

ACTOS

Revista de investigación en artes



VOLUMEN 3. NÚMERO 6. 2021/ISSN 2452-4727



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

ACTOS

Revista de investigación en artes

Volumen 3. Número 6. 2021/ ISSN 2452-4727



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

Editora

Marisol Campillay Llanos

Equipo editorial

Guillermo Becar Ayala

Marisol Campillay Llanos

Iria Retuerto Mendaña

Comité editorial

Dr. Rolando Alvarado, Universidad Alberto Hurtado, Chile.

Mg. Ingrid Barbosa, Universidad Federal de Bahía, Brasil.

Dr. Gustavo Celedón, Universidad de Valparaíso, Chile.

Dra. Silvia Citro, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Dra. Francisca García. Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación, Chile.

Dra. Patricia Díaz Inostroza, Universidad Academia Humanismo Cristiano, Chile.

Dr. Miguel Farías Vásquez. Pontificia Universidad Católica de Chile

Dr (c) Marco González Martínez, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

Dra. Rosa Arisbe Martínez Cabrera, Universidad Veracruzana, México.

Dra. Marcia Martínez Carvajal, Universidad de Valparaíso, Chile.

Dr. Nelson Rodríguez Arratia. Universidad Católica Silva Henríquez, Chile.

Dra. Rosalía Trejo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México.

Dr. Manuel Vieites, Universidad de Vigo, España.

Comité asesor

Dra. Ana Lucía Frega, Academia Nacional de Educación. Argentina.

Dra. Daniela Fugellie. Universidad Alberto Hurtado, Chile.

Dr. Hugo Osorio Riveros. Universidad Academia Humanismo Cristiano, Chile.

Dr. (c) Iván Pinto Veas. Universidad de Chile, Chile

Dr. Jesús Tejada. Universidad de Valencia, España.

Dra (c) Lorena Saavedra. Universidad Playa Ancha, Chile.

Dra. Maravillas Díaz Gómez. Universidad del país Vasco, España.

Dra. Maria Emilia Tijoux. Universidad de Chile, Chile.

Dr. Mauricio Barria. Universidad de Chile, Chile.

Dra. Leticia Lizama Sotomayor, Universidad Academia Humanismo Cristiano, Chile.

Correctora de estilo

Camila Pascal

Portada

Fernanda Olivares Pereira. Obra realizada en el taller de dibujo / ejercicio cuerpo como matriz 2021.

La revista ACTOS se publica en los meses de Julio y Diciembre de cada año. Desde el año 2021 la revista se encuentra indexada en ErihPlus. El portal de publicación es: <http://revistas.academia.cl/index.php/actos/index>



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

ÍNDICE

Pág. 1

PRESENTACIÓN

Equipo editorial

Pág. 19

**EL MOVIMIENTO COMO PROPULSOR DE
UNA TEATRALIDAD PARTICULAR**

Talía Falconi

Pág. 50

**PIÑEN, CONCEPTO ESTÉTICO QUE EXPRESA
LA VIOLENCIA INTERSECCIONAL PADECIDA
POR MUJERES MAPUCHE-MAPURBE**

Rodrigo Huaquimilla

Pág. 80

**LA PRÁCTICA DEL ARREGLO PARA COROS
FORMATIVOS: SISTEMATIZACIÓN DE UN
MÉTODO A PARTIR DE LA OBSERVACIÓN DE
LA PRÁCTICA**

Cristian Fernández

Pág. 119

**¿DÓNDE ESTÁ EL CONCEPTO DEL
LENGUAJE DE ARTES MEDIALES?**

Diego Bernaschina

Pág. 3

**MEMORIA Y RECONSTRUCCIÓN DE
ESCENA: GUSTAVO MEZA Y LA
DRAMATURGIA CHILENA
POSGOLPE**

Adolfo Albornoz

Pág. 34

**ANTROPOLOGÍA, TEATRO E
INTERCULTURALIDAD**

Claudio Espinoza

Pág. 63

**BORDADO COLECTIVO COMO
PRÁCTICA FEMINISTA EN ABYA
YALA**

Maria Tapia de la Fuente

Pág. 102

**EGIAR ALDIZKARIA: EXPERIENCIA
EDITORIAL DE UNA REVISTA PARA
EL ARTE**

Iker Pérez-David Pavo

Pág. 132

**RESEÑA: OBRA RECUERDO
CHACABUCO**

Marcos Aguirre silva

Presentación

La revista ACTOS fue creada el año 2019 desde entonces ha dejado registro de acontecimientos fundamentales del siglo XXI para nuestro país. Entre estos, la protesta social de octubre (2019)¹, el proceso constituyente iniciado en Noviembre (2019) y la pandemia por COVID-19 (2020). Este año 2021, en Chile, los discursos de extrema derecha tomaron un lugar en el escenario político, para este sector, la cultura y las artes no solo deberían reducir su presupuesto, sino que cuidarse de toda manifestación artística que condujera a expresiones “político-partidistas”². Cuando estos discursos se comienzan a instalar con fuerza ad portas de un proceso eleccionario, la investigación artística proporciona evidencia para defender el espacio de las artes y la cultura. Al respecto, ACTOS hasta la fecha ha dado cuenta de la contribución del conocimiento artístico en ámbitos educativos e históricos.

En cuanto al ámbito educativo, investigaciones señalan las particularidades de la formación artística en diversos niveles de estudio. Es así como artículos han evidenciado los procesos pedagógicos de la danza, la música y el teatro en espacios formales y no formales de educación (Alamos, 2019; Guillen & Flores, 2019; Ramírez, 2019; Romero, 2019; Aedo, González & Fierro, 2020; Andaur, 2020; González, 2021). En lo que respecta al ámbito histórico destacan los trabajos que mediante un ejercicio de memoria a través de la práctica artística constatan las dictaduras de Chile, Guatemala y Uruguay (Alonso & Sánchez, 2020; Horta, 2020; Leiva, 2021; Jean Jean 2020; Conejo, 2021). Las investigaciones artísticas de ACTOS contribuyen en fortalecer argumentos sobre el rol educativo e histórico de las artes en la sociedad. Estos antecedentes son fundamentales de considerar para cuando los discursos de extrema derecha acechen el escenario político latinoamericano. Al cierre de este año, cuando un proceso eleccionario en Chile restituye las prácticas democráticas y avanza en un proceso constituyente, la investigación en artes debe seguir registrando y problematizando los fenómenos cada vez más complejos de la sociedad contemporánea.

En esta publicación correspondiente al 6° número de la revista, los artículos invitan a conocer aspectos históricos del teatro, propuestas metodológicas entre diversas disciplinas y la sistematización de trabajos editoriales y conceptuales. Sobre los aspectos históricos del teatro, el artículo de Albornoz (2021) señala en un primer momento las repercusiones que padeció el teatro durante la dictadura, pero también los nuevos lenguajes teatrales que emergieron en Chile, para este caso reflejados en Gustavo Meza como creador y formador. En cuanto a las propuestas metodológicas, en un diálogo entre la danza y el teatro, Falconi (2021) nos invita a reflexionar sobre sus procesos coreográficos, mientras que Espinoza (2021) en un encuentro entre la antropología y el teatro revive las versiones del mito mapuche Kai Kai-Treng Treng. Por otra parte, a través del estudio de Huaquimilla (2021) y Tapia (2021) se develan desde distintas aproximaciones teóricas y metodológicas la violencia patriarcal. En el ámbito de las reflexiones metodológicas, Fernández (2021) cuestiona la enseñanza del canto coral y propone la incorporación de las técnicas compositivas como aporte al desarrollo de nuevos arreglos corales. En lo que refiere a la sistematización, Pérez & Pavo (2021) dan cuenta de su trabajo editorial en la revista Egiar Aldizkaria del país Vasco. Además, Bernaschina (2021) sistematiza el concepto

¹ Se utiliza el nombre de protesta social a los hechos ocurridos en Octubre 2019 en Chile. La protesta social, según Julio Pinto ha sido fundamental para el inicio del proceso constituyente. <https://observatorio.cl/julio-pinto-historiador-sin-protesta-social-no-habria-proceso-constituyente/>

² ¿Qué dice el programa de Kast sobre Cultura? <https://www.ciperchile.cl/2021/12/05/que-dice-el-programa-de-kast-sobre-cultura/>

de artes mediales desde diversas fuentes de información. Por último, la revista sigue siendo un espacio de encuentro entre diversas manifestaciones de construcción de conocimiento artístico.

A modo de cierre, la revista en este número presenta novedades y proyecciones. La portada de este número corresponde a un trabajo de la estudiante Fernanda Olivares cuya obra fue realizada en el curso Dibujo Analítico de la artista visual Catherine Gelcich. Además, la reseña de este número es realizada por Marcos Aguirre Silva, esta es una reflexión sobre la obra Recuerdo Chacabuco de Hugo Osorio decano de la Facultad de Artes. Es de esperar que la revista siga registrando a través de reseñas, las creaciones del cuerpo artístico y académico de nuestra institución como también de la comunidad local e internacional. Para los próximos números incluiremos la sección de tesis de estudiantes de las escuelas de Cine y Teatro, Danza y Música. De este modo, estas novedades y proyecciones contribuirán no solo en ser un espacio académico, sino también formativo. Gracias a las investigaciones publicadas en ACTOS bien sabemos que la formación artística interpela formas de pensamiento hegemónicas.

Editora

Marisol Campillay Llanos
mcampillay@academia.cl

Memoria y reconstrucción de escena: Gustavo Meza y la dramaturgia chilena posgolpe¹
Memory and scene reconstruction: Gustavo Meza and the post-coup Chilean playwriting

Adolfo Alborno Farías²

UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE

Resumen. En la escena teatral chilena posterior al golpe de Estado de 1973, destacan los trabajos dramáticos *Te llamabas Rosicler* (1976) de Luis Rivano, *Las tres mil palomas y un loro* (1977) de Andrés Pizarro, *El último tren* (1978) de Gustavo Meza, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978) de Marco Antonio de la Parra y *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979) de Juan Radrigán. Estas piezas comparten al menos tres atributos clave: a) son las óperas primas teatrales de sus autores –los dos últimos, probablemente los principales referentes de la dramaturgia chilena del último medio siglo–; b) apelan de diversas formas a la escenificación de la memoria del Chile pregolpe para dar cuenta del arrasamiento sociocultural que conllevó el nuevo orden levantado por la dictadura; c) todas llegaron a escena dirigidas por Gustavo Meza –quien en 1974 fundó la compañía (y luego la escuela) Teatro Imagen, la primera agrupación que emergió para resistir al autoritarismo desde los escenarios. Este artículo, entonces, enfatiza el trabajo con la memoria de Gustavo Meza –a partir de material testimonial mayormente inédito– para reconstruir algunos de los sentidos del quehacer teatral contestatario en ese momento crucial de la historia del teatro chileno, cuando la memoria misma devino fundamental como impulso creativo y como recurso dramático.

Palabras clave. Teatro chileno, Teatro y política, Memoria, Dictadura, Gustavo Meza.

Abstract. In the post-coup Chilean theatrical scene, there stand out the following scripts: Luis Rivano's *Te llamabas Rosicler* (1976), Andrés Pizarro's *Las tres mil palomas y un loro* (1977), Gustavo Meza's *El último tren* (1978), Marco Antonio de la Parra's *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978) and Juan Radrigán's *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979). These works share at least three main features: a) they all are the theatrical debuts of its authors –the last two, probably the most important Chilean playwrights of the last half century–; b) they all stage, although in different ways, the memory of the pre-coup Chile to try to make sense of the social and cultural destruction carried out by the new order held by the military government; c) they all were directed by Gustavo Meza –who in 1974 founded the Teatro Imagen Company (and later the school of the same name), the first group that emerged to oppose authoritarianism from the stage. This paper emphasizes the work with Gustavo Meza's memory –from testimonial material yet unpublished– to reconstruct some of the senses that theatrical work had in this critical

¹ Artículo elaborado a partir del proyecto “Gustavo Meza: una historia testimonial y coral del teatro chileno”, Folio 96379, financiado por el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, año 2015. Una versión preliminar de este artículo fue presentada, el 2 de septiembre de 2021, como conferencia inaugural de la línea de trabajo “Teatro, teatralidades y performance” del Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Agradezco a la Dra. Marisol Facuse, Directora del Núcleo, dicha invitación.

² Sociólogo y Director de Teatro. Licenciado en Sociología por la Universidad de Concepción. Doctor en Estudios de la Sociedad y la Cultura por la Universidad de Costa Rica. Realizó estudios de Teatro en la Universidad Finis Terrae y el Centro de Investigación Teatro La Memoria. Académico del Instituto de Lingüística y Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile. Mail: adolfo.alborno@uach.cl

moment of Chilean theatre history, when memory itself became crucial both as creative impulse and as dramatic content.

Keywords. Chilean Theatre, Theatre and politics, Memory, Dictatorship, Gustavo Meza.

Introducción

El 11 de septiembre de 1973, con el golpe de Estado que derrocó al gobierno democrático constitucional encabezado por el presidente Salvador Allende, comenzó, junto con muchas otras historias, la historia del teatro chileno contemporáneo. La escena teatral profesional que tras décadas de trabajo había llegado a consolidarse a lo largo del país como parte de un proyecto de Estado comprometido con la ampliación del bienestar social —escena que hoy reconocemos como nuestro teatro moderno— y que consecuentemente fue hegemonizada por las compañías universitarias y algunos otros proyectos institucionales de carácter nacional, como ocurrió con el resto del campo cultural chileno, comenzó a ser desmantelada desde los primeros días de la dictadura. Las compañías fueron intervenidas y algunas clausuradas, las salas vieron restringido su funcionamiento, los repertorios padecieron la censura y la autocensura, los presupuestos fueron recortados o eliminados, muchos y muchas artistas quedaron desempleadas y no pocas ni pocos fueron apresados, torturados, exiliados o asesinados³.

Lidiando con el adverso horizonte cultural posgolpe, algunas agrupaciones teatrales independientes noveles en su identidad, esto es, nacidas después de 1973, pero lideradas por artistas de trayectoria, en su mayoría directores, trabajando junto a nuevos talentos, en especial autores, lograron primero reanimar, luego rearticular y finalmente renovar el panorama escénico chileno, dando así un resiliente origen a nuestro teatro contemporáneo. La dislocadora coyuntura nacional promovió la misma heterogénea e imprevista fusión más allá del tándem dirección-dramaturgia. Ocurrió, por ejemplo, en los elencos, donde afloraron las y los estudiantes cuyos estudios teatrales se vieron truncados por los efectos del Golpe sobre las universidades del país, quienes procuraron completar su formación directamente arriba del escenario o alrededor de este, en espacios independientes, junto a actores y actrices de reconocido oficio.

Ejemplar dentro de este panorama resulta el quehacer del hasta ese momento director y profesor y desde entonces también dramaturgo y maestro de actuación, Gustavo Meza —y a partir de él de su compañía Teatro Imagen—. En 1973, contando con casi dos décadas de carrera como artista y académico, trabajaba en la Universidad de Chile (antes lo había hecho en la Universidad de Concepción). De la principal casa de estudios del país fue inmediatamente expulsado tras el golpe de Estado. Al año siguiente, en 1974, fundó Teatro Imagen, el primer colectivo nacido en dictadura, aventura en la que fue secundado por el ya experimentado actor Tennyson Ferrada y la todavía joven actriz Jael Unger. Con este núcleo de trabajo, entre 1976 y 1978, Meza llevó adelante una labor excepcionalmente fructífera en el marco del último medio siglo dramático chileno. Como director, estrenó las óperas primas de Luis Rivano, *Te llamabas Rosicler* (1976); de Andrés Pizarro, *Las tres mil palomas y un loro* (1977); de Marco Antonio de la Parra, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978); y su propio primer trabajo como autor, *El último tren* (1978). Un año después dirigió también la ópera prima de Juan Radrigán, *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979), aunque en este caso con la igualmente novel compañía Los Comediantes,

³ Dadas las fuertes restricciones a la producción y circulación de información en Chile durante los primeros años de la dictadura, un buen registro de este traumático proceso, aunque fragmentado, lo ofrecieron las publicaciones en el exilio. Destaca la revista *Araucaria de Chile*, editada en Europa desde 1978, en cuyas páginas la cuestión teatral no estuvo ausente. Una mirada todavía temprana, pero ya más sistematizada, ofreció Grínor Rojo en *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*.

organizada en 1976 por la ya entonces célebre Ana González –quien en 1969 se había convertido en la primera actriz en la historia de Chile galardonada con el Premio Nacional de Artes–.

Así, durante la segunda mitad de los años setenta, resistiendo los embates de la dictadura, Gustavo Meza devino una figura protagónica de la escena teatral chilena como principal impulsor de una nueva generación de autores dramáticos –y prontamente también de una novísima camada de actores y actrices–, para quienes –siendo gravitante para esto el influjo de Meza, como demuestra el ejercicio sociológico artístico y biográfico aquí presentado– la memoria devino fundamental como impulso creativo y como recurso dramático⁴.

