburrimiento, y en la experiencia cotidiana para confort, consuelo, asistencia y guía (Vincent, 2013)¹⁸.

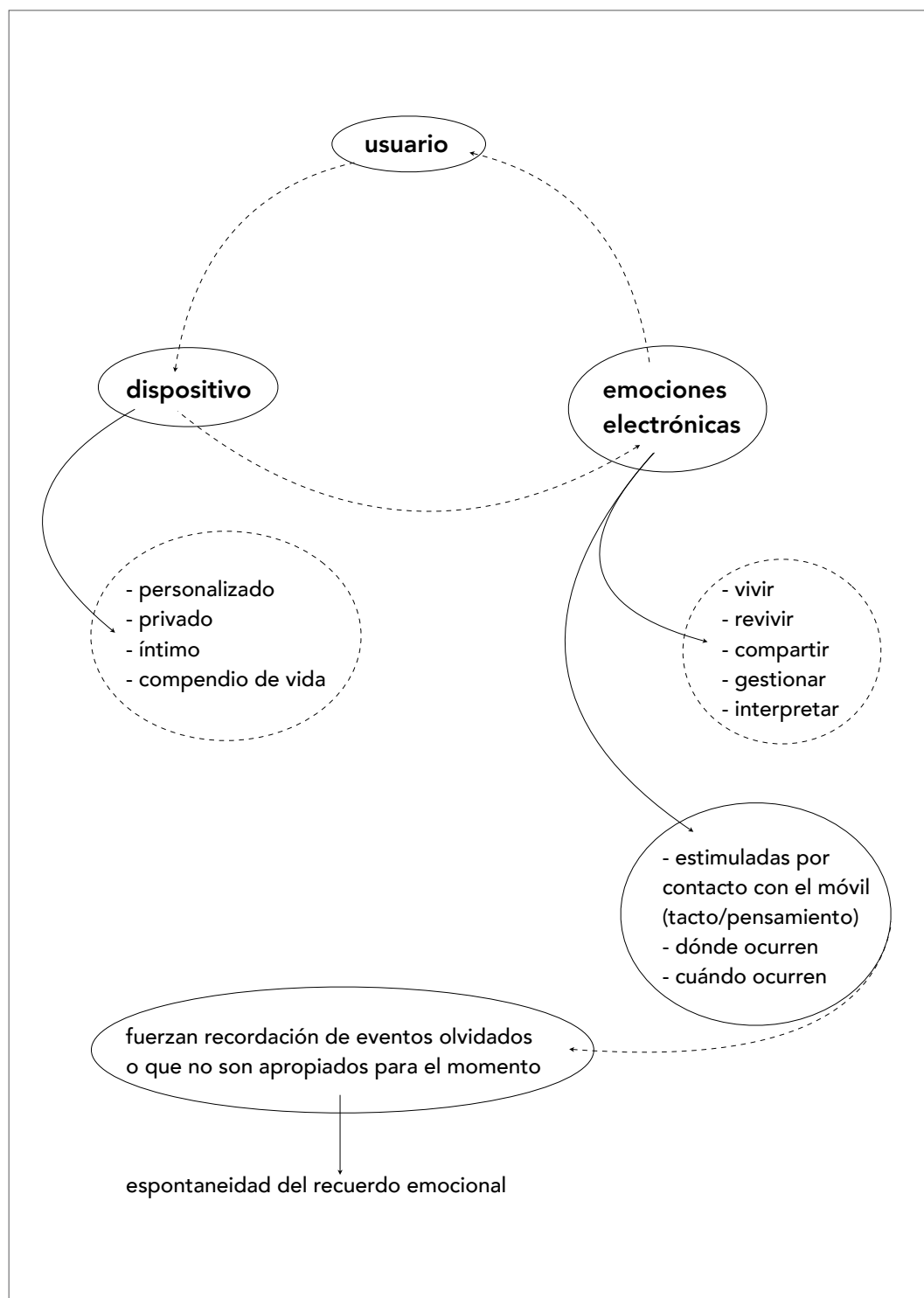


Figura 4. Diagrama Emociones Electrónicas 1 (a partir de Vincent). Los autores, 2019

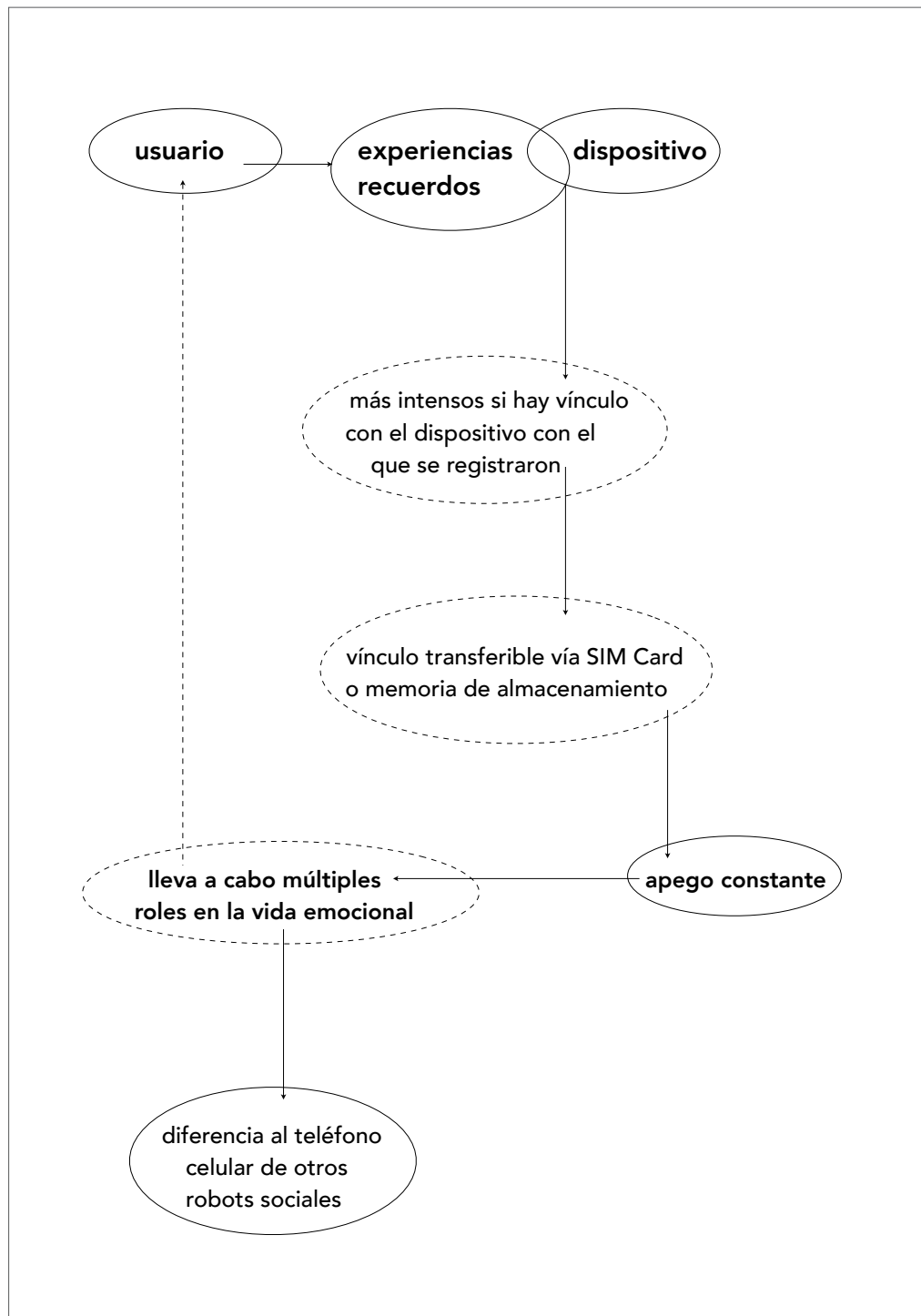


Figura 5. Diagrama Emociones Electrónicas 2 (a partir de Vincent). Los autores, 2019.

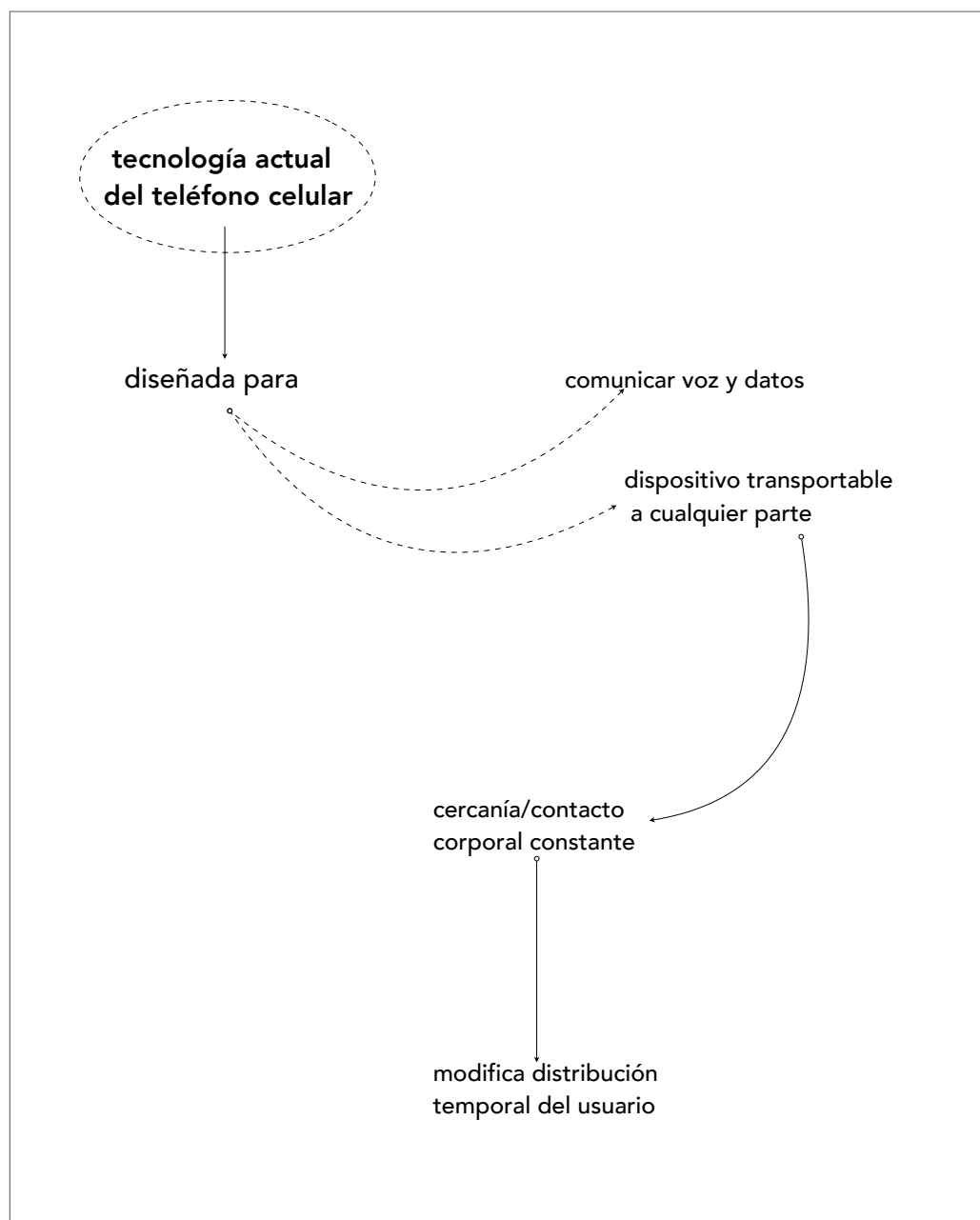


Figura 6. Diagrama Emociones Electrónicas 3 (a partir de Vincent). Los autores, 2019.