Memoria como recurso: reconstruir una práctica de reconstrucción

Hoy resulta evidente que cada uno de los dramaturgos que debutó vinculado al quehacer de Gustavo Meza terminó produciendo una obra de conjunto de rasgos distintivos. Rápidamente se asocian las piezas de Luis Rivano con la vida urbana en los bajos fondos, las obras de Juan Radrigán con la marginalidad socioexistencial y el teatro de Meza con la nostalgia –con tintes provincianos– por la patria perdida. La escritura de Marco Antonio de la Parra, el más complejo y difícil de encasillar entre los autores teatrales surgidos en esos años, ha transitado entre el cuestionamiento del imaginario republicano chileno, el asedio a la clase media nacional, la apropiación y resemantización posmoderna de la cultura occidental y la reflexión metateatral, entre otros motivos⁵.

No obstante, resulta igualmente pertinente notar la profunda afinidad temática que exhiben los textos inaugurales de estos autores. Todos debutaron apelando, aunque de maneras diversas, a la escenificación de la memoria del Chile anterior al golpe de Estado como respuesta al arrasamiento sociocultural emprendido por la dictadura. Todos, en resumen, debutaron poniendo la memoria “en escena”.

Puesto que el análisis dramático intratextual no es el eje de este trabajo, a modo de ilustración de lo recién señalado, baste con reseñar un par de ideas fuerza. En *Te llamabas Rosicler*, la acción propuesta por Rivano y Meza ocurre justo una década antes del Golpe, en 1963, en la casa de una familia conservadora convertida en pensión, donde la propietaria, una mujer alguna vez acomodada y ahora rechazada por sus parientes por un desliz extramatrimonial con un estudiante universitario, se ve obligada a convivir con personajes clasemedios y populares que poco a poco van ganando espacio dentro de la propiedad, subvirtiendo las jerarquías y normas establecidas, por lo que ella finalmente recurre a un guardia de seguridad, un oscuro habitante de la misma pensión, para que restaure el orden. En *Las tres mil palomas y un loro*, la trama dispuesta por Pizarro y Meza transcurre ya entrados los años sesenta, al interior de un matrimonio relativamente acomodado, donde la compleja voluntad de convivencia entre conservadurismo y rebeldía, burguesía e intelectualidad, no puede desembocar más que en

⁴ La comprensión sociológica de la memoria aquí recurrida reconoce como basal el trabajo de Maurice Halbwachs, desde su fundacional volumen *Los marcos sociales de la memoria* (1925) hasta su póstuma publicación *La memoria colectiva* (1950).

⁵ Amplias aproximaciones a estas dramaturgias ofrecen las antologías –y sus correspondientes estudios introductorios– *Antología de obras teatrales* de Luis Rivano –prólogo de Juan Andrés Piña–, *Crónicas del amor furioso* de Juan Radrigán –prólogo de Adolfo Albornoz–, *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez y otras dos murmuraciones* de Gustavo Meza –prólogo de Marco Antonio de la Parra– y *El arte del peligro* de Marco Antonio de la Parra –prólogo de Adolfo Albornoz–.

infidelidad e inestabilidad. Así, estas y el resto de las piezas en cuestión buscaron en el pasado reciente y conocido claves que dieran sentido a un presente tan extraño como brutal.

Por otra parte, hoy es también evidente que tras fundar colectivamente la dramaturgia chilena posgolpe, cada uno de los autores teatrales aquí referidos trascendió en el campo cultural chileno con una huella singular. Entre las cumbres de su figuración destacan, entre muchísimos cargos y encargos, reconocimientos y premios, la incorporación a la Academia Chilena de Bellas Artes de Marco Antonio de la Parra en 1997 y de Gustavo Meza en 2007; y el otorgamiento del Premio Nacional de Artes, el mayor reconocimiento al que puede aspirar un artista chileno en su patria, al mismo Meza en 2007 y a Juan Radrigán en 2011 –galardón al que De la Parra fue un serio candidato este 2021. Muy significativos fueron también, en octubre de 2016, el velorio de Radrigán sobre el escenario del Teatro del Sindicato de Actores y Actrices de Chile y el homenaje que, camino a su funeral, recibió en el Teatro Nacional Chileno, a los que cientos de personas nos acercamos para decir adiós, mientras el gobierno decretó duelo oficial.

Sin perjuicio de lo anterior, corresponde observar lo estrechamente emparentados que estuvieron los primeros pasos dramáticos de estos noveles autores mediante la impronta de Meza, puesto que a través de él dialogaron con una tradición teatral con la que muchos de ellos no tuvieron directa relación, pero procuraron rescatar y, quizás sin proponérselo, terminaron renovando. Privilegiando, entonces, el testimonio de Gustavo Meza, un protagonista clave de este y varios otros capítulos de la historia cultural de Chile, este artículo trabaja una memoria “de la escena”.

Alejándose de la tematización intratextual que de la dramaturgia habitualmente hace la teoría literaria y/o teatral, el proyecto de investigación del que forma parte este artículo se acerca a la indagación de la sociología de la cultura y el arte, con acento en las condiciones de producción y énfasis en la perspectiva biográfica. Este proceso heurístico –por ejemplo, para cuestiones de recopilación, sistematización, análisis e interpretación de información– ha tenido presentes categorías como *estructura de sentimiento*, *campo cultural* y *mundo del arte*, elaboradas por Raymond Williams, Pierre Bourdieu y Howard Becker, respectivamente, a la vez que distinciones como *relato de vida* e *historia de vida* trabajadas por Daniel Bertaux. En este sentido, por último, cabe destacar que todos los fragmentos testimoniales que son citados a continuación provienen de entrevistas hasta ahora inéditas, realizadas (por el autor) a Gustavo Meza entre los años 2015 y 2018⁶.

Reconstrucción: escena posgolpe y compañía Teatro Imagen

La compañía Teatro Imagen, cofundada en 1974 por Gustavo Meza y liderada por él hasta hoy –igual que la escuela homónima creada una década después, en 1984–, despuntó como parte de la primera cohorte de proyectos escénicos que, tras el golpe de Estado y la consiguiente dictadura, lograron articular un heterogéneo coro de voces disidentes o contestatarias ante el gobierno militar.

El Teatro Imagen compartió esta trinchera teatral, entre otros, con la ya mencionada compañía Los Comediantes, organizada en 1976, la compañía Teatro La Feria y el Taller de Investigación Teatral, ambos creados en 1977, también liderados por reconocidas figuras: Jaime

⁶ Considérense, por ejemplo, *Cultura y sociedad, 1780-1950: de Coleridge a Orwell* de Raymond Williams; *Marxismo y literatura* de Raymond Williams; *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto* de Pierre Bourdieu; *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* de Pierre Bourdieu; *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico* de Howard Becker y *Los relatos de vida: perspectiva etnosociológica* de Daniel Bertaux.

Vadell y Raúl Osorio, respectivamente; y el Teatro Ictus, nacido en 1956, decano del teatro independiente chileno, uno de los pocos grupos que sobrevivió a la intervención militar, por entonces liderado por Nissim Sharim y Delfina Guzmán⁷.

A propósito de la voluntad de memoria con que emergió el proyecto Teatro Imagen, Meza explica:

Fuimos la primera compañía de teatro que nació después del golpe de Estado, cuando política y económicamente la lógica decía que era imposible hacer teatro. Pero lo conseguimos. Había que hacerlo. Éramos conscientes de que teníamos una responsabilidad: cuidar y traspasar una llama que se nos había entregado y que, por muchas que fueran las dificultades, no podíamos dejar que se apagara.

De acuerdo con este ethos, corresponde considerar que Meza, quien había iniciado sus estudios de teatro en la Universidad de Chile en 1954, su carrera como director teatral con la compañía de la Universidad de Concepción en 1957 y, tras varias otras experiencias artísticas y docentes, había regresado como profesor a su alma mater en 1969, fue el vector responsable de insuflar el compromiso con la tradición teatral chilena en los dramaturgos cuyas óperas primas estrenó, puesto que ninguno de ellos contaba con experiencia escénica profesional previa.

A partir del mismo testimonio, por otra parte, cabe observar que las adversas condiciones impuestas por la dictadura obligaron a los nuevos colectivos teatrales a idear novedosas relaciones e inéditos mecanismos para procurar su subsistencia económica y la seguridad de sus integrantes. Por ejemplo, algunos se acercaron a iglesias o se vincularon con organizaciones no gubernamentales (ONG) y redes de solidaridad internacional, mientras que otros apostaron por el capital social y simbólico de ciertas figuras. En el caso de la compañía Teatro Imagen, esta emergió contando con la solidaridad del Instituto Chileno Francés de Cultura y especialmente de Roland Husson, consejero cultural de la Embajada de Francia en Chile, quien apoyó decididamente el quehacer artístico y cultural durante los primeros años de la dictadura, a la vez que procuró refugio para numerosos y numerosas intelectuales y artistas que estaban en riesgo y se exiliaron en Francia⁸.

Sobre este decisivo vínculo fundacional institucional-binacional y la posibilidad que conllevó de reconstruir puentes con experiencias teatrales anteriores al Golpe, Meza evoca:

⁷ Un registro imprescindible de este momento crucial de la historia del teatro chileno lo realizó el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), donde María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y José Román, mediante el proyecto de investigación “Maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual”, publicaron la serie que incluyó los documentos de trabajo *T.I.T.-Taller de Investigación Teatral; Teatro La Feria; Teatro Ictus y Teatro Imagen*.

⁸ Véase el libro testimonial *Nos duele Chile* de Roland Husson y la película documental *Un diplomático francés en Santiago* de Patricio Paniagua.

En el Instituto Chileno Francés estaba Roland Husson, un tipo extraordinario. Ayudó muchísimo al mundo del arte y la cultura mientras estuvo en Chile. Por ejemplo, como en la universidad las clases de teatro estuvieron suspendidas, el Instituto prestó una sala en la que yo hice clases a los estudiantes que quisieron seguir formándose. Fue una experiencia importante para impedir que se perdiera por completo el trabajo que veníamos haciendo antes del Golpe y como semillero. Ahí se armó el grupo Teatro Joven, de donde salieron varios que habían sido mis alumnos en la universidad y después se sumaron a nuestra compañía. Por otro lado, el Chileno Francés facilitó la sala para un proyecto que empezó como una idea loca de un productor y terminó como la primera obra estrenada en dictadura: *La mano y la gallina*, con Tennyson Ferrada como protagonista y yo como director. Fue muy gratificante porque no aguantábamos más sin hacer teatro. Y parece que al público le pasaba lo mismo porque rápidamente llegamos a cien funciones, a pesar de que teníamos que hacer teatro en las tardes. Esa obra abrió la puerta para un reencuentro.

Aunque apoyos como el de Husson fueron vitales –así como de diplomáticos y diplomáticas suecos, alemanas, mexicanos, costarricenses y más–, nada garantizaban. De hecho, aunque la producción de *La mano y la gallina* de Fernando Josseau, estrenada durante el verano de 1974, constituyó un sorprendente éxito de público y de crítica, tras varios meses de funciones los otros dos integrantes del elenco, María Elena Duvauchelle y Julio Jung, partieron al exilio en Venezuela, donde permanecieron durante diez años. La represión política era, evidentemente, un grave problema; la crisis económica era otro también serio. Meza recuerda:

Estábamos psicológica y moralmente destruidos por lo que significaba sobrevivir trabajando en oficinas de publicidad, haciendo comerciales de televisión y otras estupideces por el estilo. Y estaban físicamente reventados los compañeros que tenían que hacer cualquier otro tipo de trabajo para subsistir. Eran tiempos muy duros.

La promisoriosa experiencia vivida con *La mano y la gallina* fue el catalizador que impulsó a Meza, Tennyson Ferrada y Jael Unger –por entonces compañera sentimental del director– a armar su propio grupo. De manera algo paradójica, la empresa de publicidad donde Meza trabajaba/sobrevivía otorgó un préstamo para financiar la primera producción.

La compañía Teatro Imagen debutó en noviembre de 1974 con el estreno de *El día que soltaron a Joss* del dramaturgo belga Hugo Claus y dobló su apuesta en junio de 1975 con *Mi adorada idiota* del dramaturgo francés Francois Boyer⁹.

En relación con este momento inaugural que también estuvo lleno de memoria, Meza reflexiona:

Actualizamos a las nuevas circunstancias la herencia que traíamos, no solo la formación técnica, sino también la ética: primero preguntarnos por qué y para qué hacer teatro en cada momento y en cada lugar y luego buscar cómo hacerlo. Así me formé en la Universidad de Chile y así trabajamos a fondo en la Universidad de Concepción, donde se dio uno de los movimientos teatrales más importantes de la historia, de donde Tennyson y yo derivábamos directamente. Allá, en el sur, habíamos desarrollado un proyecto de verdadero teatro nacional y popular tanto en el lenguaje escénico como en la difusión del trabajo, un teatro muy efectivo escénicamente, que logramos ligar a un enorme público laboral y estudiantil. Entonces, *La mano y la gallina*, por una parte nos demostró que había un público huérfano ávido de teatro que primero teníamos que recuperar y después ampliar. Y por otra parte reafirmó la urgente necesidad de reaccionar ante la frivolidad. A veces se olvida que entre las aberraciones de la dictadura también estuvo la campaña de verdadera idiotización nacional que llevó adelante. Nosotros queríamos hacer un teatro que entretuviera ojalá a mucha gente y también la hiciera pensar. Y para esto el

⁹ Aunque la compañía y la escuela Teatro Imagen son referencias obligadas en los trabajos panorámicos sobre el teatro chileno de las últimas décadas, el corpus monográfico sobre ellas es escaso. Destacan *Teatro Imagen*, documento de trabajo –ya indicado– de María de la Luz Hurtado y José Román; *Os processos criativos na trajetória inicial da companhia Teatro Imagen, 1974-1984*, tesis de maestría de Paula González; y *40 anos de Teatro Imagen. Redes e trajetórias, influencias artísticas e pedagógicas no teatro chileno*, tesis de doctorado de Paula González.

teatro de Francia y sus alrededores, que conocíamos bien porque siempre estuvo presente en los repertorios de los teatros universitarios chilenos, nos parecía ideal¹⁰.

Óperas primas inaugurales de la dramaturgia chilena posgolpe

El reencuentro entre los y las profesionales de la escena y su público fue un proceso gradual y complejo a lo largo de todo el país durante los momentos inmediatamente posteriores al golpe de Estado. De hecho, el primer estreno de la compañía Teatro Imagen tuvo pocos espectadores y fue un fracaso económico, situación que solo mejoró parcialmente con la segunda producción. Más rápida fue la complicidad que la emergente agrupación encontró en otros agentes del mundo artístico-cultural. Por ejemplo, parte de los y las estudiantes de teatro cuya formación había sido interrumpida por la intervención militar e informalmente atendida por Gustavo Meza, le retribuyeron asumiendo como voluntarios tareas de producción. A la vez, colegas que continuaban en la Universidad de Chile y otras instituciones, a título personal y de manera cuasi clandestina, hacían llegar a las y los integrantes de Imagen materiales reutilizables para sus proyectos. El Instituto Chileno Francés de Cultura, por su parte, propuso a la compañía un convenio formal de colaboración. Sobre este decisivo momento, Meza comenta:

Roland Husson elaboró un plan: difundir nosotros la cultura francesa y proteger ellos en alguna medida la cultura nacional. A nosotros nos interesaba seguir en la línea de los franceses. Sentíamos que con la obra de Joss habíamos podido remover el inconsciente al poner en escena una reflexión sobre la culpa. Con la de Boyer hablábamos de una isla que se estaba hundiendo y lo que implicaba que cada uno buscara individualmente su tabla de salvación. Más de alguien dijo que habíamos alterado el texto, pero no fue así. En ese momento solo nos interesaban problemáticas generales que quizás sutilmente pudieran ser asociadas con la contingencia. Estábamos convencidos de que nuestro compromiso con el país y la cultura se expresaba, en primer lugar, al decidir quedarnos en Chile y formar un compañía, a pesar de los riesgos que corríamos y los ofrecimientos que recibimos para exiliarnos —empezando por el mismo Husson y los franceses— y, en segundo lugar, al decidir

¹⁰ El trabajo de Gustavo Meza, Tennyson Ferrada y tantos y tantas más como integrantes del Teatro de la Universidad de Concepción —experiencia esencial para Meza dentro de sus casi siete décadas de ininterrumpido trabajo teatral— ha sido reconstruido por Marta Contreras, Patricia Henríquez y Adolfo Albornoz en *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC*.

montar de la mejor forma las obras que pudiéramos hacer con nuestros escasos recursos y nuestro reducido elenco. Pensábamos que no era el momento para grandes planteamientos políticos ni estéticos y tampoco para mirar atrás o analizar la tragedia nacional, así que decidimos seguir con la dramaturgia francesa y dejar la chilena para más adelante. Sí nos propusimos que nuestras obras estuvieran muy bien hechas, que las actuaciones fueran impecables. Queríamos que la gente sintiera que estaba frente a muy buenos actores, que viera que en Chile había muy buenos actores y pensara que era un crimen que no estuvieran haciendo su trabajo o, peor aún, yéndose del país. También pensábamos, un poco ingenuamente, que este reconocimiento nos daría algo de seguridad porque podía ser más difícil tocar a figuras queridas. Nos habíamos dado cuenta de que la publicidad y la televisión podían ayudarnos más allá de lo económico porque, si bien cualquiera podía desaparecer de un día para otro, quizás quien era rostro de una campaña publicitaria grande o trabajaba en una teleserie tenía menos probabilidades de que le pasara algo. Lamentablemente, esta posibilidad no era la misma para todos. Mientras Jael protagonizaba una teleserie en el Canal 13, Tennyson fue uno de los primeros actores vetados en el Canal 7. En la televisión y en nuestro gremio hubo listas negras, esto nadie lo puede negar.