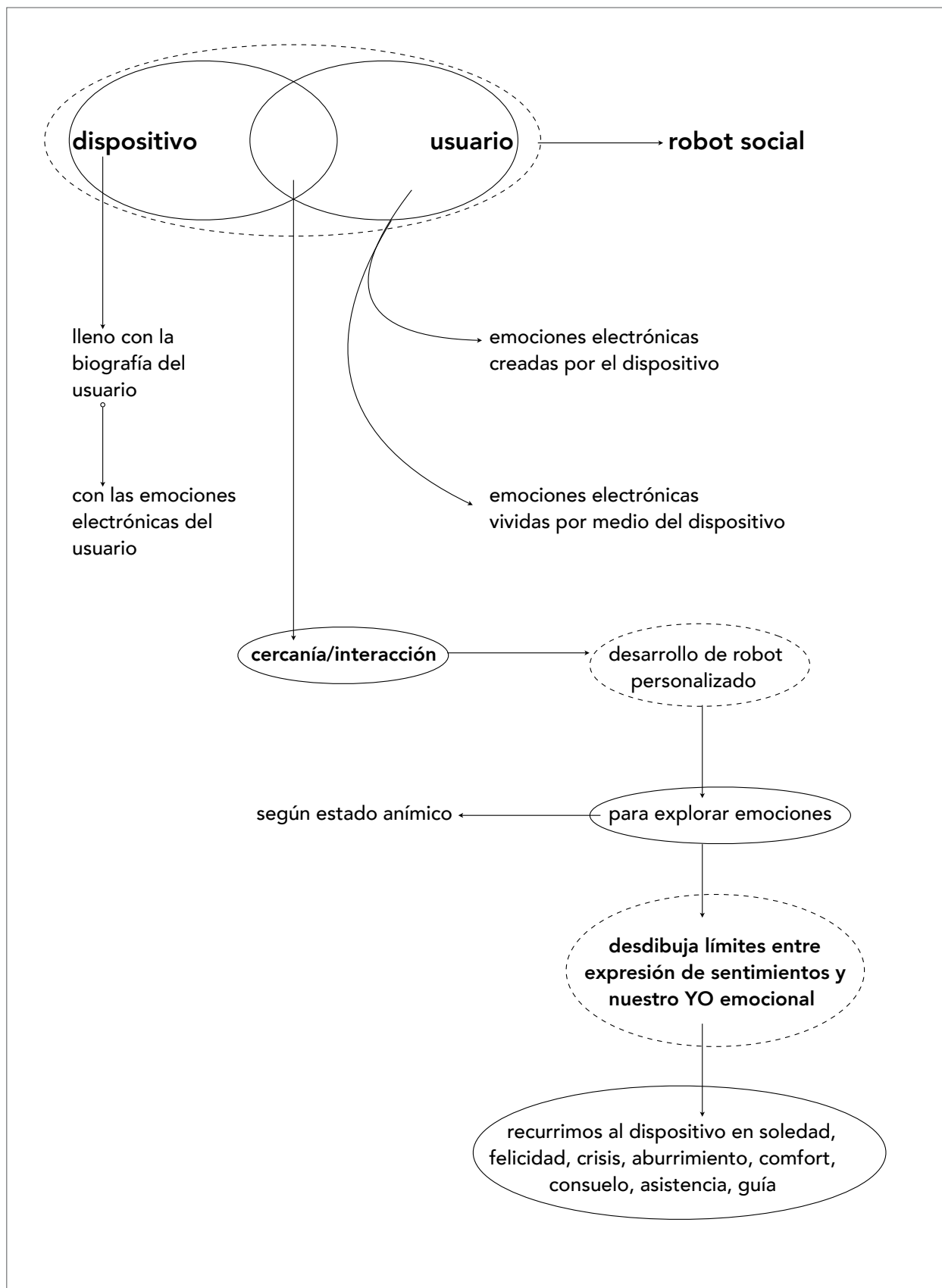


Figura 7. Diagrama Emociones Electrónicas 4 (a partir de Vincent). Los autores, 2019.

TIPOLOGÍA Y PLASTICIDAD MENTAL

El vértigo es un estado perceptual, síntoma o afectación que depende de un cuerpo para manifestarse. Desde esta perspectiva, la herramienta encarna y a su vez registra la condición vertiginosa, llevándonos a plantear la caída libre del artefacto como un evento intrínseco y un método de investigación. El dispositivo celular modificado, al que se le adicionaron otros elementos para hacer más complejo su desempeño, graba en plano subjetivo la caída libre desde las alturas, acción que a partir de ahora denominaremos como ‘lanzamiento’¹⁹.

El lanzamiento es una acción realizada sólo *a través* de la herramienta, es decir, ésta se convierte en actante constitutivo de dicha experiencia. Cada lanzamiento acontece de manera única, aun cuando el contexto general permanezca para nosotros perceptiblemente inalterable—la misma locación, por ejemplo—produciéndose en cada oportunidad el espacio/tiempo para que los distintos agentes/actantes participemos. Es necesario en este punto considerar dos aspectos, por un lado, la noción de agencia no puede ser abordada como esencial sino en tanto que *proceso*, en permanente estado de redefinición, y, por consiguiente, no podemos asumirla como una propiedad exclusivamente humana (Malafouris, 2013)²⁰.

En medio de los lanzamientos, experimentamos con los modos de grabación del dispositivo celular y con otras formas de manipulación, posibilitando igualmente, variaciones a nivel temporal en cuanto a la duración e intensidad del comportamiento de la ‘herramienta’ en determinados momentos.

En relación a esto quisiéramos resaltar, por un lado, lo específico del movimiento rotatorio del artefacto sobre su eje, determinado esto por la configuración material, la manera en que está construido y la manipulación. Y, por otro lado, la correspondencia que pudimos establecer entre la exposición del actante a esta situación de vértigo, y la posibilidad de que pudiera verse afectado por otros de los síntomas vinculados a esta condición. Estas variaciones en el comportamiento y la duración las percibíamos in situ, ya que estaban sucediendo en medio de la interacción *Humanos-Actante-Contexto*, sin embargo, sería posteriormente—durante el proceso de edición—que descubriríamos sus implicancias a nivel audiovisual.

La tipología presentada a continuación la entendemos como uno de los resultados del proceso por medio del cual el actante encarna el vértigo de altura, se ve afectado por otros de los síntomas característicos de dicha condición, y produce registros en video de su caída. Quisiéramos resaltar en este punto que las cosas—debido a sus cualidades temporales, materiales, fenoménicas,



Figura 8. Los autores durante una sesión de lanzamiento, intersección Avenidas Italia con Bilbao (Santiago-Chile), 2016.

19 La herramienta fue modificada, y en ese sentido, complejizada en términos materiales, con el fin de lograr: (1) un mayor alcance en términos de distancia y, (2) una mayor ductilidad en el modo de caída y recogida durante los lanzamientos, afectando simultáneamente nuestro accionar y el de la herramienta. Agradecemos a uno de los revisores anónimos el sugerirnos indicar la importancia de dicho proceso de alteración y complejización.

20 La perspectiva no—antropocéntrica planteada por este autor desde la investigación en arqueología cognitiva y la cognición 4E (Gallagher, 2017;

Newen, De Bruin & Gallagher, 2018; González—Grandón & Froese, 2018) se basa en un acercamiento transdisciplinar, que revalúa entre otros, la producción y semiosis de signos materiales humanos, proponiéndonos un enfoque de significación material o enactiva. Por consiguiente, la materia no puede seguir siendo concebida desde un enfoque hilomórfico sino en tanto que proceso hilonoético. Véase en detalle: *How Things Shape the Mind*, 2013, MIT Press.

afectivas, estéticas, entre otras—producen constantemente reconfiguraciones plásticas en nuestro cerebro y en nuestra mente que tienen la capacidad de subvertir cualquier noción de un *yo* estable: “el *yo* también muta, determinado por la cultura material que configura a la mente sensible en ese momento—al blandir un hacha, panear una cámara de video, o presionar la arcilla contra la palma de la mano” (March, 2017, p. 141)²¹. Podemos plantear entonces que nuestra concepción y delimitación de la mente, como situada exclusivamente al interior de un fondo biológico, está sujeta a una continua transformación emotiva, biológica y cultural, determinada, entre otras, por las condiciones materiales y tecnológicas, las acciones físicas realizadas y las escalas temporales emergentes:

La plasticidad de una mente que no está limitada por la piel ... las diferentes formas de plasticidad (neural, extra-neural, biológica y cultural) operan sinérgicamente de manera temporal y espacialmente distribuida ... tenemos una mente plástica que está inseparablemente constituida por una cultura plástica (Malafouris, 2015, p. 360)²².