El objetivo de producir trabajos de excelencia fue logrado desde el primer momento. Tennyson Ferrada recibió el Premio de la Crítica al Mejor Actor por el estreno de 1974, *El día que soltaron a Joss*; Jael Unger obtuvo el Premio de la Asociación de Periodistas de Espectáculos a la Mejor Actriz por la producción de 1975, *Mi adorada idiota*, y ambos continuaron recibiendo los mismos reconocimientos u otros afines, especialmente Ferrada, por varios de los estrenos siguientes.

Sin embargo, el deseo de postergar la incursión en la dramaturgia chilena no pudo ser satisfecho. Mientras la compañía Teatro Imagen preparaba su tercera puesta en escena, los dramaturgos y dramaturgas franceses se unieron para, como medida de solidaridad y presión ante la dictadura chilena, prohibir la presentación de sus obras en nuestro país. La pieza que ya se

encontraba en proceso de ensayos debió ser desechada y en el marco del convenio con el Instituto Chileno Francés de Cultura la única otra opción era la dramaturgia chilena.

En 1976, entonces, *Te llamabas Rosicler* de Luis Rivano se convirtió en el tercer estreno de la compañía y en el primer impulso para una nueva generación de dramaturgia nacional. A propósito de este nuevo paso hacia adelante que una vez más estuvo lleno de pasado perviviendo en el presente, Meza explica:

Cuando los autores franceses negaron los permisos para hacer sus obras, se nos vino la realidad encima. Dijimos, bueno, se hace una obra chilena. Y si la obra que necesitamos no está, la inventamos. Era lo mismo que Pedro de la Barra había repetido y practicado durante años, desde los inicios del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Él planteaba que sin dramaturgos nacionales no podía haber un verdadero teatro nacional y que si los autores no aparecían, las compañías tenían que inventarlos. Esto lo vivimos directamente cuando Pedro tuvo la idea de juntar en Concepción a Manuel Rojas con Isidora Aguirre para que escribieran *Población Esperanza*, y cuando luego se esforzó por hacer aparecer un texto de autor local: *Las redes del mar* de José Chesta. Entonces, como Teatro Imagen llevábamos un par de años conversando sobre ideas y temas para cuando estuviéramos listos para montar teatro chileno y de pronto nos encontramos con esta urgencia: teníamos que salvar la compañía y no podíamos sentarnos a esperar que un dramaturgo escribiera una obra, sino que teníamos que trabajarla nosotros. Conversamos nuestras ideas con varios novelistas, cuentistas, poetas y Luis Rivano quedó primero en la lista. Él nos hizo una propuesta de vuelta y comenzamos a trabajarla colectivamente.

Así nació el enorme éxito de público y de crítica que fue *Te llamabas Rosicler*, pieza que, además, sin haberlo buscado, abrió el camino para dialogar más directamente con los acontecimientos nacionales del momento. Como el compromiso con el Instituto Chileno Francés seguía en pie y la negativa de los autores y autoras teatrales franceses a ser estrenados en Chile también, la compañía recurrió a un dramaturgo ya muerto. Ese mismo año estrenaron *Topaze* de Marcel Pagnol. Y al siguiente, en 1977, se arriesgaron con un segundo texto chileno: *Las tres mil*

palomas y un loro de Andrés Pizarro, quien, como Rivano, había incursionado en otros géneros antes, pero no en la dramaturgia. Comenta Meza:

En nuestra urgencia por hacer teatro chileno y buscar autores, para nosotros era importante tratar de incorporar a un hombre como Andrés Pizarro al teatro. Fue un enorme desafío que nos autoimpusimos, pero no resultó. El trabajo no quedó bien y fue un merecido fracaso económico y de crítica.

Tras llevar a escena esa misma temporada otra pieza francesa, *El visitante y la viuda* de Víctor Haim, en 1978 la compañía arremetió con un nuevo drama nacional: *El último tren*, escrito por Gustavo Meza en colaboración con los integrantes del Teatro Imagen, proceso creativo en el que terminaron de afinar una metodología propia para la producción de dramaturgia original.

A continuación, el director condujo los debuts de quienes se convertirían en dos autores mayores –probablemente los dos principales referentes de la dramaturgia chilena del último medio siglo–: *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* de Marco Antonio de la Parra, preestrenada, censurada y estrenada en 1978, y *Testimonio de las muertes de Sabina* de Juan Radrigán, escenificada en 1979 –cada una de las cuales, como clásicos del teatro chileno, merece ser revisitada por separado, tanto por su densidad textual como por su trascendencia como obra matriz de una producción de conjunto¹¹.

Estrenar en dictadura: otras voces

En el marco del ejercicio de memoria que este artículo nos propone, cabe volver brevísimamente sobre las óperas primas de Radrigán y De la Parra y en relación con este último recordar un singular episodio a fin de relevar desde otras perspectivas el quehacer de Gustavo Meza.

El año 1978, cuando el director Eugenio Dittborn estaba a la cabeza del Teatro de la Universidad Católica, procuró incorporar a esta institución al proceso de promoción de esa nueva generación de dramaturgia chilena que Meza e Imagen, secundados por el Teatro La Feria, el Taller de Investigación Teatral y el Teatro Ictus, entre otras compañías independientes, esforzada y arriesgadamente venían impulsando hacia un par de años¹².

Dittborn propuso que la compañía universitaria estrenara *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, de un novel y todavía desconocido dramaturgo, Marco Antonio de la Parra, y encargó a Meza, ya no solo director, sino también formador de nuevos autores, la responsabilidad de la puesta en escena. Tras meses de trabajo, con afiches impresos, invitaciones cursadas y prensa desplegada,

¹¹ Miradas panorámicas a la escritura dramática del período –que incluyen estos y otros autores– brindan las antologías críticas *Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980* de María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal; *Teatro y dictadura en Chile* de Elba Andrade y Walter Fuentes, y *Un siglo de dramaturgia chilena, 1910-2010. Tomo III: 1973-1990, creatividad y resistencia en tiempos adversos* de María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría.

¹² Estos otros colectivos, sin embargo, apostaron mucho más por una línea de trabajo dramático paralela a la desarrollada por Imagen y tematizada en este artículo: la creación colectiva.

llegaron los ensayos generales. Jorge Sweet, oficial de la armada, ejercía como rector delegado de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su vicerrector de Comunicaciones era Hernán Larraín, actual ministro de Justicia. Tras un ensayo general que consistió en una función privada para autoridades del Teatro y la Universidad, Larraín se acercó a Dittborn, le dijo “No”, y se retiró sin decir más. Y así una producción que estaba lista para iniciar su temporada en los días siguientes fue censurada.

Ante las cámaras de Canal 13, el mismo Larraín –quien al año siguiente sería promovido a vicerrector académico– explicó:

Lo crudo, lo cocido, lo podrido no ha constituido, en opinión de las autoridades superiores de esta universidad, un ejemplo de progreso cultural. Por el contrario, dado su lenguaje, dada cierta irreverencia sostenida a lo largo del desarrollo dramático de esta obra, creemos que está muy lejos del nivel que ha tenido en sus treinta y cinco años el teatro de nuestra universidad. Hemos creído conveniente, en consecuencia, suspenderlo [el estreno] por cuanto el nivel que nosotros aspiramos a tener es de excelencia. No aceptamos cosas medias y mucho menos vulgares, groseras o que se presten para finalmente casi insultar al público que pudiera asistir a ver esta obra (*Mierda 47’25’’*)¹³.

El resto de la historia es sobradamente conocido. Tras este frustrado reencuentro con la escena universitaria, Meza volvió a su trinchera en el teatro independiente, desde donde decidió insistir en el proyecto. Así, con un elenco reforzado para la ocasión con ex compañeros del Teatro de la Universidad de Concepción –a Tennyson Ferrada, Jael Unger y Gonzalo Robles se sumaron Fernando Farías y Alberto Villegas–, la compañía Teatro Imagen desafió el autoritarismo y estrenó *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* apenas unos meses después de haber sido censurada como producción de la Universidad Católica¹⁴.

¹³ *Mierda mierda, la función debe continuar*, serie documental de seis capítulos dirigida por Daniel Uribe, es un interesante y reciente trabajo de investigación-divulgación audiovisual a propósito del contexto de lo que este artículo aborda. La declaración aquí reproducida proviene del capítulo 2, dedicado al teatro de resistencia durante la dictadura.

¹⁴ Los riesgos no eran pocos. Apenas un año antes, a inicios de 1977, cuando la compañía Teatro La Feria llevaba pocos días de exitosas funciones de su primer trabajo, *Hojas de Parra, salto mortal en un acto*, con dramaturgia de José Manuel Salcedo y Jaime Vadell sobre textos de Nicanor Parra y dirección de Jaime Vadell, la carpa de circo en la que se presentaban fue quemada. Esto ocurrió en Providencia, durante la madrugada, en medio del toque de queda. Nunca se determinaron culpables ni se entregó una versión oficial de los hechos. Pocos días antes, el periódico *La Segunda*, titulaba en portada: “Infame ataque al gobierno” y en su interior incluía un escandalizado y extenso artículo sin firma titulado “Obra teatral crítica política del gobierno”. Véase “40 años de *Hojas de Parra*, la obra que acabó entre las llamas” de Pedro Bahamondes.

En 1979, contrariando la opinión del entonces vicerrector y actual ministro Larraín, a quien la propuesta de la dupla De la Parra/Meza le pareció “vulgar”, “grosera” y de bajo “nivel”, opiniones que consideró argumentos suficientes para prohibir la presentación, el nuevo texto dramático recibió el Premio Latin American Theatre, en Nueva York.

A propósito de la decisiva experiencia que como novel dramaturgo De la Parra vivió junto a Meza como director-formador, en una crónica sobre su prehistoria dramática, el autor comentó:

Hice una y otra versión hasta lograr lo que Gustavo consideró un material de trabajo... Con él aprendía a cada momento algo nuevo que me iba iluminando lo que significaba, realmente, ser dramaturgo (*Obscenamente* 30).

Algunos años más tarde, al prologar una antología de textos de Meza, De la Parra agregó:

Junto a él [Gustavo], en largas sesiones de lectura y discusión, paseos peripatéticos, ensayos meticulosos, fui entendiendo de qué se trataba esto de la dramaturgia. Escribí con su mirada de padre por encima de mi hombro, dejando que yo me manifestara en toda mi plenitud (*Prólogo* 5).

Finalmente, en una entrevista del año 2001, De la Parra precisó:

Gustavo me hace entender lo que significa el arte de la escritura, y lo hace de una forma muy bonita; él nunca me enseñó a escribir, sino que estrujó mi propia forma de hacerlo (Guerrero, “Marco” 69).

Radrigán, por su parte, con la simpleza y contundencia que caracterizan sus palabras, a propósito de su experiencia escénica originaria, en una entrevista del mismo año 2001, explicó:

Después [del golpe de Estado] me pasaron muchas cosas; en una de esas terminé vendiendo libros en un puesto de la Plaza Almagro, donde escribí mi primera obra. Se la mostré a Tennyson Ferrada y él a Gustavo Meza, quien la montó de inmediato. La

obra era *Testimonio de las muertes de Sabina*. Entonces, si no hubiese existido la gestión de Tennyson y de Gustavo, yo no habría escrito más (Guerrero, Juan 142).

Final: brevísima contextualización histórico-dramatúrgica

Para terminar de aquilatar la importancia y trascendencia del trabajo artístico y cultural de Gustavo Meza revisado en estas páginas, ténganse presentes los siguientes datos.

La dramaturga Isidora Aguirre, figura esencial del teatro chileno y en particular del movimiento de los teatros universitarios y la dramaturgia de crítica social, estrenó en 1969 *Los que van quedando en el camino*. Al momento del golpe de Estado trabajaba en la Universidad Técnica del Estado, de donde evidentemente tuvo que salir. Recién vino a producir una nueva obra mayor en 1982: *Lautaro: epopeya del pueblo mapuche*.

Egon Wolff, otra figura clave del teatro chileno pregolpe, estrenó en 1970 *Flores de papel*. Durante los años setenta reestrenó esta pieza en Argentina, Inglaterra y Francia y recién volvió a presentar un nuevo texto en la escena nacional en 1984: *La balsa de la medusa*.

Alejandro Sieveking, otro nombre propio fundamental del teatro chileno, los teatros universitarios e incluso de la escena nacional del siglo XXI, para el 11 de septiembre de 1973, junto a su compañía, el Teatro del Ángel, ensayaba *La virgen del puño cerrado* bajo la dirección de Víctor Jara. Tras el brutal asesinato de su compañero, el autor asumió la puesta en escena y algunos meses más tarde estrenaron, aunque con un nuevo y atenuado título: *La virgen de la manito cerrada*. A continuación partieron al exilio, estuvieron en Costa Rica durante diez años y Sieveking volvió a estrenar una nueva pieza en Chile recién en 1985, tras su retorno: *La comadre Lola*.

Por otra parte, Ramón Griffero, figura clave del underground y de la segunda generación de autores y autoras que surgieron durante la dictadura, estrenó su primer trabajo en Chile –tras haberse formado en Europa– en 1982: *Recuerdos del hombre con su tortuga*.

¿Qué ocurrió en términos dramatúrgicos autorales –más allá de la creación colectiva– entre el golpe de Estado de 1973 y esta serie de reapariciones y emergencias ya entrados los años ochenta? En buena medida, lo que aquí ha sido explicado: un proceso de rearticulación de la escena teatral chilena que encontró en la memoria uno de sus primordiales recursos y tuvo a la promoción de una nueva generación de dramaturgos como uno de sus principales productos; proceso que aquí ha sido reconstruido trabajando la memoria de uno de sus mayores protagonistas, Gustavo Meza.

Bibliografía

- Albornoz, Adolfo. “Prólogo: Juan Radrigán: veinticinco afanosos años entre textos y escenas”. *Crónicas del amor furioso*. Juan Radrigán. Santiago: Frontera Sur, 2004. 7-15. Impreso.
- . “Prólogo: Marco Antonio de la Parra: tres décadas de teatro”. *El arte del peligro*. Marco Antonio de la Parra. Santiago: Frontera Sur, 2007. 9-28. Impreso.
- . “Entrevistas con Gustavo Meza”. 2015-2018. Inéditas.
- Andrade, Elba y Fuentes, Walter. Eds. *Teatro y dictadura en Chile: Antología crítica*. Santiago: Documentas, 1994. Impreso.
- Araucaria de Chile*. 1978-1990. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92254.html>
- Bahamondes, Pedro. “40 años de *Hojas de Parra*, la obra que acabó entre las llamas”. *La Tercera*. 10 feb. 2017. <https://www.latercera.com/noticia/40-anos-hojas-parra-la-obra-acabo-las-llamas/>
- Becker, Howard. *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008 [1982]. Impreso.
- Bertaux, Daniel. *Los relatos de vida: Perspectiva etnosociológica*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2005 [1997]. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual: Itinerario de un concepto*. Tucumán: Montessor, 2002 [1966-1980]. Impreso.
- . *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995 [1992]. Impreso.
- Contreras, Marta, Patricia Henríquez y Adolfo Albornoz. *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC*. Concepción: Universidad de Concepción, 2003. Impreso.
- González, Paula. “Os processos criativos na trajetória inicial da companhia Teatro Imagen, 1974-1984”. Tesis de Maestría. Universidade Estadual de Campinas. 2011. Impreso.
- . “40 anos de Teatro Imagen: Redes e trajetórias, influencias artísticas e pedagógicas no teatro chileno”. Tesis de Doctorado. Universidade de Sao Paulo. 2015. Impreso.
- Guerrero, Eduardo. “Marco Antonio de la Parra”. *Acto único: Dramaturgos en escena*. Santiago: RIL, Universidad Finis Terrae, 2001. 61-74. Impreso.
- . “Juan Radrigán”. *Acto único: Dramaturgos en escena*. Santiago: RIL, Universidad Finis Terrae, 2001. 137-155. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona y Concepción: Anthropos, Universidad de Concepción, 2004 [1925]. Impreso.
- . *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1950]. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz y Carlos Ochsenius. *T.I.T.-Taller de Investigación Teatral*. Santiago: CENECA, 1979. Impreso.
- . *Teatro La Feria*. Santiago: CENECA, 1980. Impreso.
- . *Teatro Ictus*. Santiago: CENECA, 1980. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal. Eds. *Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980: Antología crítica*. Santiago: University of Minnesota, CENECA, 1982. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz y José Román. *Teatro Imagen*. Santiago: CENECA, 1980. Impreso.