A partir de la experiencia de los lanzamientos y del proceso de edición audiovisual establecimos los siguientes tipos de imagen:

- **Lazantes:** característico de esta imagen es el modo de interacción con el artefacto, en el que el movimiento circular en el aire realizado por nosotros, se asemeja al que hace un vaquero cuando sostiene un lazo en su mano para intentar enlazar un animal o un objeto. Este movimiento lo llevamos a cabo tomando en cuenta distintas velocidades, distancias y alturas. La herramienta está claramente en situación de caída ejerciendo fuerza hacia abajo, al tiempo que nosotros evitamos su descenso por medio del movimiento circular, haciendo necesaria una mínima frecuencia y tensión ejercida en la rotación para que se pueda mantener el artefacto a flote.
- **Girantes:** este tipo de imagen se origina por la rotación del dispositivo sobre su mismo eje, estableciéndose la correlación: altura–velocidad de caída–velocidad de rotación. Otra característica, es la operación por momentos autónoma de la herramienta comportándose según la influencia de las fuerzas circundantes; gravedad; viento; resistencia del aire; velocidad; tiempo de suspensión.
- **Tourette:** los movimientos erráticos y convulsivos del dispositivo son los generadores de estas imágenes. Dichos movimientos los percibimos en dos instancias: en la primera, la herramienta se desplaza de manera accidentada a causa del viento, que la induce a choques contra las paredes u objetos cercanos produciendo un comportamiento titubeante. En la segunda, los movimientos son causados por una manipulación pausada o indecisa en las operaciones de lanzamiento o recogida,

generando un movimiento entrecortado e *impreciso* del dispositivo.

- **Giraldo:** esta imagen es producto de la fusión de los tipos *Girantes* y *Tourette*, presentando el artefacto un comportamiento por momentos espasmódico pero ralentizado, descriptivo y una mayor duración en la secuencia.
- **Lazo Selfie:** la imagen está determinada por el modo de grabación *selfie*, haciendo evidente en la captura el hilo que sostiene al artefacto. En este caso el dispositivo registra su caída grabando hacia arriba, acentuando de este modo la condición de vacío y la distancia referencial entre el dispositivo, los objetos y el punto donde nos encontramos nosotros.

BILBALIA, 2016:

<https://vimeo.com/563012235>

T15, cuatro puntos y un deslinde, 2016:

<https://vimeo.com/563012805>

21 TdA.

22 TdA.

UNA CONFIGURACIÓN RECÍPROCA.

Abrir el concepto de voz a un ‘exterior cuyas determinaciones no empezarán ni finalizarán con el sujeto humano’ (Kirby, 2011, p.15) sino que emerge en la intra-acción (Barad, 2007) con otras ‘cosas’ (Mazzei & Jackson, 2017, p. 1094)²³.

En este segmento, presentaremos en tanto que método de investigación, fragmentos provenientes de las anotaciones realizadas durante algunas de las sesiones de trabajo de campo bajo el método de escritura ELSI, junto con otras anotaciones producidas a modo de rememoración del evento. Consideramos relevante mencionar que este tipo de escritura (ELSI) se produjo en el momento inmediatamente posterior a los lanzamientos, y, por consiguiente, es una manifestación cognitiva y una variante material y creativa que encarna y también hace explícita la condición vertiginosa.

Hasta el momento hemos llevado a cabo cinco etapas de exploración práctica realizando una gran cantidad de lanzamientos en cada una: 1) PaR: Practice as Research, 2015 (Programa de Doctorado en Artes–Universidad Católica de Chile); 2) Instalación en Proyecto Pendiente–MilM2, 2016; 3) Instalación en II Foro de las Artes–Universidad de Chile, 2016; 4) “Explore, Share, Perform: Art and Science in Urban Culture,” 2017, (Escuela de Verano–RUHR Universität, Bochum); 5) aún en etapa de realización, 2019, “Las Colmenas 2313” (Santiago–Chile).

Hemos escogido presentar en este artículo algunos fragmentos textuales relacionados con dos de las exploraciones mencionadas: la primera (2015) mostrada al público como parte del programa de intervenciones in situ de ‘Proyecto Pendiente–MilM2’, habiendo sido llevada a cabo la etapa de exploración práctica al interior de una excavación de 28 mts de profundidad y media cuadra a la redonda de extensión aproximadamente (Figura 9). La segunda (2019) “Las Colmenas 2313,” habiendo sido realizada hasta el momento una etapa de exploración práctica, conformada por una serie de grabaciones al interior de un conjunto de viviendas ubicadas en altura en la ciudad de Santiago (Chile) conocidas comúnmente bajo este nombre (Figura 10).

Muestra de escritura del proceso de trabajo en la zona de perforación:

15.12.2015 Felipe Cortés-Salinas:

... La vulnerabilidad experimentada se convirtió en inseguridad y luego en una situación psicológica que por momentos me afectó. Fue una experiencia que me exigió... mucho más que las anteriores. Hubo un alto grado de estar expuesto al peligro que en mi caso particular generó un mecanismo de dominio y control antes no manifestado. La excavación en sí misma es un vórtice, un hoyo contenedor de múltiples energías. Una especie de caverna o ruina creada previamente antes del uso definido. Realizamos una exploración dentro, observando los elementos y objetos que están en ese paisaje urbano cerrado. Una etapa previa de la arquitectura, un estado irresoluto, indefinido de la construcción.

A medio camino entre lo planeado y lo que sucede real en el espacio. Un boceto. [sic]

15.12.2015 María Francisca Montes Zúñiga:

... nos juntamos temprano y fuimos al hoyo de la Ex-Sombrerería Girardi... entramos, y diferentes estratos de aproximación fueron visibles en un primer momento. Observar panorámicamente el lugar, sin distractores. Llegar a la escala hecha con estructuras tipo layher, el hoyo estaba ahí, 28 mts aproximadamente de profundidad. Extensión de una cuadra a otra, una forma de locos.

Lanzamos el teléfono por la escala de fierro... la sensación de vértigo era enorme, los fierros de la escala no estaban asegurados 100%... ha pasado mucho tiempo desde la última vez que la obra estuvo activa. Lanzamos la herramienta en 2 lugares... se enredaba y el viento a veces se la llevaba. Es interesante pensar que cada lugar donde se realizan los lanzamientos tiene sus características propias y sirve de condicionante para el comportamiento de la herramienta... por eso decidimos bajar. El celular grabando... Dar pasos sin estar seguros de la estabilidad de la escala, sentir que puedes caer en cualquier momento, llegar abajo, todo lleno de agua. Un hoyo lleno de tierra; piedras; agua; vestigios de herramientas de la obra...

Cuando iniciamos la exploración no bajamos de inmediato a recorrer el espacio, en cambio lanzamos la herramienta desde el borde del andamio.

Caída
Recogida
Liberación
Recogimiento

La estructura de andamios no es tan sólida, estar sobre ese objeto en sí nos hace encarnar una situación frágil en términos de estabilidad. La acción de lanzamiento implica abalanzarse sobre la barra que limita el vacío con la escala... ubicada en uno de los costados de la excavación, justo sobre una zona donde había bastante agua, tierra húmeda y rocas. Lanzamos el celular con el resguardo de que no cayera en el agua. La escala suena en cada movimiento de nuestros cuerpos cuando intentan dirigir la caída. La herramienta permite que el celular gire sobre su eje, y que cambie de dirección si se encuentra con algo que lo detiene. Cae bastante rápido y se mantiene girando sobre el agua, no sabemos exactamente cuánto tiempo, pero perceptualmente el suficiente para hacernos sentir que se cortaría el hilo y lo perderíamos...

Fueron tres semanas de trabajo de campo. En cada visita realizábamos alguna acción de registro de la experiencia, con el propósito de habitar el espacio y encarnar la condición del vértigo en una suerte de acción simbiótica.

A un costado de este agujero estaba el ex–Teatro Italia, actualmente una edificación en altura donde operaba MilM2, lugar escogido para montar el resultado de las experimentaciones realizadas en la excavación.



Figura 9. Vista aérea de la zona de perforación. (Santiago—Chile). Los autores, 2016.

Muestra de escritura del proceso de trabajo para “Las Colmenas 2313”:

Arrendar un Airbnb fue lo que hicimos para encontrar un modo de entrar ...

Un departamento en el piso más alto que ofrecía la plataforma ... Nos dirigimos dos cuadras al norte de la intersección entre las calles ‘Las Rejas’ y ‘Ecuador’. Había un sobre en la portería, contenía las llaves y clave del estacionamiento... estaba hecho de papel *couche*, similar al de una hoja arrancada a una revista.

... El edificio tiene alrededor de 30 pisos y por cada piso una infinidad de departamentos... estamos en el 23.

Deben ser más de 40 departamentos por piso, muchas personas viviendo sobre el mismo suelo.

Entramos, y en orden de aparición:

Vista 1: cocina, lavamanos, mesa, cama, balcón.

Vista 2: cama, baño, mesa, cocina, puerta.

Creería que son 20 mts².

... las dimensiones del bloque de cuarenta pisos lo marearon como de costumbre... Ante la vastedad del espacio que lo separaba del rascacielos más próximo... sintió que perdía el equilibrio. A veces tenía la impresión de que estaba viviendo en el asiento de una rueda de feria, permanentemente suspendido a cien metros del suelo (Ballard, 2003, pp. 10-11).

La herramienta bajó, nos dimos cuenta que estaba en modo *Selfie* y esta vez repetimos la acción con la cámara grabando hacia abajo, estuvimos bastantes horas probando el lanzamiento. En un momento vimos y escuchamos las grabaciones, en ellas se describían los balcones con cosas, con muchas cosas, y se escuchaban distintos estilos de música, dependiendo posiblemente del país de origen de los habitantes: Bachata, Reggaeton, Cumbia, Salsa... A veces se mezclaban los sonidos cuando variaba la distancia de la herramienta a los departamentos.

La ventana del gimnasio daba al exterior del edificio, a la calle y al acceso principal. Estábamos en el piso 30 y éramos el punto más alto a la redonda, se veía la comuna de Estación Central como una gran *explanada* ...

Sobre las 19:00 ya sin luz grabamos de noche. El agujero interior estaba a oscuras y cada departamento se iluminaba desde adentro. Eran muchos y todas las cortinas se veían diferentes. El hoyo negro se negaba a mostrarnos su profundidad, no sabíamos cuánto lanzar la herramienta, con qué intensidad, si se estrellaría contra el piso. Estábamos a ciegas. [sic]



Figura 10. Vista desde la locación hacia el costado oriente de la ciudad durante una de las sesiones de lanzamiento “Las Colmenas 2313” (Santiago—Chile). Los autores, 2019.

CONCLUSIONES

Podemos afirmar que la interrelación/codependencia entre los humanos y su entorno material no-humano, es un asunto que se hace claramente manifiesto en la creación artística, y, por lo tanto, susceptible de ser abordado por medio de una investigación artística. A partir de esto, podemos señalar que una característica de este tipo de investigación, radica en la necesidad de establecer vínculos con otras áreas del saber, que nos permitan situar la creación artística en tanto que práctica cultural partícipe de un entramado mucho más amplio, es decir, asumir la idea de que el arte es una disciplina que también hace parte de un conjunto de discursos (Beech, 2021). Esta postura sugiere desafíos para los practicantes, ya que cuestiona, por un lado, planteamientos asentados al interior de la academia en relación a la esfera autónoma en la que se acostumbra a considerar el arte. Y, por otro lado, hace explícita la constante renegociación *investigador-sujeto* o *artista-sujeto*, con el objetivo de permitir la aparición de nuevas políticas del conocimiento que revisan radicalmente la concepción moderna de investigación prevalente en Occidente (Holert, 2020).

Como fue expuesto, algunas de las experimentaciones se abordaron por medio de un accionar compartido con el actante, permitiéndonos reconocer de este modo otros tipos de agencia que efectivamente configuran el flujo de acción, e implicarían adicionalmente, afectaciones a nivel emotivo, una reconfiguración plástica de nuestra mente que subvierte cualquier noción de un *yo* estable, y el cuestionamiento de nuestra predisposición epistémica antropocéntrica.

Sumado a esto, podemos mencionar que los métodos de trabajo establecidos en medio de este proceso de investigación permiten dar cuenta de un tipo de saber encarnado, experiencial y práctico, que requiere, para poder ser explorado, de la combinación entre acciones y ámbitos basados y no-basados en el lenguaje.

En relación a la experiencia encarnada y transferible de la investigación, mencionar que la condición de asumir algunas de las exhibiciones a modo de instalación *in situ* ha sido un elemento primordial que ha operado fundamentalmente desde dos variantes: la primera, como un elemento curatorial que permite dar cuenta de las etapas de exploración, siendo éste el caso de la presentación en Proyecto Pendiente-MilM2 y lo particular del trabajo llevado a cabo en la zona de perforación. La segunda, como un componente que le planteó al visitante un recorrido específico llevándolo a atravesar una situación arquitectónica en altura: ya fuera ascendiendo cinco pisos por un andamio hasta la sala y pendiente de proyección (Proyecto Pendiente-MilM2); realizando un recorrido por una zona no habilitada al público para acceder a la cubierta donde se encontraba la sala de exhibición en la Casa Central de la Universidad de Chile (II Foro de las Artes); o llevando a cabo el ascenso a pie hasta el sexto piso del edificio de la Kunstakademie en Duesseldorf (Alemania), para verse luego enfrentado con el vacío desde una de las terrazas laterales del edificio sobre la Eiskellerstrasse.

BIBLIOGRAFÍA

- 4E COGNITION GROUP. (S.F.). *Research: Embodied, Embedded, Extended, Enactive*. <https://4ecognitiongroup.wordpress.com/research/>.
- ANDERWALD, R., FEYERTAG, K., & GROND, L. (2018). Dizziness—A Resource: Dizziness and the compossible space in research-creation. *Emotion, Space and Society*, 28 (August), 122-130. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2017.07.001>.
- BALLARD, J.G. (2003). *Rascacielos* (Trad. M. Figueroa). Barcelona: Minotauro. (Trabajo original publicado en 1975).
- BEECH, A. (2021). Art's Intolerable Knowledge, En Slager, H. & Balkema, A. (Eds.). *The Postresearch Condition*. Utrecht: Metropolis, 51-58.
- BENNETT, J. (2009). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, Londres: Duke University Press.
- BORGENDORFF, H. (2009). Artistic Research within the Fields of Science. *Sensuous Knowledge* 6, Bergen National Academy of The Arts. https://scholar.google.com/scholar?cluster=2881482947683269911&hl=es&as_sdt=0.5.
- BORGENDORFF, H. (2010). The Production of Knowledge in Artistic Research. En Biggs, M & Karlsson, H. (Eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres: Routledge, 44-63.
- BORGENDORFF, H. (2013). Artistic Practices and Epistemic Things, En Schwab, M. (Ed.). *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 112-120.
- CAVALLETTI, A. (2019). *Vértigo. La Tentación de la Identidad* (Trad. M.T. D'Meza). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. (Trabajo original publicado en 2019).
- CAZEAUX, C. (2017). *Art, Research, Philosophy*. Londres: Routledge.
- DELEUZE, G. (1995). *Negotiations: 1972-1990* (Trad. M. Joughin). Nueva York: Columbia University Press.
- DELEUZE G., & PARNET, C. (2004). *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- DÍAZ, L. (2011). By chance, randomness and indeterminacy methods in art and design. *Journal of Visual Art Practice*, 10(1), 21-33. <https://10.1386/jvap.10.1.21.1>.
- FAZEY, I ET AL. (2020). Transforming knowledge systems for life on Earth: Visions of future systems and how to get there. *Energy Research & Social Science*, 70 (December), 1-18. <https://doi.org/10.1016/j.erss.2020.101724>.
- FRIEDMAN, Y. (2007). Merz World: Processing the Complicated Order. En Notz, A & Obrist, H-U. (Eds.). *Merz World: Processing the Complicated Order*. Ginebra: JRP Ringier, 100-115.
- GALLAGHER, S. (2017). *Enactivist Interventions: Rethinking the Mind*. Oxford, UK: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198794325.001.0001>.
- GNERRE, P., CASATI, C., FRUALDO, M., CAVALLERI, M., & GUIZZETTI, S. (2015). Management of vertigo: From evidence to clinical practice. *Italian Journal of Medicine*, 9(2), 180. <https://doi.org/10.4081/ijm.2015.437>.
- GODDARD, S. (2010). A Correspondence between Practices. En Barret, E & Bolt, A. (Eds.). *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*. Nueva York: I.B. Tauris, 113-121.

- GONZALEZ-GRANDÓN, X., & FROESE, T. (2018). Grounding 4E cognition in Mexico: Introduction to special issue on spotlight on 4E cognition research in Mexico. *Adaptive Behavior*, 26(5), 189-198. <https://doi.org/10.1177/1059712318791633>.
- GRAY, C., & MALINS, J. (1993). Research Procedures / Methodology for Artists & Designers. En *Principles and Definitions: Five Papers by the European Postgraduate Art & Design Group*. European League of Institutes of the Arts. <http://www.carolegray.net/publication-list-p5.html>.
- GRAY, C., & MALINS, J. (2004). *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*. Oxford, UK: Ashgate.
- HANLEY, C. (2018). Thinking with Deleuze and Guattari: An exploration of writing as assemblage. *Educational Philosophy and Theory*, 51(4), 1-11. <https://doi.org/10.1080/00131857.2018.1472574>.
- HOLERT, T. (2020). *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*. Berlin, Alemania: Sternberg Press.
- HONAN, E., BRIGHT, D., & RIDDLE, S. (2018). Bringing Monsters to Life Through Encounters with Writing. En Honan, E., Bright, D., & Riddle, S. (Eds.). *Writing with Deleuze in the Academy: Creating Monsters*. Singapore: Springer, 1-14. <https://doi.org/10.1007/978-981-13-2065-1>.
- HUPPERT, D., & BRANDT, T. (2018). Dizziness and vertigo syndromes viewed with a historical eye. *Journal of Neurology*, 265, (Suppl 1), 127-133. <https://doi.org/10.1007/s00415-018-8807-x>.
- JOHNSON, M. (2010). Embodied Knowing Through Art. En Biggs, M & Karlsson, H. (Eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres: Routledge, 143-151.
- MALAFOURIS, L. (2013). *How things shape the mind: A Theory of Material Engagement*. Cambridge, USA: MIT Press.
- MALAFOURIS, L. (2015). Metaplasticity and the Primacy of Material Engagement. *Time and Mind*, 8(4), 351-317. <https://doi.org/10.1080/1751696X.2015.1111564>.
- MARCH, P-L. (2017). Playing with clay and the uncertainty of agency. A Material Engagement Theory perspective. *Phenom Cogn Sci*, 18, 133-151. <https://doi.org/10.1007/s11097-017-9552-9>.
- MAZZEI, L., & JACKSON, A-Y. (2017). Voice in the agentic assemblage. *Educational Philosophy and Theory*, V. 49 (11), 1090-1098. <https://doi.org/10.1080/00131857.2016.1159176>.
- MICHELKEVICIUS, V. (2018). *Mapping Artistic Research: Towards Diagrammatic Knowing*. Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press.
- NEWEN, A., GALLAGHER, S., & DE BRUIN, L. (2018). Introduction: 4E cognition: Historical roots, key concepts, and central issues. En A. Newen, L. de Bruin, & S. Gallaguer (Eds.), *Oxford handbook of 4E cognition*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- RHEINBERGER, H-J. (1994). Experimental Systems: Historiality, Narration, and Deconstruction. *Science in Context*, 1(1), 65-81. <https://doi.org/10.1017/S0269889700001599>.
- RHEINBERGER, H-J. (1997). *Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- RHEINBERGER, H-J. (1998). Experimental Systems, Graphematic Spaces. En Lenoir, T. (Ed.). *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Stanford, CA: Stanford University Press, 285-303.

- RIBAS, C. (2017). 'Cartography as Research Process: A Visual Essay.' In response to Sohin Hwang and Pablo de Roulet, 'Bibliography(chorème)= ' OAR Issue 1 (2017). OAR: *The Oxford Artistic and Practice Based Research Platform* Issue 1 <http://www.oarplatform.com/cartography-research-process-visual-essay/>.
- SCHWAB, M. (ED.). (2013). *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 198-219.
- SCHWAB, M. (2015). Experiment! Towards an Artistic Epistemology. *Journal of Visual Art Practice*, 14(2), 120-131. <http://dx.doi.org/10.1080/14702029.2015.1041719>.
- WESSELING, J. (2016). *Of sponge, stone and the intertwinement with the here and now: A methodology of artistic research*. Amsterdam: Valiz.
- VINCENT, J. (2013). Is the Mobile Phone a Personalized Social Robot? *Intervalla Platform Intellect Exch*, 1, 60-70. <https://www.fus.edu/intervalla/volume-1-social-robots-and-emotion-transcending-the-boundary-between-humans-and-icts/is-the-mobile-phone-a-personalized-social-robot>.
- WHITNEY ET AL. (2005). Acrophobia and Pathological Height Vertigo: Indications for Vestibular Physical Therapy?". *Physical Therapy*, 85(5), 443-458. <https://doi.org/10.1093/ptj/85.5.443>.