- Hurtado, María de la Luz y Mauricio Barría. Eds. *Un siglo de dramaturgia chilena, 1910-2010. Tomo III: 1973-1990, Creatividad y resistencia en tiempos adversos*. Santiago: Comisión Bicentenario, 2010. Impreso.
- Husson, Roland. *Nos duele Chile*. Santiago: Cuarto Propio, 2010 [2003]. Impreso.
- Meza, Gustavo. *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez y otras dos murmuraciones*. Santiago: LOM, 1995. Impreso.
- Mierda mierda, la función debe continuar*. Dir. Daniel Uribe. Inteligencia Colectiva, Televisión Nacional de Chile. 2020. Serie documental. <https://www.youtube.com/watch?v=ChMP907zZv0&t=83s>
- Parra, Marco Antonio de la. *Obscenamente (in)fiel o una personal crónica de mi prehistoria dramaturgica / La secreta obscenidad de cada día / Infieles*. Santiago: Planeta, 1988. Impreso.
- . “Prólogo. Por qué hay que leer a Gustavo Meza”. *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez y otras dos murmuraciones*. Santiago: LOM, 1995. 5-7. Impreso.
- . *El arte del peligro*. Santiago: Frontera Sur, 2007. Impreso.
- Piña, Juan Andrés. “Prólogo. Resplandores y fracasos en las historias de Luis Rivano”. *Antología de obras teatrales*. Santiago: RIL. 2008. 7-17. Impreso.
- Radrigán, Juan. *Crónicas del amor furioso*. Santiago: Frontera Sur, 2004. Impreso.
- Rivano, Luis. *Antología de obras teatrales*. Santiago: RIL. 2008. Impreso.
- Rojo, Grínor. *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*. Madrid: Michay, 1985. Impreso.
- Un diplomático francés en Santiago*. Dir. Patricio Paniagua. Azul Producciones, Le Films du Tamarin. 2008. Largometraje documental. <https://www.youtube.com/watch?v=RjSgLODUKDw>
- Williams, Raymond. *Cultura y sociedad, 1780-1950: De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001 [1958]. Impreso.
- . *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1997 [1977]. Impreso.

Recibido: 01 de Noviembre de 2021

Aceptado: 07 de Diciembre de 2021

El movimiento como detonador de una teatralidad particular¹

Movement as a trigger for a particular theatricality

Talía Falconi²

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES, GUAYAQUIL, ECUADOR.

Resumen. Este artículo se propone tomar el movimiento como materia prima para el acto creativo en cuanto portador en sí mismo de un tejido de sentidos que es interpretado y reinterpretado, a su vez, por los distintos actores implicados (quien hace y quien observa). Desde esa perspectiva, hay una reflexión puesta en juego acerca de ciertos aspectos que están presentes en mi práctica coreográfica, uno de los cuales deriva en esta investigación: el movimiento como propulsor de una teatralidad particular. Desde allí, son propuestos el estudio y el análisis de los elementos poéticos que intervienen en los procesos de generación de sentido desde el movimiento hacia una cierta noción de teatralidad.

Palabras clave. Teatralidad, Movimiento, Danza, Danza contemporánea, Cuerpo.

Abstract. The study and analysis of certain elements that intervene in the processes of generating meaning are proposed from the movement towards a particular notion of theatricality (-incarnated in the field of contemporary dance-) fundamentally from a focus centered on the poetic. Movement, as a sensible phenomenon, manifests itself as the bearer of a potential fabric of meaning that is interpreted and reinterpreted in turn by the different actors involved in the artistic event (who does and who observes). From there, a reflection is proposed about certain aspects present in my choreographic practice related to this notion of theatricality that arises from the movement itself, and that also draws on other ideas from the musical, such as those of *silence*, *listening*, *rhythm* and *musicality*.

Keywords. Theatricality, Movement, Dance, Contemporary dance, Body.

¹ Los resultados de este trabajo forman parte de la investigación que realicé para la tesis de maestría *La hibridez en las prácticas contemporáneas del Ecuador a partir del retrato de una generación*, Universidad París 8, Francia. Tutora: Isabelle Launay.

² Bailarina, coreógrafa y docente de la carrera de danza, Escuela de Artes Escénicas, Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador. Master mención Danza, Universidad Paris 8, Francia. <https://www.taliafalconi.com/> <https://taliafalconi-federicovaldez.weebly.com/> Mail: taliafal2016@gmail.com.

I am talking to the part of you that never appears
Laurie Anderson³

Introducción

Este escrito se propone reflexionar acerca de la teatralidad que puede originarse en una exploración del movimiento en sí mismo. Pero, ¿a qué movimiento nos referimos?, ¿a qué teatralidad?, ¿cómo y desde dónde abordarla?

El movimiento está en permanente proceso de mutación: ¿en qué contexto, con qué cuerpos se manifiesta?, ¿cuáles factores internos, externos, culturales e individuales intervienen en su producción? Estos son algunos de los aspectos que forman parte de este artículo y que están relacionados con los cruces entre distintos campos artísticos y con la dilución de sus fronteras. Desde esa perspectiva se insta una disponibilidad específica del cuerpo para la producción del movimiento. No se trata de oponer o negar visiones de técnicas que provienen del campo teatral propiamente dicho, sino de focalizarse en el movimiento desde el cuerpo con el propósito de experimentar otros mundos sensibles que resultarán en otras formas y experiencias escénicas.

Los aspectos aquí abordados surgen de una práctica personal, fundamentalmente en el campo coreográfico y pedagógico, mismos que serán tomados como herramientas para el análisis de esta aproximación hacia una teatralidad particular.

La teatralidad, una postura artística

Al utilizar el término *teatralidad* dentro del ámbito de la danza, ¿se le podría estar privándolo del significado propiamente *dancístico*? Es un hecho recurrente en la historia de las artes tomar prestadas terminologías de otras disciplinas, muchas veces a causa de los intercambios y las *contaminaciones* artísticas que ocurren durante los procesos de creación. Pero también puede suceder porque dichos términos corresponden a ciertos significados que están asociados a puntos de vista y estéticas en común. Así, por ejemplo, en el campo de la danza contemporánea es frecuente el uso de términos como *partitura*, *dramaturgia* o *instalación*. También se recurre a otros conceptos que ayudan a definir cualidades específicas del movimiento, tales como *color*, *plasticidad* o *staccato* –por mencionar ejemplos comunes–, que provienen de otros campos artísticos y que se han tomado y adaptado al ámbito de las prácticas dancísticas.

La teatralidad es una idea que nace esencialmente del teatro; es un concepto que contiene formas de comprender y habitar el mundo y que se construye gracias a la mirada del otro. No solo se aplica al medio escénico-artístico, sino en los ámbitos sociales, cotidianos y rituales, lo que implica una cierta liminalidad, un estado de tránsito, así como la integración de diversas y simultáneas formas de representación. La intención es dirigir la atención a ese lugar donde aparecen signos, metáforas y sensaciones ocultas, latentes, modos de relacionarse a partir de subjetividades y de percepciones sobre un entorno, y que resulta en la generación de sentido.

Una de las asociaciones más comunes con este concepto está estrechamente relacionada con el uso de técnicas y estrategias metodológicas que provienen directamente del teatro, es decir, que se basan en la construcción de una situación y/o de personajes explícitos. Aclaro que la intención aquí no es abordar una danza teatral a partir de técnicas y recursos actorales únicamente, ni tampoco en el sentido de lo espectacular, que en algunos

³ Frase tomada de *Lecture 2* de Laurie Anderson, emisión transmitida el 23 de marzo de 2021 por Zoom.

casos puede referirse a los artificios exteriores⁴, a la espectacularidad, la exageración o la sobreactuación del gesto danzado. A pesar de que Patrice Pavis admite que “el concepto tiene algo de mítico, de demasiado general, incluso de idealista y de etnocentrista” (434), con *teatralidad* nos referimos a aquello relacionado con momentos escénicos que sugieren signos, metáforas y/o sensaciones ocultas, latentes, que implican una visión particular desde las subjetividades y las percepciones sobre nuestro entorno.

Pero en el campo de la danza, ¿acaso no podríamos decir “danzalidades”? Según el catedrático chileno Alfonso de Toro, la teatralidad “no posee una estructura tradicional, sino una estructura híbrida” por la enorme e infinita posibilidad de procesos dinámicos de representación (18).

Por otro lado, podemos decir que, sin duda, desde el corazón mismo de la danza es posible desarrollar una *poética* sustentada en un vocabulario propio y autónomo. Sin embargo, el uso de la noción de *teatralidad* constituye una postura asumida que implica – desde la danza– una idea de hibridez y de cruce con el teatro. También es una postura de carácter político porque implica contaminación, mezcla y transgresión de fronteras. Pero, sobre todo, esta visión de la *teatralidad* se concentra y se manifiesta en el hecho escénico producido desde el “itinerario interior del movimiento”⁵ como una fuente de una acción constante que genera sentido:

En realidad, el arte no puede soportar ningún límite: esto es lo que quiere significar Mikel Dufrenne cuando reivindica “una estética sin trabas” que no tiene otra ley que la de la movilidad de una obra artística, sin fronteras, apátrida y salvaje (Bernard 31)⁶.

¿Cómo se construye el movimiento de los personajes, las situaciones y hasta de las ideas que queremos tratar? ¿Cómo se puede interpretar el movimiento desde una posición alejada de ideas preconcebidas o significados forzados? Estas inquietudes conllevan contradicciones importantes a las que en algún momento nos hemos visto confrontados como creadores en nuestros espacios de trabajo.

El movimiento como materia prima

En los inicios de mi trabajo creativo con la agrupación Río Teatro Caribe en Venezuela⁷, a principios de los años noventa, los procesos de creación tomaban como punto de partida temáticas de orden narrativo muy específicas. Generalmente, la danza se desarrollaba y destacaba en los momentos culminantes de una situación teatral previamente comprendida y aceptada como tal. Es decir, primero la situación teatral era planteada y luego, una vez

⁴ Si bien en el *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis admite como frecuente el uso de “teatralidad” para aludir a lo espectacular de la escena y determina un valor o una valorización de la teatralidad, a fin de cuentas califica este término como “banal y poco pertinente” (434-435).

⁵ Esta es una descripción que utilizaba Alwin Nikolais con el objetivo de hacer una distinción entre *motion* y *mouvement* en el programa “Day and night: Alwin Nikolais”. Youtube, cargado por CUNY TV, 5 feb 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=atmek4ra-UU>.

⁶ La frase citada del filósofo francés Mikel Dufrenne es tomada de *Vers une esthétique sans entraves* (10-18).

⁷ Soy fundadora y fui codirectora de la compañía Río Teatro Caribe hasta 2010.

establecida, se generaba el movimiento. La danza muchas veces se instalaba como la prolongación de esa situación teatral, en el sentido de estar contenida en una estructura narrativa con un argumento comprensible. De esta manera, la aparición de momentos danzados de naturaleza más abstracta se justificaba dentro de esa línea argumental priorizando un pensamiento de “lo teatral” como una organización narrativa establecida.

Después de varios años de explorar en esa dirección, comencé a trabajar de modo inverso: investigando cómo las distintas formas de tratar y abordar el movimiento en sí mismo llegan a instaurar una cierta *teatralidad*. Desde 2010 esta visión se hizo más evidente a partir de la colaboración con el músico y compositor argentino Federico Valdez en México, con quien generamos aproximaciones en las que se fortaleció la relación danza/música. En ese momento retomé con más fuerza las problemáticas que surgen del propio movimiento y de sus sentidos implícitos. ¿Cómo y por dónde empezar una creación? Esta podría parecer una pregunta a la vez básica y banal, sin embargo, desde el punto de vista de la exploración del movimiento toma otro sentido (y otra profundidad). Por momentos, esos instantes de *teatralidad* que aparecen, podrían evocar lo que Arthur Adamov llamó “el contenido oculto, latente” (ctd. en Pavis 434-435).

Evidentemente, existe una variedad de caminos a seguir que va a depender del sentido que se quiera (o no) asociar al movimiento. Y por cierto, será el espectador quien recree finalmente su propia experiencia de *teatralidad*, pues aunque el coreógrafo y los intérpretes pretenden abonar cierto enigma, cierta ambivalencia o una lectura abierta a su propuesta, finalmente es la mirada del público la que dará un sentido a lo que ve. Es por ello que no se pueden obviar algunas líneas de sentido a las que remiten ciertos movimientos en contextos determinados. Por ejemplo: el abrazo entre un hombre y una mujer. Aunque nos enfocáramos solo en su movimiento, en sus calidades, direcciones y duraciones, alejándolas de todo tipo de vínculo emocional, no dejaríamos de ver en este gesto un tipo de relación (de pareja), incluso acompañado con un cierto contenido emocional en juego. Difícilmente ese gesto podría desprenderse de un imaginario que es producto de una construcción social.

Pero, ¿qué pasa si son gestos y movimientos de naturaleza más abstracta? Por ejemplo, digamos, un hombro que guía al resto del cuerpo, como un motor de movimiento. Aparentemente no estaría asociado a un significado “reconocible y asimilado en la sociedad” (Barnsley, ctd. en Falconi, *La hibridez* 84)⁸. Sin embargo, gracias al tratamiento cualitativo de este movimiento y a una relación espacio/tiempo específico, podría producir un efecto de una gran expresividad. Este movimiento por sí solo podría ser el germen de otra forma narrativa y encaminarse hacia una *teatralidad* específica que produciría otras líneas de sentido.

En el momento en que una experiencia escénica se confronta con la mirada del espectador, se instala una “relación forzosamente teatral” (Louppe 414), pues este va a interpretar lo que está viendo según su propia sensibilidad. Pero, ¿se podrían reconocer ciertas señales y huellas a partir de las cuales definir una *teatralidad* desde el movimiento?

Hay muchas maneras de abordar y distinguir el trabajo con el movimiento, que es definido por las características estéticas de cada creador. El sentido que se despliega desde el movimiento no está asociado necesariamente al entendimiento racional de una línea argumental; muchas veces es un llamado a despertar otras maneras sensibles de entender y habitar el mundo desde/hacia el movimiento.

Con el propósito de generar herramientas que puedan ser útiles para el análisis, propongo organizar el movimiento, en principio, a partir de tres distinciones, para englobar su

⁸ Expresión tomada de la entrevista realizada a Julie Barnsley por Falconi en su tesis de maestría (*La hibridez* 84).

tratamiento dentro de la práctica escénica contemporánea. Estas son categorías en las que confluyen algunas miradas que vienen de los campos del teatro y la danza:

1. *El movimiento comprendido como acción concreta.* Es decir, relacionado con un verbo, con una acción que compromete al cuerpo a realizar tareas específicas. (Por ejemplo: caminar, saltar, girar, etc.). Desde allí se abre la posibilidad de realizar una composición a partir de una partitura o instrucción de acciones.
2. *El movimiento como código.* Este puede tener la forma de un gesto con un significado reconocible del orden de lo simbólico (el abrazo antes ejemplificado). Esta categoría incluye las figuras y los códigos de movimiento de un estilo determinado, de una técnica o deporte identificable. Se podrían incluir también los métodos de formación en danza que desarrollan una corporalidad característica (el ejemplo más básico sería la técnica del ballet clásico, pero un ojo más especializado puede reconocer, por ejemplo, la técnica Graham).
3. *El movimiento como naturaleza abstracta.* En esta categoría no se incluye ninguna de las acepciones anteriores. El foco está en sus propiedades físicas, en su relación con la gravedad, el espacio y el tiempo. Esto no quiere decir que en los tratamientos antes descritos estas propiedades físicas no se tomen en consideración, pero el objetivo formal y expresivo sería otro. En el campo creativo, incluso los coreógrafos que trabajan con una base narrativa más explícita –por ejemplo, los que construyen personajes danzados– se refieren a esa instancia de trabajo como una elaboración técnica del movimiento.

Estas distinciones se pueden combinar aleatoriamente y desde un acercamiento más detallado devenir más complejas a interpretar según el contexto específico en que se producen. ¿Cuándo/dónde/quién produce el movimiento? ¿Cuándo/dónde/quién observa el movimiento? Por ejemplo, el gesto de mirar hacia arriba podría tener un sentido simbólico, crear un vínculo con un mundo superior. Pero ese mismo gesto en otro contexto dancístico puede estar alejado de toda referencia y asociación simbólica y ser simplemente la acción concreta de mirar hacia arriba.

Pongo a consideración estos posibles tipos de tratamiento del movimiento porque podrían posibilitar la visualización de una distinción más clara entre cuerpo y movimiento. Propongo una idea de separación y distancia como base de una aproximación hacia esa *teatralidad*, en el sentido de poner la atención en la acción que produce el movimiento. Evoco la frase esclarecedora del investigador en danza francés Hubert Godard: “es el gesto el que fabrica el cuerpo a cada instante” (ctd. en Louppe 69). Si bien en él está implícito el cuerpo, pues todo es cuerpo, sea este visible o no, colocar la atención y la intención en el movimiento es una manera de salir del cuerpo. Tal acercamiento podría ser liberador a nivel creativo porque implica salir de uno mismo.

No se trata de crear un antagonismo entre mi cuerpo y el movimiento que se produce, ellos están íntimamente ligados, pero la idea de separación y distanciamiento pone en juego una conciencia espacial, lo que facilita una manera de organizar y desorganizar el espacio y el tiempo escénico. Por supuesto, dentro del campo exploratorio es una idea que está en el orden de lo ficcional y que bien podría contemplar una cierta disociación al focalizarse en ese espacio intermedio entre movimiento y cuerpo. Se trata solo de una mirada que podría instalar conexiones, escuchas y relaciones singulares con cada uno de los elementos (objetos, personas, materiales y recursos) que intervienen en los distintos procesos de creación.

Cuerpo y subjetividad

Los procesos creativos nacen de maneras impredecibles: ideas sueltas, sensaciones, imágenes evocadoras, relaciones con objetos y materiales, emociones, sonidos, impulsos inexplicables. En el campo de la danza, el acto creativo busca su inspiración a través del movimiento y muchas de las técnicas parten de la construcción de un estado físico, de una corporalidad específica, de cierta presencia que determina una manera de *estar* en un aquí y ahora, de habitar un presente. ¿Cómo percibimos nuestro entorno, cómo nos percibimos a nosotros mismos? Si cierro los ojos, imagino ver mi propio cuerpo dentro de una proyección subjetiva⁹. Me introduzco en una recreación escénica que compone un universo, una existencia efímera, que magnifica el instante como una experiencia temporal única e irrepetible. En esa disyuntiva que separa lo que es uno y lo que es el otro, se proyectan instantes cargados de una teatralidad donde resuena la circulación entre un mundo interno y otro externo. Una dualidad, una oposición, un estado de tensión (propio de las dinámicas del movimiento). La subjetividad se sitúa en estrecha relación con el imaginario y las experiencias singulares, con las sensaciones y los sentidos que nos interpelan y conmueven, y que por ahora solo reafirman que seguimos habitando en este mundo.

La bailarina y coreógrafa inglesa/venezolana Julie Barnsley sugiere maneras de conectarse y de percibir el mundo “desde un cuerpo profundamente introspectivo, íntimo y subjetivo” (12). La subjetividad es entendida como una percepción del entorno que se puede traducir en la generación de sentido a través – fundamentalmente– del cuerpo (en el espacio y el tiempo), en un movimiento que se proyecta hacia *el otro* (en este caso el espectador) y se reinterpreta desde su mirada. El movimiento y el gesto hacia el *otro* son medios de comunicación de subjetividades, contrariamente a la idea de que la subjetividad es un retorno a uno mismo. En palabras de Simone de Beauvoir: “mi subjetividad no es inercia, retraimiento en uno mismo, separación, sino al contrario, movimiento hacia el otro” (17). Entonces, ¿cómo afecta la subjetividad a un imaginario y compone una corporalidad?

La necesidad de comunicar desde el movimiento en sí mismo a través de un cuerpo pensante vinculador de mente y espíritu abre las puertas para que aparezcan otras experiencias humanas –que son esenciales en el campo de la escena– desde *lo sensible*. Tal es el ejercicio de la actividad sensorial y de los sistemas perceptivos involucrados, uno que se aleja de la lógica racional y que es más cercano a un *pensamiento del cuerpo*: un pensamiento que produce movimiento con objetivos distintos a los de una lógica de tipo racional.

Hablamos entonces de los cuerpos y sus infinitas posibilidades de interpretar y percibir la vida, de sus espacios íntimos y sus espacios compartidos. De un solo cuerpo que es capaz de transformarse en mil cuerpos. De la inteligencia y las energías visibles y no visibles de la materia. De lo no expresable verbalmente. Del movimiento, la impermanencia y la transformación como las únicas constantes (Barnsley 13).

⁹ Cito al filósofo venezolano Enzo del Búfalo: “Y lo sustentan como subjetividad: en la singularidad, la subjetividad se constituye como mundo y el mundo es una proyección subjetiva de la subjetividad corporal. El mundo primordial es pura subjetividad proyectada” (189).

Ahora bien, ese cuerpo, o esa transformación en mil cuerpos, está repleto de huellas de los contextos de donde provienen, que son determinados y que a su vez pueden constituir una postura política. Un cuerpo en escena, ¿a qué espacios traslada (o no) a los cuerpos de los espectadores? ¿En qué espacios de la imaginación y de los afectos está presente?

Paradójicamente, es maravilloso cuando el cuerpo finalmente se pierde, se olvida de sí mismo. Puede existir entonces un sentimiento de gran liberación, una transformación poética del cuerpo. Dice el bailarín de danza butoh Kazuo Ohno: “cuando nuestra danza enloquece” (Ohno y Ohno 202)¹⁰ el sujeto se olvida de sí mismo, deja fluir la conexión entre la imaginación y los sentidos. O en palabras de la bailarina y coreógrafa francesa Françoise Dupuy: “Una danza tiene lugar cuando no hay una forma, sino una *transformación* posible, una experiencia de movimiento” (ctd. en Louppe 283). El cuerpo cotidiano desaparece para exponer un imaginario que corresponde a un mundo interior¹¹. Esa transformación del cuerpo puede producir teatralidades relacionadas con una subjetividad particular y sentidos *palpables* sin la necesidad de explicar racionalmente por qué se realizan (o no) los movimientos.

Las reflexiones que surgen desde la experimentación y la búsqueda –o sea, desde la práctica– parecieran no tener fin. Se trata más bien, cada vez, de un ciclo de inicios, de preparaciones hacia algo nuevo. Quisiera esbozar dos aspectos que propongo para establecer ciertos vínculos con esa *teatralidad* particular desde el movimiento: la escucha y el ritmo. Considero pertinente visitarlos porque que están siempre presentes durante los procesos creativos dentro de este campo amplio que comunica con lo sensible. A partir de ellos seguiré desarrollando esta idea de separación y de distanciamiento. Para ello me permito insertar algunas descripciones intercaladas de pequeños fragmentos de dos obras propias muy distintas entre sí. La primera: *Música para pelucas*, estrenada en 2011 en la Ciudad de México, fue la obra fundacional de la colaboración que vengo realizando con el músico y compositor argentino Federico Valdez. La segunda: *sigue Corriendo*, la realicé con estudiantes de la Universidad de las Artes de Guayaquil, Ecuador, en 2019.

La escucha como una idea de teatralidad

Pauline Oliveros, compositora de música experimental y pionera de la música electrónica de los años cincuenta en Estados Unidos, creó una práctica llamada *deep listening*¹². Se trata de una experiencia sensorial que consiste básicamente en la escucha profunda y atenta, como un acto consciente, para diferenciar la audición de la escucha y que consistiría en la concentración real y completa en el objeto de escucha con el fin de captar toda la complejidad e intensidad del sonido. Me parece importante mencionar mínimamente ciertos puntos de vista que vienen de la música, en la que se han desarrollado modos de escucha definidos. Subrayo la atención al objeto de escucha, que en nuestro ámbito se podría trasladar, además de la escucha del sonido, a la atención consciente que damos al movimiento.

¹⁰ Cita completa de Kazuo Ohno: “Nuestras mentes están llenas de ideas preconcebidas sobre lo que es una sombra o sobre la forma que debe tener una flor. Pero cuando nuestra danza enloquece, nosotros ya no estamos ligados a estos contenidos. Al volvernos locos, en un primer momento no sabrás dibujar esa flor. Pero justo cuando te hayas olvidado de ti mismo, la flor aparece. Tú no puedes explicar por qué, pero está justo allí” (Ohno y Ohno 202).

¹¹ Pongo para su reflexión lo que Eugenio Barba y Nicola Savarese refieren como cuerpo ficticio: “no en la ficción dramática sino en cuerpos que concentran todas sus fuerzas en una cierta zona ficticia, que finge no una determinada ficción sino una especie de transformación del cuerpo cotidiano a un nivel pre-expresivo” (23).

¹² Se trata de *Deep listening. Una práctica para la composición sonora* de Pauline Oliveros.

*No estoy sentada, ni parada.
Escucho el sonido enérgico de la guitarra que llega del fondo del escenario.
Se encienden las luces suavemente.
Estoy detenida en medio de la acción de sentarme en una silla,
sosteniendo mi cadera en el aire,
mis manos apoyadas en el asiento de la silla sostienen mi peso.
Tiempo detenido, suspendido, a la escucha...,
mi pie dibuja unos círculos en el aire, lo que produce el impulso de incorporarme
para desplazarme a otro punto,
a un espacio minúsculo, delimitado por un pequeño tapete rojo ubicada en el
proscenio del escenario.
Nuevamente quedo detenida y atenta en la mitad de otra acción, en tensión.
Otro gesto que queda interrumpido. A la escucha...¹³*

Esta descripción corresponde al inicio de la obra *Música para pelucas*. Esta pieza coreográfica confronta relaciones y variaciones de la escucha entre sonido/movimiento/silencio/quietud. La obra es un dueto (guitarrista-bailarina), donde de manera recurrente suceden largos momentos de quietud, de gestos interrumpidos en la mitad de las acciones. El sonido de la guitarra contrasta con la bailarina inmóvil en medio de la acción de sentarse. A lo largo de la pieza, la acción de ella consiste en sacarse varias capas de pelucas superpuestas, mientras repite de manera idéntica entradas y salidas desde/hacia un pequeño tapete rojo. Hay un diálogo, una escucha activa que se instala entre el guitarrista y la bailarina. La atención está dirigida al sonido de la guitarra que los une. Se instalan largos y provocativos momentos de quietud y de silencios; son como estados de alerta en medio de las acciones concretas que se producen.

La escucha sería un acto donde los sistemas perceptivos involucrados están activos, alertas y conscientes. En el caso de la obra *Música para pelucas*, la escucha y el silencio son uno de los ejes principales de ese trabajo. No solo se perciben en los momentos de quietud o detención del gesto, donde la concentración y la atención al entorno son más propicios, sino que también se puede observar el traslado de un espacio interno hacia uno externo. Por ejemplo, el gesto del movimiento circular del tobillo es el que produce el desplazamiento hacia el pequeño tapete rojo. El movimiento queda en suspenso entre el sonido, los silencios y el movimiento, entre los contactos y los apoyos con los elementos en escena (las tres sillas, el pequeño tapete rojo y el piso), entre lo interno y lo externo, entre el sentir, el movimiento y la percepción del espectador. ¿Se podría considerar, acaso, un puente entre la “propiocepción” a la percepción de un entorno?

Enzo del Búfalo diferencia la percepción de la propiocepción de la siguiente manera:

La percepción se distingue de la propiocepción porque no solo existe diferencia entre el sintiente y lo sentido, sino separación. Por ejemplo, si cierro los ojos y concentro mi atención en mi brazo tengo una propiocepción, y al abrirlos puedo percibirlo como apoyado en la mesa. Podríamos decir que en el primer caso siento

¹³ Obra coreográfica *Música para pelucas*, de Talía Falconi y Federico Valdez.

mi brazo como mi propia subjetividad y en el segundo como algo objetivo (Del Búfalo 40).

Esta distinción y separación que propone entre el sintiente y lo sentido forma parte de lo que está comprometido en la escucha, y muchas veces también sucede de manera simultánea en la práctica: “Cada gesto se sustenta en una percepción; un enredo entre el sentir y el mover funda nuestra relación con el mundo” (Roquet 82).

Los momentos de quietud y los silencios son elementos que magnifican la escucha, además de demandar un alto grado de concentración y de disponibilidad física para interactuar con el entorno. En esos lapsos de atención silenciosa se manifiestan momentos de gran expresividad que instalan un tiempo de *teatralidad*. La escucha desde/hacia produce en el movimiento instancias llenas de teatralidad, sin necesidad de recargar en él otros significados o interpretaciones adicionales.

La escucha se entiende, entonces, como un acto propioceptivo y de percepción de un entorno a la vez. Esta acción demanda un estado de disponibilidad física que compromete la manera en que el cuerpo distribuye su peso y en que la fuerza de la gravedad afecta las distintas modulaciones de la tensión muscular. Retomo, para una mejor explicación, “el sentido del peso subjetivo” de Hubert Godard, relacionado con la oreja interna y la posición de la cabeza en el espacio (ctd. en Roquet 64-65), es decir, el vínculo directo de la escucha con el manejo del equilibrio y el sentido de la orientación. Además, agrego la mirada como un puente que comunica con un mundo exterior, que percibe el espacio alrededor y lo proyecta hacia afuera.

Por otro lado, la escucha abre también una dimensión temporal que no solo se limita a un espacio, sino a la interacción y el juego con el silencio. De manera intuitiva comprende un afuera/adentro, un interior/exterior. La interacción y el juego se presentan en el sentido de la comunicación y de la necesidad de accionar en un cierto momento específico (lo cual remite a la idea de *timing*). Es decir, puede ser una forma de organización intuitiva de la acción escénica que podría también estar en el orden de lo ficcional.



Fig. 1: Talía Falconi y Federico Valdez.
Obra: *Música para pelucas*. Estreno 2011. México.



Fig.2: Talía Falconi y Federico Valdez
Obra: *Música para pelucas*. Estreno 2011. México.



Fig. 3: Talía Falconi y Federico Valdez
Obra: *Música para pelucas*. Estreno 2011. México.



Fig. 4: Talía Falconi y Federico Valdez
Obra: *Música para pelucas*. Estreno 2011. México.

El ritmo como una idea de musicalidad escénica

Mientras se desplazan emiten un sonido que acentúa sus pisadas y su vínculo a la tierra, pareciera que lo hicieran desde hace décadas o siglos, se percibe un cierto agotamiento. Parecen mantener un ritmo regular, con una cierta monotonía. Siempre continúan hacia adelante, con el peso de la cabeza que se deja caer y que deambula ligeramente a los costados. De vez en cuando se detienen, o alguno de ellos se queda en el camino, pero cada vez el resto del grupo los recoge y continúan con el mismo desplazamiento sin fin¹⁴.

En 2019 realicé un montaje coreográfico con estudiantes de la Universidad de las Artes en Guayaquil, Ecuador. Luego, en 2021, se estrenó una adaptación cinematográfica basada en esa obra, *sigue Corriendo*¹⁵. La obra parte del movimiento de un grupo/colectivo de jóvenes que corren sin parar. El grupo atraviesa diversas geografías, generalmente con un paso que pretende ser estable, pero en realidad está siempre fluctuando entre aceleraciones y desaceleraciones. Durante este desplazamiento infinito suceden momentos efímeros de relaciones entre ellos, ya sean afectivas, físicas y/o gestuales. La versión escénica no utiliza música de fuentes externas, únicamente los sonidos de las respiraciones y de algunas expresiones verbales que los bailarines emiten y que sobresalen en ciertos momentos: acompañando, acentuando, liderando y contraponiendo los gestos y los movimientos del grupo.

La exploración y la reflexión acerca del tiempo del movimiento ha sido una preocupación constante desde hace varios años en mi práctica como creadora y docente. Muchas veces he comenzado una etapa de exploración a partir de la rítmica respiratoria y como consecuencia del gesto que se produce. Podría atreverme a decir que la respiración compone el gesto, así como el gesto compone un cuerpo. Es la idea de ritmo (en relación con la idea del *timing*) como una manera intuitiva de organización. Digo intuitiva, que puede serlo en una primera fase, porque no hay una razón evidente, está en el orden de la experiencia sensorial no comunicable de manera discursiva. Desde esa instancia la respiración juega un rol muy importante porque dialoga con las distintas conexiones afectivas y expresivas.

¿Cómo puede el ritmo manifestar una visión de teatralidad?

El ritmo instala un juego de tensiones dinámicas (cambios de velocidad, acentos, pulsos, clímax, pausas, repeticiones, etc.), es decir, instala una idea musical del movimiento con un potencial expresivo infinito. Además de su dimensión temporal, relacionada con la manera de organizar las acciones y eventos, el ritmo también establece una relación estrecha con una dimensión espacial y, en consecuencia, juega con la composición coreográfica.