“Sin título”



Técnica: **Pastel seco**

Margarita, personaje emblemático del semanario chileno *Fortín Mapocho* (1984-1991).

Jorge Rueda

Universidad de Santiago de Chile
jorge.rueda@usach.cl

Natalie Díaz

Universidad de Santiago de Chile
naty_diazs1@hotmail.com

Jorge Sánchez

Universidad de Santiago de Chile
jorge.sanchez.s@usach.cl

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2021-12-06

ACEPTADO: 2022-06-29



RESUMEN

Entre 1984 y 1991 circuló en Chile el semanario *Fortín Mapocho*, un periódico opositor al gobierno de Augusto Pinochet. En él, Margarita — personaje que aparecía en la portada del texto— expresó el sentir de la mayoría anónima de los habitantes del país. El presente estudio desea recuperar el discurso de Margarita como expresión de libertad y de un principio vital y esperanzador.

PALABRAS CLAVE

Esperanza, alegría, unidad, democracia.

RESUMO

Entre 1984 e 1991, circulou no Chile o semanário *Fortín Mapocho*, um jornal que se opõe ao governo de Augusto Pinochet. Nela, Margarita — personagem que apareceu na capa do texto— expressou os sentimentos da maioria anônima dos habitantes do país. Este estudo visa recuperar o discurso de Margarita como uma expressão de liberdade e um princípio vital e esperançoso.

PALAVRAS-CHAVE

Esperança, alegria, unidade, democracia.

ABSTRACT

Between 1984 and 1991, the weekly *Fortín Mapocho*, a newspaper opposed to the government of Augusto Pinochet, circulated in Chile. In it, Margarita —character which appeared on the cover of the text— expressed the feelings of the anonymous majority of the country's inhabitants. The present study wishes to recover Margarita's as an expression of freedom and a hopeful principle of life.

KEYWORDS

Hope, joy, unity, democracy.

INTRODUCCIÓN

Aunque la política represiva de la dictadura cívico-militar de Chile (11 septiembre de 1973-11 marzo de 1990), basada en la Doctrina de la Seguridad Nacional y el terrorismo de Estado, fue eliminar el activismo social y borrar la organización popular, durante el año 1983 se iniciaron, en Santiago y algunas otras ciudades, los primeros movimientos de protesta. Con el paso de los meses, el descontento masivo en contra del gobierno militar creció. Las acciones “insurgentes” también aumentaron. Se sumaron, cada vez, más organizaciones sociales. La fuerza militar y de carabineros se enfrentó con los manifestantes. Inevitablemente, el saldo fue un alto el número de detenidos, heridos y fallecidos. Para Viviana Bravo, estos movimientos motivaron una cultura organizada de insurrección urbana:¹

Junto con las protestas, despertaron fuerzas aparentemente dormidas, se fortalecieron organizaciones, nacieron otras tantas. En el camino de surgimiento y consolidación se estructuraron formas de manifestar y constituir la politización social, pero también fueron moldeadas y constituidas por dichas fuerzas. Aunque sorprendieron con su irrupción el 11 de mayo de 1983, no emergieron de la noche a la mañana; se habían ido creando día a día, en resistencias clandestinas y cotidianas, individuales y colectivas. (2017: 18)

En este tiempo y contexto, se refundó el periódico *Fortín Mapocho*, semanario cuyo origen se remonta al año 1947, expresión de los trabajadores del mercado llamado Vega Central en Santiago de Chile. El militante comunista Hernán Pinto Uribe fue su primer director. Rápidamente, el *Fortín Mapocho* se transformó, desde 1984, en el medio de comunicación más representativo de la oposición con un tremendo alcance público. De esta manera el periódico se constituyó como uno de los principales medios periodísticos que se enfrentaron con los medios de comunicación manejados por el autoritarismo. El desafío que se impuso *Fortín Mapocho* fue comprometerse con los principios democráticos que se vieron aplastados por la política y prensa oficialistas.²

Desde los primeros números de circulación, este diario presentó una viñeta creada por el dibujante Gustavo Donoso Véliz, GUS. Se trató de Margarita: una niña que desde su ingenua personalidad descubría al mismo tiempo una profunda capacidad crítica acerca de la situación política y social de Chile. Margarita, por ende, promovió un aspecto permanente de la convivencia y una manera de representar sentidos de vida más comunitarios y menos excluyentes. Logró ofrecer con esto un lenguaje opuesto respecto del orden marcial dominante y de la institucionalidad oficial.

Semanalmente, el dibujo de Gustavo Donoso, instaló un mensaje donde el discurso de denuncia se matizó con la esperanza. De esta síntesis, hoy es posible rescatar un importante y robusto componente afectivo. Por lo mismo, se convirtió en una importante voz de resistencia ya que marcó, en efecto, la imagen de una actitud vital, transformadora y de fuerte alcance esperanzador. Margarita, pensamos, se inscribió al interior de una voz colectiva que reprodujo estructuras de sentido desde donde fue posible reconstruir un orden de representación y explicación de mundo basado en la ilusión de un futuro cambio. En palabras de su creador: “Cada mensaje de la Margarita era un ánimo, un levantar el ánimo a la gente, un ir en contra del ambiente deprimente que había en ese momento, por lo menos para la mayoría. Porque la Margarita era una expresión de libertad. Queríamos demostrar

1 Al respecto y complementariamente, consúltese otro estudio de Viviana Bravo Vargas: *¿Con la Razón y la Fuerza, Venceremos!: La Rebelión Popular y la Subjetividad Comunista en los '80*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2017. También a Patricia Politzer: *Miedo en Chile*. CESOC: Ediciones Chile y América, 1985.

2 Desde la perspectiva periodística existen estudios sobre este tema. Por ejemplo, el libro de Fernando Ossandón y Sandra Rojas, *La Época y Fortín Mapocho. El primer impacto*. Santiago de Chile: ECO-CEDAL, 1989, y las siguientes tesis de grado: a) M. Delgado, J. Lautaro y F. Stock, *Fortín Mapocho: Trinchera de fin de siglo*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1996; b) Mónica Silva Andrade, *Periodismo en Chile. Historia de censuras. 1946-2000*. Santiago de Chile: Academia de Humanismo Cristiano, 2001.

que se podía ser libre, que se podía abrir pequeños caminos de libertad” (Salinas y Rueda, 2015: 57).

Margarita, así, se conecta con la politización que la historieta latinoamericana ha mantenido, y que cobra inusitada fuerza desde los años 70^a, cobrando importancia en muchos países del continente, en especial, en los que estuvieron bajo regímenes dictatoriales (Burkart, 2017; Lima, 2018; Gandolfo y Turnes, 2019). Fuerza que se mantiene hasta hoy en día, ya que este tipo de discurso se ha movido, en general, en circuitos alternativos que permiten crear una comunidad de lectores específica, que tensa lo hegemónico. Así, las historietas realizadas en dictadura, y las que heredan su estética/política, surgen y reclaman un mensaje tapado por otros medios, que Fernández denomina como “cultura del aguante” (2019), a decir de la autora, una estética de las historietas de nuestro continente que refigura las lógicas usuales de comunicación, activando sensibles que de otra forma sería muy complejo que surjan.

Específicamente Margarita aparece inserta y en diálogo con las noticias del diario *Fortín Mapocho*. Su lectura, por lo tanto, nos insta a pensarla en la relación entre el “efecto máscara” (Scott McCloud, 2014). Esto ya que el primer concepto hace referencia a la posible identificación del lector/a con un personaje ante el choque de una imagen realista (en este caso serían las imágenes noticiosas) y el dibujo, tal como sostiene el teórico: “esta combinación permite que los lectores se enmascaren, encarnando a un personaje y entrando así en un mundo sensual y estimulante” (43). Así entre esta “cultura del aguante” y la identificación con el personaje, la protagonista activa un rol de identificación política. Se suma a esto lo que Martignone y Prunes denominan como “dobles” en las tiras o viñetas que aparecen en los diarios, en las que a partir de un dibujo infantil apelan a temáticas y demandas de un público adulto (2008: 33).



Imagen 1. *Fortín Mapocho*. 26 de julio de 1984.

A partir de lo anteriormente señalado, el presente artículo considerará en especial el texto escrito que acompaña la imagen de Margarita en una selección de viñetas para demostrar cómo a través de temas como la ilusión y la esperanza, se logra dar cuenta de una sensibilidad esperanzadora de vida en un marco histórico marcado por la violencia y el autoritarismo represivo del Estado. Un factor determinante en este análisis se refiere a la reconstrucción de identidad de una población reprimida y quebrantada en sus valores y principios de libertad e igualdad social.

DESARROLLO.

A pesar de...

Para la investigadora Marisa Revilla, uno de los motivos de enorme peso que gatilló la movilización social iniciados en 1983, tenía una causa económica. Los más golpeados por la depresión que vivió el país durante aquellos años, fueron los sectores poblacionales quienes se vieron obligados a crear y desarrollar acciones de subsistencia para paliar el hambre. Las ollas y comedores comunes fueron la principal expresión de esta fuerza social. Según Revilla esta acción fue para los excluidos un “intento de recuperación de identidad y de integración” (2009: 64). La mayoría de la población más afectada por la crisis económica confluía en un mismo sentimiento, el que significó construir un imaginario colectivo en torno a la esperanza de posibles cambios sociales. Fue reafirmar el valor de la vida desde lo grupal.

Así, y a pesar de la incertidumbre que generó el contexto político de la época, se asentó el derecho a la vida. Poblaciones emblemáticas de la resistencia popular en Santiago de Chile, como La Bandera, La Victoria, Lo Hermida, José María Caro, Villa Francia, por citar algunas, vivieron un campo social atravesado por la vigilancia, la delación y, en muchísimos casos, la muerte. En este marco cobró sentido y significado el tejido simbólico-comunitario que hoy permite leer una de las claves del registro valórico de sus representantes: la vida y su defensa y propagación. En cuanto categoría central de resistencia, este proyecto colectivo no se expresó necesariamente como propuesta política sino, acorde con Parker, como actuación reconocida como valiosa para reconstituir, sostener y propagar la vida comunitaria: “Se trata de una protesta que posibilita sobrevivir al reconstruir un mundo significativo, a través de una actitud vital, difícilmente reducible a esquemas racionalistas y que da identidad colectiva a la cultura popular. Es la manera que el pueblo tiene de defenderse en el plano simbólico frente a la lacerante y destructiva opresión a que está sometido en el plano material” (1996: 340).



Imagen 2. *Fortín Mapocho*. 30 septiembre de 1987.