Retomo las palabras de Chapuis, Gourfink y Perrin en su publicación *Componer en danza*: “En efecto, el ritmo tiene consecuencias sobre muchos otros aspectos de la obra: sobre la musicalidad, sobre la forma expresiva, sobre la construcción de sentido o sobre la modulación de la relación que se establece con el público” (375).

La acción concreta y recurrente de correr en la obra *sigue Corriendo*, así como todas las relaciones que suceden entre los bailarines, es tratada desde esa relación respiratoria/rítmica/gestual. A partir de ese vínculo se plantea la organización de

¹⁴ Descripción de la obra coreográfica *sigue Corriendo* de Talía Falconi.

¹⁵ *sigue Corriendo* es una obra coreográfica, resultado de mi proyecto de creación-investigación realizado con estudiantes de danza en la Universidad de las Artes de Ecuador. Culminó en junio de 2021 con la realización de una película con el mismo nombre. La fotografía de la película fue realizada por Diego Falconi y la música por Federico Valdez.

movimientos, cuerpos, elementos y recursos escénicos en el espacio. En otras palabras, los gestos y los cuerpos que se desplazan componen un espacio a partir de una experiencia rítmica y esto influye directamente en cómo se produce y se recibe el hecho escénico.

Estos jóvenes bailarines están concentrados en mantener un pulso grupal, colectivo, donde la relación respiratoria/rítmica/gestual no solo obliga a mantener un fuerte trabajo de escucha, sino que conforma el movimiento del coro, lo que la convierte en el germen de una teatralidad latente. En este caso, la teatralidad se manifiesta a partir de la comunicación rítmico-musical entre ellos y con el espectador.

A manera de cierre, quisiera resaltar otro aspecto de este trabajo coreográfico que vincula una aproximación a la teatralidad con una conexión muy particular con el mundo andino. De manera completamente espontánea resaltan algunos movimientos: el ritmo de los desplazamientos (sonoro y visual), la manera como el grupo atraviesa el espacio y avanza, la corrida de pasos pequeños, el tiempo fuerte que cae en el piso, el peso de la cabeza suelta, la modulación del tono muscular que oscila entre pequeñas caídas y recuperaciones. Todas estas características gestuales pueden estar asociadas con ciertas reminiscencias de algunas danzas que están presentes en las fiestas populares de comunidades indígenas de la región andina del Ecuador.



Fig.5: Realización de la adaptación cinematográfica de la obra coreográfica *sigue Corriendo* de Talía Falconi. Estreno 2021. Ecuador.



Fig. 6: Realización de la adaptación cinematográfica de la obra coreográfica *sigue Corriendo* de Talía Falconi. Estreno 2021. Ecuador.



Fig. 7: Fotograma de la película de la obra coreográfica: *sigue Corriendo* de Talía Falconi. Estreno 2021. Ecuador.



Fig. 8: Fotograma de la película de la obra coreográfica: *sigue Corriendo* de Talía Falconi. Estreno 2021. Ecuador.

Conclusión

Postular una teatralidad desde el campo de la danza es una manera de asumir una hibridez disciplinar. Por otro lado, la comunicación a través de una poética inmanente de la danza, aquella que emerge desde la sensibilidad misma del movimiento tiene el potencial de proponer desde la creación narrativas alternas que pongan en juego contenidos y temáticas vinculadas al ámbito de lo sensorial, emocional y afectivo, que nacen y se desarrollan a través del cuerpo en el espacio y el tiempo, sin necesidad de justificar su comprensión racional y psicológica o desarrollarse a partir de un argumento y/o de narrativas lineales. En ese sentido, se puede hablar de una danza particular que se alimenta de distintas fuentes, donde aspectos musicales toman cuerpo (literalmente), y donde es posible vislumbrar nuevas teatralidades.

A través del estudio y el análisis sobre la escucha y el manejo del ritmo para la generación del movimiento, hay un elemento expresivo fundamental que esta reflexión ha develado: la presencia del silencio, si no hay silencio no hay escucha posible. El silencio se manifiesta en la organización rítmica del movimiento y en la idea de una cierta musicalidad escénica, que trasladada hacia el campo del movimiento expande la visión de lo que entendemos como danza. Asimismo, el silencio entendido como quietud física es capaz de producir una cierta tensión en la escena, una organización del espacio específica, un estado físico que propone interrelaciones particulares.

Estos elementos y su interacción, entonces, componen un sentido de lo dramático, de lo teatral, que no está necesariamente construido en base a paradigmas teatrales propiamente entendidos como tales, sino más bien desde una concepción poética del movimiento.

El movimiento es un fenómeno sensible, capaz de generar procesos de comunicación en el ámbito artístico a través del intercambio permanente de subjetividades, y capaz de detonar, desde esta perspectiva, teatralidades particulares, alternas, en el campo de las artes escénicas contemporáneas.

Bibliografía

- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. *Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale: Anatomie de l'acteur*. Aveyron: Bouffonneries-contrastes, 1985. Impreso.
- Barnsley, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Caracas: Universidad Nacional Experimental de Arte, 2008. Impreso.
- Beauvoir, Simone de. *¿Para qué la acción?* Buenos Aires: La Pléyade, 1972 [1944]. Impreso.
- Bernard, Michel. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre National de la Danse, 2001. Impreso.
- Búfalo, Enzo del. *El hogar de los dioses*. Caracas: Latina, 2019. Impreso.
- Chapuis, Yvane, Gourfink, Myriam y Perrin, Julie. *Composer en danse: Un vocabulaire des opérations et des pratiques*. Dijon: Les Presses du réel, 2020. Impreso.
- Dufrenne, Mikel et al. *Vers une esthétique sans entraves: Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*. Paris: Union General d'Éditions, 1975.
- Falconi, Talía. *La hibridez en las prácticas contemporáneas del Ecuador a partir del retrato de una generación*. Tesis de maestría. Universidad París 8, París, 2021.
- . *sigue Corriendo*. Video danza. 2 nov. 2021. Web. 2 nov 2021. <https://www.taliafalconi.com/>.
- Falconi, Talía y Valdez, Federico. *Música para pelucas*. Obra coreográfica. 2011. Web. 2 nov. 2021. <https://taliafalconi-federicovaldez.weebly.com/-muacutesica-para-pelucas.html>.
- Loupe, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Trad. Antonio Fernández Lera. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011. Impreso.
- Nikolais, Alwin. "Day and night: Alwin Nikolais". 5 feb. 2011. Web 20 oct 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=atmek4ra-UU>.
- Ohno, Kazuo y Ohno, Yoshito. *Kazuo Ohno's world: From whitout and whitin*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. Impreso.
- Oliveros, Pauline. *Deep listening: Una práctica para la composición sonora*. Valencia: EdictOràlia, 2019. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Roquet, Christine. *Vu du geste*. Pantin: Centre National de la Danse, 2019. Impreso.
- Toro, Alfonso de (Ed.). *Estrategias posmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: Hibridez - medialidad - cuerpo*. Fráncfort del Meno: Vervuert, 2004. Impreso.

Recibido: 23 de Octubre de 2021
Aceptado: 10 de Diciembre de 2021

Antropología, teatro e interculturalidad¹

Anthropology, theater and interculturality

Claudio Espinoza-Araya²

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO - CENTRO DE ESTUDIOS INTERCULTURALES E INDÍGENAS (CIIR). CHILE.

Resumen. El presente artículo es resultado de una investigación que tuvo por objeto recoger versiones contemporáneas del mito mapuche Kai Kai-Treng Treng con la intención de elaborar un guion teatral y su posterior puesta en escena. La investigación, basada en el método etnográfico, reflexiona respecto del aporte de la antropología y el teatro tomando en cuenta las responsabilidades éticas que implica la representación intercultural para contribuir a la difusión de las creaciones culturales indígenas. Se describen y analizan antropológicamente los elementos culturales –mito, rito y chamanismo– que fueron tomados en cuenta para recoger la información y aportar a la construcción del guion teatral.

Palabras clave. Etnografía, Mapuche, Interculturalidad, Guion teatral.

Abstract. For this research we collected contemporary versions of the Mapuche “Kai Kai-Treng Treng” myth, with the aim of writing a theater script of the myth. Data was collected using ethnographic methods and focus on the interdisciplinary contribution of anthropology and theater to the creative cultural process of indigenous people and to the input that these disciplines can make in this way, considering the ethic responsibilities that underlie at the process of intercultural representation. The cultural elements –myths, ritual, shamanism– that were taken into consideration during data collecting and writing of the theater scrip are described and analyzed from an anthropological perspective.

Keywords. Ethnography, Mapuche, Interculturality, Theatrical script.

¹ Este artículo es una versión aumentada y corregida del artículo publicado en inglés “Anthropological condiments for a theater scene myth and rite in intercultural representation”, *Journal of Historical Archaeology & Anthropological Sciences*, 3.2 (2018): 200-206 y de una versión en español publicada en la revista *Ra Ximhai*, 13.1 (2017): 11-24.

² Doctor en Antropología. Académico de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Investigador Asociado del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR). CONICYT/FONDAP/15110006. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0472-5132>. Mail: cespinoza@academia.cl

Introducción

Las ciencias sociales y el arte poseen más coincidencias y atributos en común de lo que a simple vista parece. Liberándonos de cierta rigidez y exclusión arraigada en algunos planteamientos metodológicos podremos entrever que tanto la antropología como el teatro dirigen su mirada hacia una meta compartida.

Ambas disciplinas apuntan hacia un objeto-sujeto análogo. Sea una indagación profunda o una aproximación casual, se vuelve inevitable el acercamiento hacia un universo misterioso y a la vez fascinante: el develamiento de la humanidad puesta en escena, el comportamiento humano en su totalidad. Desde una tragedia griega representada hace dos mil años o el relato de una tribu amazónica que intenta acomodarse al veloz siglo XXI, estas experiencias nos trazan una pincelada de una humanidad que se piensa única y diversa a la vez.

No es la única coincidencia. Hay más, y así lo reflejan algunos encuentros paradigmáticos que se han producido entre ambas disciplinas (Turner, *Dramas; From ritual*; Barba; Barba y Savarese). Mucho nos ayudaría ir en su búsqueda, tal vez así podamos enriquecer el acervo de conocimiento que existe en torno a la experiencia humana o, más modestamente, sumar nuevas imágenes de lo que somos como humanos³.

El presente texto intenta contribuir a ello. Describiremos una investigación antropológica que tuvo como objeto recoger relatos contemporáneos del mito mapuche Kai Kai-Treng Treng para luego colaborar en la elaboración de un guion intercultural que permitiera su puesta en escena. La idea fue recurrir a una epistemología y soporte que, combinando aspectos antropológicos y teatrales, permitiera el acceso al conocimiento intercultural y facilitara su difusión. Se trató de una experiencia que se condujo a través del método etnográfico, pasando por la poética y epistemología mapuche, que cruzó la reflexión etnológica y se volvió guion teatral. Si bien la pregunta inicial y el resultado final se pensaron desde lo teatral, el camino fue doblemente antropológico, pues por un lado se recurrió a la etnografía, método antropológico por excelencia y, por el otro, se asumió una perspectiva antropológica en el sentido de examinar las diversas realidades sociales y culturales bajo una perspectiva intercultural, buscando trascender una mirada unilateralmente occidental y, sobre todo, descartando los prejuicios que identifican a las culturas de los pueblos indígenas como retrógradas, ancladas en el pasado y que se niegan a entrar en la modernidad. Por el contrario, partimos asumiendo la diversidad cultural y vimos un valor enriquecedor en ello. Así, constatamos que los relatos míticos del pueblo mapuche son, como en todas las sociedades humanas, relatos que intentan explicar una realidad determinada y que, por tanto, exponen una visión de mundo.

A continuación, presentamos la aproximación metodológica de la investigación, para luego dar paso al tratamiento antropológico respecto de los mitos, estableciendo su carácter arquetípico y también resaltando las particularidades del relato mapuche a través de una versión resumida y sistematizada. Luego analizamos esta relación prestando atención a las complejidades interculturales involucradas y a la responsabilidad ética y política que implica su puesta en escena. Al finalizar, realizamos un examen de los ejes centrales del guion teatral, los que se fundan sobre aspectos culturales centrales de la historia y presente del pueblo Mapuche, en específico el carácter central de la congregación ritual y la acción chamánica.

³ En este sentido, el artículo no pretende abordar otras discusiones teóricas originadas en el seno de la reflexión teatral, por ejemplo, la discusión en torno a “antropología teatral” y “teatro antropológico” (Pérez y Valenzuela) o sobre los alcances de la investigación teatral (Pardo; Martínez y Salzman).

Aproximación metodológica

La investigación se condujo a través del método etnográfico. En general, podemos decir que la etnografía es uno entre otros varios tipos de métodos de investigación social. Se suele la caracterizar como un tipo de acercamiento que pretende una comprensión desde la perspectiva de la gente estudiada, cuestión que puede ser lograda mediante la observación directa de las actividades cotidianas, lo que conlleva la participación del observador en los contextos particulares donde tales actividades ocurren (Aguirre Baztán 3; Guber 16). Esta participación se lleva a cabo durante un periodo relativamente extenso, en el cual se observa, se escucha y, en definitiva, se aprende de la mirada del otro, obteniendo así un conjunto de datos que permiten comprender los hechos y procesos que se han identificado como relevantes para la investigación. De esta manera

[...] el etnógrafo o etnógrafa, participa [...] de la vida cotidiana de personas durante un tiempo relativamente extenso, viendo lo que pasa, escuchando lo que se dice, preguntando cosas; o sea, recogiendo todo tipo de datos accesibles para poder arrojar luz sobre los temas que él o ella han elegido estudiar (Hammersley y Atkinson 43).

Todo este itinerario es conocido como proceso etnográfico (Aguirre Baztán 4). Posteriormente, esta información es sistematizada, analizada y complementada con la teoría etnológica, lo que a su vez permite elaborar textos interpretativos sobre las distintas sociedades y culturas humanas. En antropología, la forma más común que adquiere este producto etnográfico es la monografía, aunque también hay otras formas, tales como el cine documental y, en nuestro caso, un guion y obra teatral.

La investigación aquí descrita asumió como propio el método etnográfico, para lo cual se dispuso de dos meses de investigación en distintos lugares del territorio mapuche, tanto en el lado chileno como argentino. Se buscó recopilar versiones actuales del mito, intentando además aprender el mapudungun, la lengua mapuche, y observar las prácticas cotidianas con el fin de conocer los distintos escenarios donde ocurre la transmisión del mito.

Se emplearon diversas técnicas de corte cualitativo, entre ellas, observación participante, entrevistas abiertas y semiestructuradas. Durante el trabajo de campo se llevaron a cabo de forma inmediata las primeras discusiones respecto del marco conceptual que debería orientar la estructura del guion teatral. Evidentemente, este trabajo se concluyó una vez terminada la investigación de campo y fue competencia del director de teatro que formaba parte del equipo. Sin embargo, los datos obtenidos en el campo sirvieron como la plataforma básica para dicho trabajo. Estos aspectos antropológicos que permitieron la construcción del guion son los que se abordan en este artículo.

Cultura y mito

En 1871, el antropólogo británico E. B. Tylor entregó la que puede considerarse la primera definición antropológica acerca del concepto de cultura. Este autor definió a la cultura como

“aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre viviendo en sociedad” (Tylor 29). Si bien el trabajo antropológico posterior se encargó en parte de criticar, ampliar o precisar esta definición (Kuper), lo interesante es que establece ciertas premisas clave para aproximarnos a la noción de cultura, fundamentalmente en su condición inherente a la existencia humana. La cultura así entendida resulta ser una línea demarcadora que distingue críticamente al ser humano de las demás especies al evidenciar la presencia de un ordenamiento del entorno basado en representaciones propias. Ya sea que se exprese en un sistema de parentesco, en la forma de preparar los alimentos o en la construcción de mitos, la cultura implica siempre elegir un orden reglamentado, y elegir un orden, cualquiera que sea, conlleva el rechazo de otros órdenes posibles (Lévi-Strauss, *Las estructuras* 79).

La cultura ordena un mundo amplio en posibilidades, lo reglamenta, y esta ordenación es arbitraria y, por lo mismo, se muestra en extremo diversa. Esta concepción implica un rechazo absoluto a las reminiscencias racistas heredadas del siglo XIX (Harris 69-92), en términos de que no es necesario introducir ninguna variación genética para que cualquier ser humano pueda aprender y desarrollar las capacidades intelectuales, creativas, afectivas u otras de cualquier grupo humano, pues el repertorio de las expresiones simbólicas están todas ya en su cerebro y, por tanto, hay una humanidad unida por instrumentos mentales, pero que se distingue entre sí por el moldeamiento que hacen los factores culturales de dichos instrumentos.

Esta selección arbitraria de las expresiones simbólicas permite que el individuo identifique lo verdadero de lo falso, lo bueno de lo malo, lo sagrado de lo profano, lo humano de lo no humano. Lo simbólico se impone en la naturaleza, por ejemplo, a través de la toponimia que nombra al territorio o el proceso natural que implica la alimentación —qué comer, cómo, cuándo—. Así, toda manifestación simbólica es social y toda actividad humana tiende hacia lo simbólico (Turner, *La selva*).