Situados en la mitad de la década de los 80^a, última etapa del régimen militar, la voz infantil de Margarita tejió fuertes paralelos con el sentir de la mayoría de chilenos y chilenas. En tal dirección, observamos que las expresiones del personaje funcionaron en aquellos momentos como necesario correlato de la realidad. Por lo anterior, y acorde con Martín Barbero, lo podemos leer en el sentido de comunicación en emancipación: “La acción y conformación

de los medios masivos buscaron introducir en sus páginas y programas las voces de los actores sociales que estaban normalmente ausentes, y trabajando en la gestación de medios alternativos que en su misma conformación resultaran democráticos” (2017: 382).

SÍ AL VITALISMO ESPERANZADOR.

En los límites de lo recién acotado, la mayoría de los grupos sociales permanecía en el conflicto por recuperar la armonía de convivir en el ideal de una sociedad justa y democrática. En esta lucha se encontraban latentes los aspectos de un vitalismo que buscaron proteger los valores de la vida y promover la esperanza en una sociedad inclusiva con un *ethos* mucho más comunitario.

Visto esto, desde la perspectiva planteada por Mafessoli (2004), tal vitalismo constituyó la fuerza que irrigó el espíritu de la mayoría de la población para sobreponerse a las adversidades. Ese vitalismo se concentró en las ganas de atreverse a vivir, a pesar de todo. De tal manera, la potencia y su consecuente fuerza vitalista comunicó, en el discurso de Margarita, la afirmación de vida como en una forma de resistencia, lo cual permitió fortalecer una dimensión esperanzadora en una sociedad disgregada por una política excluyente.

En los mensajes de la niña aquel vitalismo o fuerza colectiva, de la que hace referencia Mafessoli, se mantuvo y cobró fuerza en aquella época, a pesar de que el “clima social y psicológico de Chile que instaló el tiempo de la dictadura militar fue el tiempo de la ausencia de la risa” (Salinas y Rueda, 2015: 31). En la mayoría de la población, no obstante, aquella fuerza o potencia vital significó una explosión de vida que favoreció la reconstrucción de una identidad en comunidad. De tal modo, la imagen de Margarita mantuvo la esperanza con una impronta de resistencia comunitaria y solidaria, combativa a las relaciones conflictuadas del periodo. Sumergidos, por un lado, en un ambiente donde la violencia del terrorismo militar propagó el miedo en la población, ésta actuó favoreciendo los valores de la comunidad: ollas comunes, organización de grupos parroquiales, talleres culturales, por ejemplo. El siguiente mensaje de Margarita confirma lo comentado:

En medio de una realidad donde la política de Estado se empeñó en no respetar las identidades colectivas, fueron los más excluidos de la sociedad los que reforzaron su propia identidad sobre la base de los valores del convivir comunitario. En la alusión al CAOS, como expresión anómica, se instaló el goce de vivir, a partir de la potencia de la ilusión utópica, regenerada en base a los aspectos centrales de un profundo y esperanzador vitalismo. Gabriel Salazar, estudia las anomías sociales, a partir de lo que para la sociología se entiende como conductas desviadas (2012: 49). Estas refieren al caos que se generó a través de los movimientos sociales que demostraron su descontento y malestar ante el sistema dominante. Para este autor, la anomía social de alguna forma se encuentra estrechamente ligada al control social, entendida ésta como una forma de vigilancia política del sistema o bien como vigilancia opresiva del mismo.



Imagen 3 - Fortín Mapocho. 4 de marzo de 1988.

LA ALEGRÍA COMO CONFIRMACIÓN DE LA ESPERANZA.

En Margarita, la alegría diluyó la visión trágica de la vida. Su discurso dio cuenta de una potencia subyacente en un imaginario social donde las relaciones de las personas respondían a la confirmación de la alegría esperanzada. Esta potencia la constituía el sentimiento de querer vivir, a pesar de todo. Representados mediante la voz e imagen de la niña, fueron los olvidados de quienes tomaban las decisiones oficiales, los que reafirmaron la vida a través del acto sanador y animado de la alegría.

Mediante ella, se reforzó la consigna de lucha por afirmar la esperanza y derrotar el pesimismo. Así se fundamenta la concepción de Beltrán al afirmar que el pueblo es una fuente de poder (114), capaz de cambiar circunstancias adversas impuestas desde el orden dominante. Margarita dio cuenta de aquel sentimiento a través de su discurso. En él, propagó la alegría esperanzada de la mayoría de la población respecto de un cambio histórico mejor con la anhelada salida del régimen militar:



Imagen 4 - Fortín Mapocho. 1 de octubre de 1987.

La faz alegre se evidenció en el discurso de Margarita, donde en un periodo de censuras y restricciones, bajo la firme mirada del orden oficial, no se contuvo y expresó lo que muchos querían manifestar libremente. El espíritu festivo de la vida se mantuvo en el contexto represivo de los años 80: "Los valores generados por el mundo de la desigualdad sucumben ante la fuerza viva de los valores de la igualdad y de la alegría de vivir" (Beltrán: 247).

LA UNIÓN HACE LA FUERZA.

Imagen 5 - Fortín Mapocho. 4 de noviembre de 1986

El lema que subyace en la exclamación de Margarita es la comunidad aunada para enfrentar una realidad y alcanzar un fin. En su exclamación por liberarse del régimen militar, se funda una potencia popular exclusiva de los sectores vulnerados. La ilusión del posible fin de la dictadura fue un sentimiento universal en las mayorías; de aquí la necesidad de unión de estas con el fin de mantener intacta la esperanza de cambiar la realidad del país.

El sentido comunitario, donde se funda esta experiencia vital por medio de la expresión "y la lanzamos todos juntos", se configura a través de la imagen de grupo. Este último concepto puede ser entendido como aquello que "simboliza el reagrupamiento de los miembros de una comunidad específica con el fin de luchar contra la adversidad que los rodea" (Maffesoli, 2004: 6). En esta lucha, la empatía, solidaridad y la capacidad de sentirse parte de una comunidad, se origina a partir de la alegría de estar juntos. De esta manera, la imagen del personaje y sus convicciones constituyeron también una consigna y un clamor por reivindicar la unidad orgánica de los sometidos (los débiles que enfrentan al poderoso Goliath sólo con una piedra).

El vínculo se fortalece en la población y le permite sobreponerse y mirar hacia delante de manera conjunta: en comunidad, con su consecuente promoción de convivir en una sociedad algo más igualitaria. Se crea así un punto de referencia articulado con una acción colectiva que conduce a la construcción de una actitud vital, transformadora y de fuerte alcance corporativo. Lo anterior, de paso, deslegitima los "valores" del orden oficial, y con ello fortalece la reconstrucción de la identidad de los dominados.

La relación de alianza a la que interpela Margarita permite la expresión de resistencia. Las ganas de reafirmar la vida comunitaria, se consolida al considerar que "es perseverando las etapas de una revolución, los motivos de una conspiración o más simplemente, la resistencia o la conspicua actitud de reserva frente a cualquier poder político, estatal, simbólico como se crea una comunidad" (Beltrán, 2004: 95). En esta comunidad conformada por la mayoría de la población, la demanda por erradicar la dictadura de la época fue preponderante.



Imagen 6 - Fortín Mapocho. 6 de enero de 1986.

En función de lo señalado, resistir bajo los principios de comunidad y solidaridad fue el estrato simbólico que nutrió el imaginario del discurso propagado por Margarita por casi una década. Representando el sentimiento general, el personaje difundió estos ideales en contraposición con los ámbitos impenetrables de la exclusión, la desigualdad y el egoísmo propagados por el mundo dominador. La unidad y de la alegría de estar juntos, basada en la solidaridad, la empatía y el sentido comunitario terminaron siendo las actitudes que conformaron un auténtico vitalismo.

RE-CLAMAR LA DEMOCRACIA

Consecuentemente, y por sobre todo, la esperanza no se aplacó. Promover el regreso a la democracia en un contexto político abierto a una lógica excluyente y violenta, implicó reconocer la dignidad de las personas, bajo una organización social mucho más igualitaria y respetuosa. Recuperar el verdadero sentido de este sistema político involucraba un gobierno que resguardara a todos los grupos gobernados. Impulsar cambios políticos y sociales desde esta óptica, significó también una forma de revolución. La “cultura del aguante” antes mencionada se evidenció en este hacer comunidad mediante un dibujo cercano, con un diseño mínimo, que es precisamente el que activa dichos vínculos sensibles, que logran esa “entidad real fuera de los cuadros” (Cosse, 2019: 92), como enuncia la teórica respecto a los cómics y los movimientos políticos latinoamericanos, especialmente el argentino, en que la imagen llamaba a un actuar real. Tales manifestaciones, y como se ha afirmado en el caso estudiado, estuvieron lejos de responder solamente al concepto de violencia.



Imagen 7 - Fortín Mapocho. 11 de noviembre de 1985

Reclamar comunitariamente la democracia fue una demanda habitual en los sectores mayoritarios; la demanda de un gobierno que resguardara la integridad física y psíquica de la totalidad de sus pobladores, apelando a una protección e integración, fue la urgente petición del país. Una manera de gobernanza que estaba en deuda con la mayoría es la imagen que subyace en el discurso de Margarita. La añoranza de un sistema político olvidado en sus bases por proteger la dignidad y libertad de las personas era el anhelado proyecto. Negociarlo implicaba devolver el derecho de elegir libremente a su representante en función de un programa político incluyente e igualitario.

Conscientes de los valores de igualdad y libertad que inculcaba y protegía la democracia, los distintos integrantes de la mayoría social de la época contrarrestaron una realidad paradójica con los principios fundamentales para sostener dignamente la vida. Margarita hizo suyo este llamado y fue motivo de manifestación constante de la necesidad de su recuperación. Contribuyó con esto a rescatar la esperanza de posibles cambios radicales en los ámbitos políticos y sociales que dieron señales a partir de los años 80.

Resistir a un estado autocrata y profundamente excluyente fue una difícil misión para los sectores más vulnerados.

Margarita, desde la dimensión libre de su discurso, escenificó el sentimiento popular frente a una realidad apremiante y provocadora de dolorosas desigualdades. Sobreponerse y mantener una mirada crítica pero a la vez alegre de la realidad, favoreció la comunión de la mayoría, unida en base al mismo sentimiento de lucha por recuperar la democracia.

y reconstrucción vital de una sociedad disgregada en un periodo de profundas represiones excluyentes. En ella, la promoción de la vida en medio del miedo y aun la muerte, fue la manera de proclamar justicia y construir un ideal de bien social sustentado en la alegría, reciprocidad y la complementariedad vitales.



Imagen 8 - Fortín Mapocho. 5 de septiembre de 1985.

Como un símbolo de protesta, Margarita difundió el deseo inapelable de la mayoría de los sectores sociales que no se vieron privilegiados por las políticas oficiales en el sentido de ver al régimen militar fuera del aparataje político del Estado. Aquel anhelo abría la esperanza de volver a los principios de la democracia y, con ello, reconstruir esperanzadamente el valor de la vida protegiendo los derechos humanos. Ante el descontento de la mayoría, la dictadura no pudo legitimar por más tiempo su proyecto político. Su desestimación era inminente y parte de esto último estuvo en el correlato de la voz del personaje, quien acusó, mediante el acto irreprimible de la esperanza, el rechazo a la dictadura militar. Precisamente fue en aquel repudio donde la potencia de la sensibilidad popular se fortificó para restituir y reafirmar la vida ante todo. La mística de la vida, de la esperanza y la alegría, les permitió manifestarse limpiamente en contra de las estrategias des-socializadoras del Estado.



Imagen 9-- Fortín Mapocho. 5 de mayo de 1986.

La expresión “tiremos la cadena”, implicaba recuperar el derecho a elegir libremente; dar fin a una política y forma de gobernar poco representativa para la mayoría. De esta manera, el discurso del personaje emblemático del Fortín Mapocho, tuvo un rol fundamental en la afirmación

CONCLUSIONES

En medio de los movimientos de protesta en contra del gobierno de Augusto Pinochet vividos en Chile a partir de 1983, el discurso de Margarita, personaje emblemático del semanario *Fortín Mapocho*, proyectó una sensibilidad en contraposición a las políticas dictatoriales. Desde esta perspectiva el discurso de Margarita, construyó un imaginario sustentado por la alegría vital a partir de los ideales de libertad, esperanza y democracia. Bajo los principios de justicia y libertad, este imaginario contribuyó en el contexto ochentero de las manifestaciones masivas, a la conformación de una identidad propia e inclusiva y promovió, con alegría, la destrucción de las distancias instaladas por las desigualdades sociales fomentadas por la dictadura.

Expresarse a partir de estos ámbitos temáticos, hizo que el personaje diera a entender que la mayoría se situaba en una realidad ajena a la del mundo oficial. Había otro país, el de aquellos grupos sociales que tuvieron que construir una realidad en base a sus propias prácticas comunitarias, donde la complicidad de vivir el mismo sentimiento permitió sustentar y sostener la vida. Ante la figura violenta y opresiva del Estado, Margarita contrarrestó las inclemencias del régimen militar. De manera determinante, expresar la disconformidad de las mayorías ante un sistema político opresivo, se constituyó en una especie de confabulación festiva en contra de la autocracia militar. Consciente de lo irreprimible que es la esperanza y la unidad, los sectores sociales más sometidos fueron vitales cómplices en aquella histórica conspiración.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN, L. (2002). *La imaginación literaria: La seriedad y la risa en la cultura occidental*. España: Editorial Montesinos.
- BRAVO V. (2017). *Piedras, barricadas y cacerolas*. Las jornadas nacionales de protesta. Chile 1983-1986. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- BURKAT, M. (2017) *De satiricón a humor. Risa, cultura y política en los años sesenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- COSSE, I. (2019) “Mafalda: Talismán de la democracia y nostalgia de los años sesenta”. En *Cómics y memoria en América Latina*. Catalá, Jorge (editor), Madrid: Cátedra. 91-112.
- FERNÁNDEZ, L. (2012). *Historia y resistencia. Arte y política en Oesterheld (1968 – 1978)*. Buenos Aires: EDIUNC.
- GANDOLFO, A, TURNES, P. (2019). “Dibujos urgentes”. En *Dibujos que hablan*. Santiago de Chile: Corporación editorial Universidad de Santiago, pp. 107 – 116.
- GROENSTEEN, T. (2021). *Sistema de la historieta*. Santiago de Chile: Nauta ediciones.
- MAFFESOLI, M. (2004). *El tiempo de las tribus*. México: Siglo XXI.
- MARTIGNONE, H; PRUNES M. (2008). *Historietas a diario*. Buenos Aires: Librería.
- MARTIN BARBERO, J. (2017). “Pensar la comunicación en latinoamérica”. En *Pensamiento social español sobre América Latina* (Juan Jesús Morales, Editor). Buenos Aires: CLACSO, pp. 381-398.
- MCCLOUD, S. (2014). *Entender el cómic*. El arte invisible. Bilbao: Astiberri.
- PARKER, C. (1996). *Otra lógica en América Latina. Religión popular y modernización capitalista*. Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.
- REVILLA, M. (2009). “Chile. Actores Populares en la Protesta Nacional, 1983-1984”. *América Latina Hoy*, 1, 60-65. <https://doi.org/10.14201/ALH.2083>
- SALAZAR, G. (2012). *La violencia política popular en las “Grandes Alamedas”*. Santiago de Chile: LOM.
- SALINAS, M. Y RUEDA, J. (2015). *¡El que se ríe se va al cuartel!* Risa y resistencia en las poblaciones de Santiago de Chile 1973-1990. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago de Chile.

“Inocencia”



Técnica: **Lápiz Grafito**

Coloquio Internacional « Cuerpo, Arte y Educación: Experiencia en el Aula » 2 y 3 de diciembre del 2021

Tania Faúndez Carreño

Universidad del Bío-Bío

tfaundez@ubiobio.cl

Héctor Ponce de la Fuente

Universidad de Chile

semiotic@uchile.cl

Catalina Villanueva Vargas

Universidad de Chile

mc.villanueva.vargas@gmail.com



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2021-07-28

ACEPTADO: 2021-07-28

La relación entre teatro y educación como parte del universo de la educación artística ha sido objeto de estudio desde hace varias décadas, durante las cuales han surgido numerosas publicaciones dedicadas a esta simbiosis, además de programas de postítulo y congresos internacionales. En Chile existe una rica práctica en el área, la que ha sido desarrollada y diseminada con fuerza durante el siglo XXI, a través de algunos programas universitarios, Congresos y unas cuantas publicaciones bajo el alero institucional, las cuales tienen un crecimiento desde el 2016 en adelante, influenciadas por el “Proyecto de acuerdo: Teatro como asignatura obligatoria del currículo de enseñanza básica y media” (2016), aprobado por la Cámara de Diputados del Congreso Nacional de Chile. Al margen de las publicaciones institucionales pero en diálogo con este nuevo “Proyecto de acuerdo”, destaca por su impacto y trayectoria el libro *Manual de Pedagogía Teatral: Metodología activa en el aula* creado por García-Huidobro y *Compañía La Balanza* (2018), ya en su cuarta edición. Más recientemente, han surgido investigaciones en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (Ponce de la Fuente & Olivares Rojas, 2017; Ponce de la Fuente & Villanueva, 2019), en la Universidad Finis Terrae, lideradas por Carmen Gloria Sánchez, y en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con el proyecto de sistematización del Teatro Aplicado en Chile, impulsado por la académica Ana Sedano.

A propósito de lo antes expuesto, y con el fin de seguir contribuyendo a la discusión entre teatro y educación en Chile, surge el Coloquio “Cuerpo, Arte y Educación: Experiencia en el Aula”. Este Coloquio se enmarca en la investigación *El aula como escenario: La enseñanza a través del teatro en Chile 2010 – 2020* (Folio N° 580640), proyecto financiado por el Fondo de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas, Convocatoria 2021, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. La investigación ha sido desarrollada por los académicos del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, Dr. Héctor Ponce De La Fuente, Dra. Tania Faúndez Carreño y Dra. Catalina Villanueva Vargas.

EL ACONTECER VIRTUAL.

Durante los días 2 y 3 de diciembre del 2021 se llevó a cabo el Coloquio “Cuerpo, Arte y Educación: Experiencia en el Aula”, de manera virtual y transmitido por streaming a través de redes sociales de la Dirección de Creación Artística (DiCREA) y del Departamento de Teatro (DETUCH), ambos de la Universidad de Chile.

El Coloquio fue organizado en colaboración con la DiCREA y contó con el patrocinio de la Iniciativa Franco-Chilena de Altos Estudios, la Dirección de Investigación, la Dirección de Extensión de la Facultad de Artes y el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

“Cuerpo, Arte y Educación: Experiencia en el Aula” generó un diálogo en torno al Teatro Aplicado en Educación, tanto formal como no formal, reuniendo ponencias de académicos y académicas de Latinoamérica como de Europa que dieron cuenta de perspectivas y experiencias sobre el vínculo entre teatro y educación, y sobre pedagogías del cuerpo, reflexionando acerca de sus marcos epistémicos y metodológicos, del valor de estas experiencias en el contexto actual, y de los desafíos que se visualizan a futuro en el área.

Las ponencias contaron con la presencia de destacados/as investigadores internacionales, entre ellos François Dubet (Francia / Université de Bordeaux), Carmel O’Sullivan (Irlanda / Trinity College), Christine Greiner (Brasil / Pontificia Universidade Católica de São Paulo), Eva da Porta (Argentina / Universidad Nacional de Córdoba), Diego Robledo (Argentina / Universidad Nacional de La Rioja, Universidad Nacional de Córdoba) e Iria Retuerto (España / Universidad Academia de Humanismo Cristiano), y nacionales como Carlos Ossa (Universidad de Chile); Amalia Ortiz de Zárate (Universidad Austral); Catalina Villanueva (Universidad de Chile), Ana Sedano (Pontificia Universidad Católica de Chile) y Daniela Marini (Universidad de Chile).

PRIMERA JORNADA.

El jueves 2 de diciembre se inauguró el Coloquio con la charla de François Dubet, titulada “Por la escuela del *hacer*”¹. En ella, Dubet expuso el problema y los desafíos de la masificación de las escuelas, las que han ampliado el acceso a los estudios, aunque no por ello han reducido la desigualdad del éxito académico. Al mismo tiempo defendió la tesis de que los estudiantes deben “hacer” algo en la escuela. Para Dubet, la escuela se ha convertido en una máquina clasificadora tan implacable que los diplomas juegan un papel decisivo en el acceso a la educación y al empleo. El autor se pregunta ¿qué debe uno aprender en la escuela? Y su respuesta es que las instituciones educativas deben proporcionar a todos los estudiantes los conocimientos básicos (leer, escribir, calcular, etc.), pero que para lograr este objetivo los estudiantes deben “hacer” algo en la escuela. No basta con que aprendan ciencia o literatura, tienen que hacer experimentos científicos, tienen que escribir, tienen que montar obras de teatro, tienen que hacer deporte, tienen que construir *Fab Labs*, etc. Las cosas que hacemos son las que quedan en el aprendizaje, en las habilidades y en las memorias. Si bien el conocimiento está actualmente disponible en todas partes gracias a las pantallas, indicó, el aula debería ser el lugar donde los estudiantes hacen algo, producen, experimentan, aplican sus capacidades intelectuales y sociales.