Bajo esta constatación, los mitos constituyen una forma de ordenar e interpretar el mundo. Son relatos presentes en todas las sociedades humanas que legitiman y explican los principios básicos que constituyen los sistemas de creencias sobre los que se edifica una sociedad determinada. Vienen a ser una expresión del marco ideológico sobre el cual se erige el corpus social de una sociedad (Bonte e Izard 496). En este sentido, es necesario subrayar que la capacidad mítica, así como la recurrencia a dichas construcciones culturales, se encuentra presente en toda la especie. Toda sociedad, de uno u otro modo, se ha moldeado y recurre en mayor o menor grado a sus creaciones míticas.

Para Lévi-Strauss (“El mito”) cada mitología refleja una de las realizaciones de la combinatoria virtualmente infinita de un pequeño número de estructuras mentales. El principio del análisis estructural reside en estas idas y venidas constantes entre estas estructuras mentales, sus diversas realizaciones narrativas y su contexto geográfico, es decir, el medio natural y social que los mitos tienen como función representar. Su ejercicio es posible gracias al hecho de que tales estructuras existen en la mente de todos y cada uno de los seres humanos.

Acerca de los mitos

Los mitos presentan ciertas características universales, de ahí que se hable de arquetipos míticos (Eliade). Existe consenso en señalar a los mitos como relatos fundadores que, desde los tiempos más antiguos, son transmitidos de generación en generación por los miembros de una determinada sociedad. Para que un relato adquiriera el estatus de mito deben darse dos condiciones básicas: primero, que los elementos del mito entren en una relación de compatibilidad semántica

y formal con el conjunto de mitos de la sociedad que lo sustenta y, segundo, que el mito deje de ser un relato local para transformarse en una historia general, ejemplar, paradigmática. De este modo, los mitos se presentan siempre y en todo lugar como relatos que expresan el trabajo del pensamiento humano para organizar sistemáticamente el universo (Bonte e Izard 497).

El tiempo ocupa un lugar fundamental en la generación de los mitos, ya sea remitiendo a un tiempo mítico o a la antigüedad del origen del mito, lo que implica asumir eventuales cambios en las condiciones de vida de una sociedad y, por ende, que dicha sociedad deba reajustar sus creaciones míticas a los nuevos contextos materiales e ideacionales. Así, el mito oscila entre procesos que pueden conducir a su muerte o procesos de transformación y adecuación al nuevo clima social, permitiendo con ello su supervivencia.

La presencia del factor tiempo se materializa de dos formas, ambas como instrumentos que permiten convertir la realidad en metáfora. La primera se expresa en un lenguaje explícito. La mayoría de los mitos inician su relato aludiendo a un tiempo ‘otro’, señalando cuestiones tales como “al principio de los tiempos” o “hace mucho tiempo”, “*in illo tempore*”, lo que implica, de entrada, un desprendimiento de la realidad inmediata para conducirnos a un momento temporal distinto que se aleja y diferencia de las actuales condiciones. La segunda se relaciona con los elementos que constituyen la trama mítica. El mito proyecta sobre un mismo plano instancias pertenecientes a niveles diferenciados del universo, por ejemplo, situando en una misma temporalidad y espacialidad a personajes provenientes del reino animal, natural y humano, cayendo la mayoría de las veces en una contradicción total con las leyes de la naturaleza.

El relato mítico no busca, por tanto, una descripción fidedigna de lo real, sino más bien justificar el orden escogido para representar esa realidad. Esta adecuación de la realidad al relato mítico tiene una función social clara: reunir alrededor de un mismo orden del universo a los integrantes de una determinada sociedad. Se trata de un deseo de consenso que se expresa en el rito, instancia en que hombres y mujeres participan de una misma visión trascendental que les recuerda su unión como grupo (Durkheim).

Kai Kai-Treng Treng

Los relatos del mito Kai Kai-Treng Treng son abundantes. Existen primero las versiones orales y luego las escritas. Las escritas las encontramos desde las primeras crónicas coloniales hasta las sistematizaciones actuales llevadas a cabo por algunos estudiosos contemporáneos (Curaqueo; Mege; Díaz).

La oralidad, por su parte, ocupa un lugar central en el desarrollo de la cultura mapuche. Este pueblo, como otros, privilegió el desarrollo de la oralidad y sus dispositivos como instrumento de transmisión cultural. Por ello, nuestra investigación se abocó a la búsqueda de relatos orales contemporáneos del mito, pues interesaba encontrar expresiones e interpretaciones vivas del mismo. No se buscó una supuesta versión genuina, sino más bien interpretaciones que mostraran el sentido que el mito tiene para comunidades mapuches actuales.

Una vez que recogimos información suficiente pudimos distinguir algunos elementos que sitúan el relato mítico mapuche al interior de cierto horizonte arquetípico, pero además tuvimos la fortuna de apreciar cómo estos y otros elementos expresan cierta particularidad cultural. La articulación de ambas fuentes nos proporcionó el material para imaginar un guion teatral.

Como es propio de un mito que se precie de tal, las versiones que pudimos recoger muestran una serie de rasgos comunes que sistematizamos y resumimos en el siguiente relato:

Hace mucho tiempo ocurrió una tragedia. Los hombres olvidaron algunas cuestiones importantes: abandonaron la comunicación, ya sea con la divinidad, con la naturaleza y también entre ellos.

Este abandono, que había olvidado algunas premisas básicas de cómo el espíritu creador había ideado y ordenado el mundo, trajo consigo un desequilibrio de dicho orden. Las energías se desataron trayendo consigo el caos.

Todo comenzó cuando Kai Kai, una serpiente que gobierna las aguas y que, molesta porque los hombres no estaban cumpliendo con los preceptos fijados en los primeros tiempos, decidió acabar con ellos mediante una lluvia intensa y el desborde del mar. La humanidad, despavorida, trató de salvarse, recurriendo para ello a otra serpiente, Treng Treng, que habita en ciertos cerros.

Hombres y mujeres subieron a los cerros para salvarse. Muchos no alcanzaron a subir y murieron, algunos se convirtieron en peces y otros en piedras. Otros subieron a los cerros equivocados y también murieron. Solo los que subieron al verdadero Treng Treng e hicieron rogativas se salvaron. Treng Treng, flotando en el agua que crecía, subió hacia el cielo, muy cerca del sol, y entonces los humanos que allí estaban se salvaron de morir ahogados. Arriba, estos tuvieron que hacer cantaritos de greda para protegerse del sol y no morir quemados.

Kai Kai, al no poder vencer la fuerza de Treng Treng, emprendió la retirada. El orden se reestableció y, desde ese momento, el grupo de gente que logró salvarse fue responsable de poblar la tierra. Así nació el pueblo Mapuche.

La primera tarea para realizar después de la recolección de datos fue la elaboración de una matriz teórica del mito, con el objeto de proporcionar una densidad conceptual al guion. La idea era que cada palabra y cada acción fueran la expresión de los elementos estructurales del relato mítico. Para ello se descifraron tanto el arquetipo como las particularidades mapuches del mito.

En el fondo, se apeló a una estructura universal, pero buscando resaltar una particularidad expresiva: su coloreado propio. La identificación de estos elementos resultó determinante para la elaboración del guion teatral.

El escenario de transmisión

El mito, a diferencia de otras historias y relatos, debe transmitirse en un contexto particular. No se cuenta en cualquier lugar ni a cualquier hora ni en cualquier lengua. Todo lo relacionado con el mito está normado bajo reglas precisas. En algunas sociedades no cumplir con estas normas implica recibir fuertes sanciones, ya sea por los propios pares o por parte de los dioses (Lévi-Strauss, “El mito”). En forma general, los mitos son contados por los más ancianos de la comunidad y, en cuanto relato ejemplar, tienen como público preferencial a los niños.

En nuestro caso, todos los entrevistados señalaron que el relato les fue transmitido cuando eran niños por sus abuelos y siempre al acabar el día, reunidos en torno al fogón. Como nuestros entrevistados resultaron ser mayormente adultos y ancianos, la versión que les fue relatada casi siempre se hizo en idioma mapuche. Era una época en que había más hablantes vernáculos, sin embargo, ahora que el contexto lingüístico es distinto, la lengua nativa sigue siendo fundamental para el escenario ritual. Así, por ejemplo, para acceder a los sitios sagrados del territorio hay que pedir permiso respetuosamente en la lengua que Dios –Chao Ngechen– entiende, la lengua de los mapuches. Este tipo de datos nos permiten distinguir un primer anclaje del mito con sus pares del mundo. La transmisión del mito se encuentra ciertamente reglamentada.

Por otro lado, y prestando atención al coloreado mapuche del arquetipo mítico, pudimos percibir algunos aspectos que nos revelan hitos centrales de dicha cultura. Por ejemplo, el lugar preferencial de transmisión mítica es el fogón, espacio particularmente importante dentro de la cotidianidad mapuche. Según algunos lineamientos de la epistemología de este pueblo (Ancalaf 12), existen ciertos lugares idóneos para la comunicación. En el plano comunitario este lugar es el Nguillatuhue, lugar del Nguillatún, ceremonia mapuche sagrada, en el que se dan las mejores condiciones para establecer los tres niveles de comunicación: con lo sagrado, con la naturaleza y con los seres humanos. En el plano doméstico, el lugar por excelencia para la comunicación interpersonal es el fogón. Allí se reúne la familia y fluye la conversación. Comprendimos, entonces que, a la par de contener elementos arquetípicos, las particularidades del mito mapuche permitían introducirnos en un vasto universo de conocimiento con importantes unidades significativas.

La temporalidad del mito

Los mitos son relatos fundadores que remiten a un espacio temporal distinto. Aunque no todos los mitos abordan la génesis social, son igualmente fundantes en el sentido de sentar bases ideológicas respecto de una diversidad de temas. El mito Kai Kai-Treng Treng posee por partida doble este carácter.

Es, por una parte, un relato que narra el surgimiento del pueblo Mapuche y, por otra, expone algunas de las fuerzas constitutivas de su universo simbólico. Al expresar claves cosmogónicas, la historia de Kai Kai-Treng Treng permite comprender algunas premisas fundamentales de su cosmovisión, por ejemplo, la importancia de la comunicación y cómo se relaciona metafóricamente con el orden universal. En el mismo sentido, el hecho de transformar, a través del mito, la realidad en metáfora permite comprender los órdenes trastocados y, con ello, confirmar los vasos comunicantes existentes entre la creación mítica y la creación teatral. Si el

mito, al metaforizar la realidad, nos expresa un orden particular, el teatro puede permitir otro tipo de representación de ese mismo orden.

Tanto en el relato mítico como en su representación ritual se produce un acto que permite a la humanidad redimir sus acciones profanas, su futilidad temporal, para otorgarle una trascendencia universal al permitir el ingreso al tiempo sagrado, un tiempo eterno. El rito que nos recuerda el tiempo mítico permite, a la vez, participar de una realidad trascendente. La puesta en escena del mito Kai Kai-Treng Treng, puede, de algún modo, a la manera del rito, contribuir en tal percepción.

Universalidad del relato mítico

Para que un mito sea tal debe abandonar su origen individual y transformarse en historia general y paradigmática. Según los testimonios recogidos, Kai Kai-Treng Treng cumple a cabalidad con tal premisa. Muchos entrevistados nos señalaban que las serpientes míticas no estaban tan solo en territorio mapuche, sino que en todo el mundo. Que, si en otros lugares la gente hubiese sabido hacer rogativa, ciertos desastres naturales podrían haberse evitado. Así, un relato que nace en un contexto local, adquiere connotación universal, lo que a su vez no obsta para que existan interpretaciones locales del mismo. Es decir, el relato universalista se llena de un sentido local.

Este hecho sea tal vez uno de los hallazgos más interesantes de la investigación: encontrar relatos vivos del mito de modo que el guion permitiera una representación con sentido directo para los eventuales espectadores. Y así ocurrió.

Cuando estábamos entrevistando a algún informante y preguntábamos por la historia del mito, su respuesta siempre aludía a un relato general, pero coloreado con un tinte local. Muchos entrevistados partían señalando con el dedo donde estaba el cerro Treng Treng, mostrándonos con ello la prueba palpable, el lugar preciso donde ocurrió la historia. Otros nos contaban que en el Treng Treng de su comunidad se pueden ver a las personas que se convirtieron en piedra cuando ocurrió la tragedia. A lo lejos observábamos una pila de rocas que ascendían hacia la cima. Otros relatos aludían a hechos más recientes y particulares, como el maremoto ocurrido en 1960 y la manera como Treng Treng los salvó de morir ahogados.

Constatamos que lo global, lo que une a un gran territorio, adquiere sentido en sus expresiones más locales (Long). De este modo, en el guion intentamos conciliar la suma de versiones e interpretaciones locales encontradas. Por ejemplo, para los mapuches de la costa, Kai Kai se despliega en el desborde marino, mientras que para los del interior la expresión asume forma de lluvia intensa. Para este tipo de casos, el guion trató de incluir ambas variantes.

Responsabilidad ética y política

Toda historia contiene un punto de vista. Las palabras no son inocuas, expresan distintas 'verdades'. Algunas de estas verdades logran imponerse como 'la verdad' y otras son marginadas, ocultadas y olvidadas. Las historias de los pueblos indígenas han deambulado más bien por estos últimos derroteros. La mayor parte del tiempo han sido ignoradas y, cuando no, derechamente acalladas. Otros relatos, otras 'verdades' se han impuesto sobre ellas.

Algunas imposiciones son sutiles y otras verdaderamente groseras; algunas casuales y otras derechamente perversas. De manera que transitar los rumbos descriptivos de la diversidad cultural conlleva una responsabilidad considerable. Narrar una historia implica hacerse cargo del punto de vista desde el cual se pretende contar tal historia.

No es una tarea fácil, pero ello no debe constituir un obstáculo para intentarlo. Por medio del método etnográfico pudimos obtener una mirada intercultural contemporánea acerca del mito. Evidentemente, este punto de vista mapuche no es homogéneo; es más, constatamos una importante diversidad de enfoques. Tampoco existe un punto de vista puro, genuinamente mapuche. Las distintas sociedades y culturas se formaron en el contacto, por tanto, se trata de miradas mixturadas, sincréticas (Wolf). Así, por ejemplo, hay versiones del mito que se entrelazan con las versiones del mito diluviano. Hay otras que, tal vez ingenuamente, pueden contener elementos que conducen a interpretaciones peligrosas y por ello deben tratarse cuidadosamente.

Nos propusimos recoger versiones del mito que guardaran la mayor fidelidad a sus narradores, a la vez que tratamos de evitar algunos sesgos que eventualmente implicaran interpretaciones perjudiciales para el pueblo y la cultura mapuche. No estamos seguros de haberlo logrado. Seguramente habrá muchos que no estén de acuerdo con nuestra síntesis teatral, pero creemos que explicitando los argumentos que nos llevaron a ella pueden comprenderse nuestras aprehensiones. A continuación, exponemos dos ejemplos de esto que se comenta.

El bien y el mal. La influencia bíblica

Muchas versiones del mito mostraron una clara influencia de los relatos míticos judeo-cristianos. Por ejemplo, algunos mapuches nos hablaban de la existencia de un gran diluvio “donde llovió durante 40 días y 40 noches [...], Noé hizo un arca, se salvó él y su familia [...], y también los mapuches que subieron al Treng Treng”. Otros nos hablaban de Kai Kai como una serpiente que representa el mal y de Treng Treng como representante del bien.

Aunque uno de los rasgos comunes que presentan los mitos fundadores es la figura del diluvio, y por tanto esta entra en el arquetipo mítico, decidimos no hablar de diluvio en el guion porque dicho concepto tiene una carga religiosa que, según muchos entrevistados, hace que las nuevas generaciones de mapuches se alejen de las creencias propias. Pensamos, por ello, que a pesar de la relación arquetípica era mejor dejar la autoimagen más prístina del mito mapuche, un relato original que narra cierto aspecto cosmogónico de dicho pueblo.

En el mismo sentido, decidimos despejar las versiones que incurrieran en una lógica del bien y el mal. Se sabe que las primeras crónicas españolas describieron el mito bajo dicho entendimiento. Actualmente, cuando ha surgido toda una autorreflexión mapuche sobre su religión y su epistemología, podemos interiorizarnos más acerca de tales asuntos. Percibimos que más que fuerzas que respondan al bien y el mal, Kai Kai y Treng Treng se interpretan en la actualidad como energías de la naturaleza desatadas por un desequilibrio. Decidimos por esta razón narrar en esos términos y no en otros.

Ahora bien, debemos reiterar que no se trata de una versión genuina, pues eso tal vez no existió ni existe en ninguna parte. Por tanto, trascendiendo una mirada esencialista, preferimos adoptar una versión contemporánea que hiciera sentido a los actuales mapuches.