Luego, en la Mesa 1, dirigida por Héctor Ponce, expuso Carlos Ossa y Amalia Ortiz de Zárate. Ossa presentó la ponencia “Subjetividad y cuerpo en el contexto de la educación digital: de las pizarras a las pantallas negras”, donde abordó la pregunta ¿Cuál es la relación entre educación artística y emancipación? Ossa indicó que en un contexto altamente mediado por tecnologías del yo y la expresión, importa comprender -de un modo no lineal- cómo generar resistencias creativas capaces de pensar el problema de la sensibilidad y el cuerpo desde una interpretación aceleracionista y decolonial. Por su parte, Ortiz de Zárate en su ponencia “Shakespeare en el Chile sureño”, expuso cuatro, de un total de doce obras de W. Shakespeare, que han sido interpretadas por los estudiantes del Programa de Comunicación en Lengua Inglesa de la U. Austral de Chile en los últimos quince años. Habló de los esfuerzos, experimentos, éxitos y fracasos de las puestas en escena de las obras de Shakespeare a un público misceláneo y hambriento de teatro. Público que corresponde, en su mayoría, a escolares que no hablan inglés y que carecen de la experiencia teatral -como intérpretes y como espectadores-.

En el bloque de la tarde, el Coloquio comenzó con la charla de Eva da Porta “Arte, educación y procesos de (re) subjetivación juvenil. La experiencia de creación artística como experiencia formativa”. Da Porta analizó las experiencias formativas vinculadas a la producción artística en espacios escolares y no escolares como acontecimientos disruptivos, en tanto permiten reconfigurar la subjetividad juvenil, explorando dimensiones corporales, afectivas y creativas novedosas y de carácter dislocatorio. Asimismo, expuso que estas prácticas no se reducen a la dimensión individual, sino que pueden generar nuevas formas de intersubjetividad, nuevos agenciamientos colectivos en tanto abren espacios críticos, horizontes experienciales que

1 Ponencia realizada en francés. Traducida y subtitulada por Luciano Souto Veridiano.

les permiten protagonizar verdaderos desplazamientos subjetivos e intersubjetivos propiciando prácticas autorreflexivas y modos de transitar, habitar e incidir en la condición juvenil.

Finalmente, en la Mesa 2, dirigida por Catalina Villanueva, participaron Iria Retuerto y Diego Robledo. Retuerto se presentó con “Teatro reparatorio: la incidencia pedagógica de una experiencia estética”, ponencia que exhibió el recorrido de un taller de teatro (2004 al 2019), correspondiente a un programa especializado en la reparación del daño de niños, niñas y adolescentes víctimas de explotación sexual comercial (dependiente del Servicio Nacional de Menores y gestionado por la ONG Raíces), cuyo objetivo era contribuir al proceso de restitución de derechos de las y los adolescentes.

Retuerto da cuenta de la metodología utilizada con las y los participantes, lo que decantó en la configuración de lo que hoy denomina como Teatro Reparatorio. Destacó los efectos de aprender un arte grupal sobre una población que, por sus historias personales y la marginalidad de sus contextos, ha tenido escasas oportunidades de vivenciar experiencias estéticas totales para producir ese asombro tan necesario para querer estar vivo.

Por último, el primer día del Coloquio cerró con la presentación de Diego Robledo, titulada “Derecho, accesos y discapacidad: hacia un diseño justo e inclusivo del derecho humano a la educación superior de las personas con discapacidad en Latinoamérica”. Robledo parte de la premisa de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS N°16), que implica el reto de pensar y construir una sociedad sobre la base de la Justicia, la Paz y la Inclusión. Con esto, el ponente piensa en la educación superior como un derecho humano que se encuentra consagrado en la Convención de Derechos de las Personas con Discapacidad y la Convención Interamericana para la eliminación de todas las Formas de Discriminación contra las Personas con discapacidad y otros tratados de derechos humanos concordantes. Así, estas bases permitirían repensar, a partir de la dignidad humana, prácticas docentes, formas de enseñar y aprender, políticas educativas y trato digno.

SEGUNDA JORNADA.

El viernes 3 de diciembre se inició la segunda jornada del Coloquio con la charla inaugural “Marco dramático”, a cargo de Carmel O’Sullivan². En ella, la autora explicó que el término “marco” se utiliza en *Drama in Education* (DiE), y es un principio importante de planificación y organización, además de ser un enfoque eficaz para estimular el pensamiento crítico, la práctica y la evaluación. Así, O’Sullivan identificó los principios claves del marco y exploró cómo el marco dramático ayuda a los/as participantes a identificarse con un rol, asumir un punto de vista asociado con ese rol en un escenario ficticio y lidiar con los obstáculos a los que se ven enfrentados/as (tensión dramática). En esa línea, discutió cómo se puede profundizar el marco para prevenir el mono-perspectivismo y cumplir varias funciones, como colocar a los/as participantes en relación con el evento dramático, aumentar la participación afectiva y al mismo tiempo proteger a quienes participan a través de la distancia del marco, crear tensión dramática y proporcionar nuevas perspectivas sobre los problemas.

Luego de su presentación, se dio paso a la Mesa 3, moderada por Tania Faúndez, en la que participaron Catalina Villanueva, con la ponencia “El aula como escenario: Mapeando la educación teatral en Chile 2010-2020”, y Ana Sedano, con “Prácticas escénicas con enfoque de género en espacios educativos: La escuela como espacio de emancipación del cuerpo”.

Villanueva presentó los resultados iniciales de la investigación *El aula como escenario: La enseñanza a través del teatro en Chile 2010 – 2020*, financiada por el Fondo de Artes Escénicas 2021 (Folio 580640), que exploró las bases epistemológicas y metodológicas que sustentan diversos modelos de educación a través del teatro vigentes en Chile entre 2010 y 2020. Mediante el análisis de las respuestas a una encuesta aplicada a personas que realizaron programas en teatro y educación en Chile en el periodo indicado, examinó los referentes, los objetivos y las descripciones de las propias metodologías que plantearon los/as educadores teatrales participantes. También discutió el énfasis en objetivos ligados al desarrollo de habilidades personales y sociales por sobre aprendizajes de destrezas y conocimientos artísticos declarados por las personas encuestadas, lo que se interpretó como un reflejo de la compleja labor política de defensoría de los escenarios habitados y por habitar en el terreno educativo que deben realizar educadores teatrales en Chile.

Como cierre, Ana Sedano reflexionó acerca de algunas prácticas escénicas que se realizan en espacios formativos y que poseen enfoque de género con perspectiva feminista. Exploró el potencial que tiene el Teatro Aplicado en Educación para subvertir los modelos que tradicionalmente oprimen a mujeres, hombres y disidencias, siendo instalados de manera muy temprana en la escuela. La pregunta base de su estudio es saber si existe de manera clara una consciencia de género por parte de artistas, educadores, teatristas aplicados e investigadores teatrales, en el abordaje de las prácticas teatrales que desarrollan dentro y fuera

² Ponencia realizada en inglés. Traducida y subtitulada por Catalina Villanueva Vargas.

de las instituciones educativas, además de cuáles son las perspectivas éticas que los sustentan.

El bloque de la tarde se inició con la charla “Artes del cuerpo y pedagogías radicales”, a cargo de Christine Greiner³. En ella, Greiner relató una experiencia pedagógica iniciada en la ciudad de San Pablo (1999), a partir de la creación de la licenciatura en Artes del cuerpo, la cual pretendía desarrollar un lenguaje artístico como una posibilidad para reinventar cuerpos y movimientos. La investigadora colocó como ejemplo de esta licenciatura, la experiencia de pedagogía radical a cargo de la ONG “Casa del Río”, ubicada en el interior de la Amazona, en la parte rural de la selva, liderada por el actor Thiago Cavalli. Greiner explicó que dicha ONG actúa de diferentes frentes, siempre pensando la pedagogía a partir del arte. Por ello, son parte del proyecto trabajos con niños/as, artesanos/as locales, memoria de comunidades casi extintas y medicina indígena.

Por último, en la Mesa 4, dirigida por Tania Faúndez, se presentó la ponencia “Cuerpos en diálogo, experiencias sensibles en prácticas de movimiento”, de Daniela Marini. Marini, desde la práctica de la danza contemporánea, se preguntó por los modos de organización colaborativa, desjerarquizada e inclusiva, al tiempo de definir ¿qué acontece cuando nos encontramos? En relación con la primera pregunta ahondó en la generación de prácticas abiertas, pensadas para diversos cuerpos, contextos y experiencias (asumiendo esta búsqueda en su carácter de utopía, investigando nuevos modos de hacerla posible). Con relación a la segunda pregunta ¿qué acontece cuando nos encontramos? su respuesta fue que, ante todo, emerge un abismo, donde todo puede suceder, cohabitando el hacer / sentir / pensar, como un estado de presencia vital. Hablar de cuerpos es hablar de vitalidad, de existencias puestas en relación y de materia sensible, enfatizó.

En cada una de las presentaciones, el público asistente (estudiantes, académicos/as y público en general), pudo interactuar con los/as ponentes, generando un cruce de miradas sobre cada una de las temáticas expuestas. Por último, y respetando el principio de difusión en los distintos ámbitos que se ocupan de la relación entre teatro y educación, el registro audiovisual de los dos días del Coloquio “Cuerpo, Arte y Educación: Experiencia en el Aula” quedó disponible de manera gratuita y de libre acceso en la pla-

taforma de DiCREA UChile (Véase: <https://www.youtube.com/c/DICREAUChile/videos>).

En síntesis, esta actividad académica intentó contribuir al desarrollo del área del Teatro Aplicado en Chile, haciendo visibles distintas experiencias y reflexiones que se están generando, tanto a nivel local como internacional, frente a una audiencia de artistas, docentes, estudiantes y académicos/as, además de propiciar la vinculación con investigadores/as de diversas nacionalidades.



³ Ponencia realizada en portugués. Traducida y subtitulada a cargo de Fabio Ferreira da Silva.