Evitar cualquier atisbo racista

El mito señala que cuando Treng Treng flota en el agua y sube hasta acercarse al sol, los mapuches debieron fabricar cántaros de greda para no quemarse. Algunas versiones señalaban que en ese proceso los mapuches, resistiendo la fuerza del sol, habrían quedado morenos. Si bien en principio tal versión no debería guardar ningún riesgo, leyendo entre líneas pensamos que puede eventualmente llevar a una interpretación con tintes racistas. Se podría pensar que los

mapuches al romper cierto equilibrio, al faltar a la norma, desataron un caos en la naturaleza y debieron recurrir a Treng Treng para salvarse, hecho en el cual, por efectos de la cercanía del sol, su piel quedó morena, todo lo cual podría ser considerado como un castigo. En este sentido se podría leer la 'morenidad' de los mapuches como efecto de una tragedia y no como un proceso biológico que no debe implicar ningún tipo de valoración adyacente.

Construcción del guion

Pensando que el lenguaje, como sistema simbólico, es la expresión máxima de la cultura, decidimos idear el guion teatral primero en mapudungun y luego hacer una traducción al español. Con la vital ayuda del poeta mapuche César Ancalaf, cada palabra incluida fue pensada y discutida para conocer con exactitud su alcance semántico. Esta operación funcionó del siguiente modo: primero pensábamos en el mito, luego en una idea de representación teatral, posteriormente se traducía en palabras y acciones que tuvieran pertinencia con la cultura mapuche y que pudieran representar esa idea teatral. Así se pensó y redactó el guion. Veamos como ejemplo algunos ejes centrales del mismo.

El comienzo

La obra inicia con una presentación en mapudungun, luego traducida, que contiene algunos aspectos relevantes del trabajo conceptual sobre el relato a teatralizar:

Kom eymun pichikeche, wechekeche, vüchakeche, ülchake domo, kom eymûn nyaimün kiñe küme llowpan fachantü chi.

Vewla inafül kuxalwe mew, wiño kintüaiñ taiñ rüpalchi dungu, taiñ kuivike nüxam taiñ pu kuifike che niepeyüm chum ñi adumkapeyüm. Kuifyem, rüf kuifiem, kiñekeche che küme nüxamkakelafuingün ina kuxalwe meu, nguillatukelafuingün, fey mu, kidü ñi adman mew rupay kiñe afkandungu; chongfüy ñi kuxalwe, ka ñi piwke , fey mew rupay tufachi dungü.

[Todos ustedes, niños, gente mayor, mujeres jóvenes, sean bienvenidos en este día. Ahora, alrededor del fogón volveremos, entre todos, a nuestras conversaciones antiguas. Nuestros antepasados, nuestros mayores, nos dejaron una forma de hacer las cosas, como una forma de aprendizaje y también de forma entretenida.

Hace mucho tiempo las personas dejaron de comunicarse. No se comunicaban alrededor del fuego, no hacía Nguillatún, por ello, por lo que dejaron de hacer, hubo una tragedia. El fuego se había apagado y también sus corazones. Por eso pasó lo que ahora les voy a contar.]

La bienvenida distingue las diferencias de edad y género del público, no lo engloba bajo el concepto de espectadores, sino que lo particulariza, algo especialmente característico del discurso público mapuche. Luego se hace referencia al espectáculo que se presentará. Se señala que “ahora, alrededor del fogón volveremos, entre todos, a nuestras conversaciones antiguas”, frase que contiene cuatro puntos que expresan a cabalidad el esfuerzo por articular a la creación teatral el aporte antropológico, la versión particular del mito y la impronta cultural mapuche. Como primer aspecto, se destaca la presencia del fogón, alrededor del cual se cuentan las historias y se reproduce la cultura mapuche. Este hecho, por una parte teórico y por otra empírico, es reapropiado y convertido en insumo teatral. Así, a partir de la constatación de un hecho cultural implicado en un relato mítico, se puede diseñar una escenografía capaz de transportar al espectador a una realidad diferente. El teatro, de este modo, contribuye al conocimiento de otros mundos, al acercamiento a otras realidades.

En segundo lugar, la frase “entre todos volveremos”, corresponde a un elemento introducido por el equipo de trabajo y que persigue algunos objetivos bien definidos. Por un lado, y como parte de los propósitos del proyecto teatral y del acercamiento a la enseñanza de algunos elementos de la lengua y la cultura mapuche, la obra de teatro se pensó principalmente para el público infantil. El objetivo era hacer partícipes a los niños en el proceso de conocimiento. La educación, desde esa óptica, es entendida como una acción en conjunto, donde el niño resulta protagonista de su propio aprendizaje. Se busca poner a los espectadores en una situación de aprender a través de un viaje relatado por un actor, siguiendo una expresión cultural mapuche: la historia oral como recurso de transmisión. Asimismo, se busca revalorizar la cultura de este pueblo, pretendiendo hacer responsables a los niños de su propia herencia cultural. Aunque son agentes importantes, no es tarea que competa solo al Estado y la escuela, sino que también involucra a los niños que viven en comunidades, quienes pueden recurrir a los abuelos solicitando este tipo de relatos.

En tercer lugar, al señalar el hecho de “volver a nuestras conversaciones antiguas”, nos ponemos delante de un aspecto central en términos de comprender la estructura mítica y desde allí volverla relato teatral. Ya señalamos que una característica fundamental del mito es aludir a otro tiempo. De manera que desde el comienzo el público se apresta a viajar hacia una dimensión temporal distinta.

Por último, aludiendo a nuestros antepasados, remarcamos una característica empírica de la transmisión del relato, pero también reivindicamos el valor que se atribuye, en términos de sabiduría, a los mayores en la cultura mapuche.

Así, entonces, de entrada, el relato asume articuladamente elementos centrales del mito y la cultura mapuche: un espacio determinado, el factor tiempo, la oralidad como elemento de transmisión y la figura del abuelo o sabio mayor. Además, introduce la narración de un mito teatralizado como coadyuvante del aprendizaje y la reivindicación cultural.

Al avanzar en la presentación, se anuncia el núcleo central del relato: “Hace mucho tiempo las personas dejaron de comunicarse, es decir, algo se perdió y con ello se desató la historia que será relatada”.

Desarrollo

El narrador señala que en todo el territorio mapuche existen cerros Treng Treng, “recordados y venerados porque allí se salvaron los antepasados”. Los abuelos cuentan esta historia a los jóvenes para que no cometan los mismos errores.

En esta parte del relato, destacamos el dato empírico. Independientemente de su edad, la gente de las comunidades indígenas sabe y conoce cuáles son los cerros Treng Treng. Mito y recuerdo están vivos. Por otro lado, destacamos la intención de traspasar el mito generacionalmente, de abuelos a infantes, aludiendo a dos fines complementarios: recordar la pertenencia de grupo y normativizar el comportamiento de las nuevas generaciones.

Posteriormente, el narrador recuerda que en aquellos tiempos, *in illo tempore*, la gente cambió su forma de vida, aludiendo con ello al quiebre traumático entre humanidad y divinidad, a la transgresión arquetípica donde los seres humanos dejan de hacer lo debido, generando el desequilibrio de las energías. En otros mitos, ante el error humano, los dioses se enfurecen; nosotros, sin embargo, optamos por hablar de desequilibrio. A pesar que muchos relatos situaban a Kai Kai como una fuerza maléfica, la reflexión filosófica y poética mapuche contemporánea decolonial (Ancalaf) intenta alejarse de la ética del bien y el mal, aludiendo más bien a desequilibrios que pueden acarrear desorden, caos y catástrofes. Más aún, algunos relatos hablaban de la influencia de Kai Kai como no necesariamente negativa, al contrario, pues recuerda a los hombres el hecho de que han faltado a la norma, les recuerda sus deberes.

En cualquier caso, y arquetípicamente, resaltamos el hecho del quiebre de la norma. Como se sabe, en los mitos fundantes existen varios momentos (Eliade). El primero corresponde a una convivencia armónica entre hombres y dioses; en el segundo, esta convivencia se rompe por una falta de los humanos. En un tercer momento los dioses se enfurecen –o las energías se desequilibran–, lo que lleva a un cuarto momento, donde los humanos vuelven al rito, recomponen la falta, dando paso a un restablecimiento del orden, último momento.

El guion aborda el quiebre normativo con ejemplos contemporáneos surgidos del trabajo de campo. Así, por ejemplo, abordamos la pérdida de la comunicación en los tres sentidos de la epistemología mapuche: comunicación entre los pares, comunicación con la naturaleza y comunicación con lo divino.

Frente a esta situación, Ngenemapún, el espíritu creador del universo, decide llamar al orden, restablecer el orden perdido, acción que nos lleva al centro nuclear de la trama.

Clímax

Los actores, caracterizados como serpientes, dan cuenta del enfrentamiento entre las energías desatadas: Kai Kai tratando de exterminar a la humanidad y Treng Treng de salvarla. El guion intenta recoger las distintas versiones respecto de las consecuencias que acarreó esta lucha, por ejemplo, la transformación en peces o piedras de quienes no lograron salvarse. Luego continúa el relato del mito exponiendo otras situaciones de la pugna entre las serpientes y de las peripecias de los humanos tratando de proteger sus vidas.

Posteriormente se llega al clímax del relato, a la síntesis antropológica y teatral de lo que se pretende representar: la congregación ritual y la tradición chamánica del pueblo Mapuche. Como se señaló, los mitos no buscan recrear una descripción fidedigna de lo real, sino que más bien justificar un orden escogido que represente esa realidad. La transmisión del relato mítico, en tanto, tiene una función social clara, que es reunir alrededor de ese orden escogido a los integrantes de una sociedad dada. El dispositivo que expresa y recuerda este deseo de consenso y unión de grupo es el rito, aspecto particularmente importante en la cultura mapuche (Faron).

Como en todo momento tuvimos por objetivo dar consistencia conceptual e intercultural al guion, el hecho de encontrarnos con la fuerza palpable de la relevancia del rito para la sociedad mapuche contemporánea (Mege) nos llevó a construir el final del guion en torno a este aspecto central de la cultura de este pueblo. Los actores representan a personas pidiéndole a Treng Treng que los ampare. Este los observa en sus intentos por salvarse y piensa que no es bueno que la humanidad se extinga. Luego lanza un grito estruendoso. Se desata la lucha final entre ambas serpientes. Sin embargo, la batalla solo se define cuando una mujer, la figura chamánica por excelencia de la sociedad mapuche, denominada machi, toma entre sus manos un kultrún –tambor ceremonial– y comienza a agitarlo imitando el sonido de Treng Treng. Quiere darle ánimo, quiere rogar para que los pueda salvar. Un grupo comienza a acompañarla. La gente comienza a gritar *ya, ya, ya, ya, ya*. De pronto comienza un ruego, muchas plegarias dirigidas por esta mujer. El ruego señala la humildad del ser humano frente a la naturaleza, al espíritu creador. Con él se enfatiza que ahora la humanidad volverá a su camino, que respetará la existencia, que seguirá haciendo rogativas. La batalla se define a favor de Treng Treng. El narrador termina señalando que los que se salvaron fueron los responsables de volver a poblar la tierra. Y así, gracias a la congregación ritual, nace el pueblo Mapuche.

Conclusiones

Inmerso en los retos que supone la representación, y más aún, la representación y recreación intercultural, este artículo intentó exponer una aproximación real y concreta a este desafío. No fue fácil, por el contrario, exigió que el equipo de investigación, compuesto por un director-actor, un poeta mapuche y un antropólogo, pusiera al servicio de la interdisciplinariedad el máximo potencial de cada una de sus trayectorias profesionales. En este sentido, el artículo, que en el fondo es la reflexión de un antropólogo respecto de su participación en un proyecto teatral mayor, buscó aportar elementos para el trabajo conjunto entre dos disciplinas en apariencia diferentes, pero con más aspectos comunes de lo que se tiende a pensar.

Para comenzar, se buscó situar las creaciones míticas de los pueblos indígenas, en este caso, Mapuche, como una expresión más de la inmensa capacidad creativa mostrada por la humanidad a lo largo de su historia. Ni más ni menos. Los mapuches, como todos los otros pueblos del mundo, construyeron relatos para explicar y ordenar su entorno. Estas creaciones no son, por tanto, supersticiones de pueblos que quedaron anclados en el pasado, sino productos concretos en la larga adaptación histórica del ser humano a sus condiciones de vida. Y justamente, al ser históricas, no existen de manera genuina, sino que se adaptan a las condiciones cambiantes de la evolución humana. De esta manera, el proyecto, así como este artículo que lo describe, buscan recordar la historicidad de los pueblos, situándolos en la historia, no despreciándolos ni tampoco idealizándolos a través de la esencialización de su cultura.

Por ello es que se trabajó con relatos vivos del mito, con versiones relatadas por mapuches actuales, con el objetivo de representarlos tratando de considerar dos aspectos que creemos fundamentales para los propósitos de recreación intercultural perseguidos por la investigación.

Esto es, por un lado, guardar coherencia respecto del contexto cultural de las personas con las cuales se trabajó. Es decir, la puesta en escena del relato mítico se hizo considerando estas precauciones y recomendaciones antropológicas para permitir una recreación, una muestra de un conjunto humano que se piensa similar y distinto a la vez. Por el otro lado, resguardar en la práctica la noción que análoga el elemento performático del rito y el teatro (Muñoz)

En ese andar, descubrimos que dicho intento suponía otros retos, por ejemplo, el de las responsabilidades éticas y políticas alineadas con el hecho mismo de relatar la alteridad. Como señalamos, las palabras no son inocuas, contienen en sí mismas gérmenes disímiles que pueden expresar distintas sensibilidades, algunas que pueden beneficiar a los pueblos, pero que también pueden afectarlos fuertemente. No podíamos reproducir relatos que niegan o invisibilizan a determinados actores sociales, sino que intentamos recrear recogiendo lo más lealmente posible la versión vernácula de los fenómenos que nos interesaban. Se trata de una tarea sin duda difícil, pero hicimos el intento con la mayor rigurosidad y compromiso posible.

En paralelo, constatamos la cercanía que la representación teatral tiene con otras expresiones análogas de los pueblos del mundo, por ejemplo, sus ritos. Si en cada transmisión mítica de las comunidades mapuches de hoy se reproduce un escenario ritual que recuerda la pertenencia a un grupo particular, el teatro, la puesta en escena de dichas expresiones, puede, sin duda, permitir que dicha transmisión lleve a otros lugares ese mundo cultural recreado y, junto con ello, contribuir a generar más imágenes de una humanidad que, al contrario de lo que pensaron los primeros teóricos de la globalización, se vuelve cada día más diversa.

Referencias

- Aguirre Baztan, Ángel. *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona: Boixareu Universitaria, 1995. Impreso.
- Ancalaf, César. *Manual de cultura y lengua mapuche*. Web. 5 abril 2015. <https://trekaletuan.files.wordpress.com/2011/11/mapudugun-ankalaf.pdf>
- Barba, Ernesto. *La canoa de papel. Tratado de Antropología teatral*. México: Gaceta, 1992. Impreso.
- . y Nicola Savarese. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Escenología, 1990. Impreso.
- Bonte, Pierre y Michael Izard. *Diccionario Akal de etnología y antropología*. Madrid: Akal, 1991. Impreso.
- Curaqueo, Domingo. “Creencias religiosas mapuches. Revisión crítica de interpretaciones vigentes”. *Revista Chilena de Antropología*, 8 (1989): 27-33.
- Díaz, José. “El mito de ‘Treng-Treng Kai-Kai’ del Pueblo Mapuche”. *Revista CUHSO*, 14.1 (2011): 43-53. Web. 14 abril 2015. <http://hdl.handle.net/10925/478>
- Durkheim, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012 [1912]. Impreso.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 2008 [1972]. Impreso.
- Faron, Louis. *Los Mapuche. Su estructura social*. México: Instituto Indigenista Interamericano, 1969 [1961]. Impreso.
- Guber, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma, 2001. Impreso.
- Hammersley, Martyn y Paul Atkinson. *Etnografía. Métodos de Investigación*. Barcelona: Paidós, 1994 [1983]. Impreso.
- Harris, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*. México: Siglo XXI, 1979. Impreso.
- Kuper, Adam. *Cultura, la versión de los antropólogos*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Paidós, 1969 [1949]. Impreso.
- . “El mito y el cuento”. *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévy-Strauss*. Jesús Jáuregui e Yves-Marie Gourio (eds.). México: Secretaría de Educación Pública, Instituto nacional de Antropología e Historia, Instituto Francés de América Latina, Centro d’Études Mexicaines et Centraméricaines, 1986. Impreso
- Long, Norman. “Globalización y localización: Nuevos retos para la investigación rural”. *La sociedad rural mexicana frente al nuevo milenio*. Hubert C. Grammont y Héctor Tejera Gaona (coords.). México: INAH, UNAM, UAM, Plaza y Valdés, 1996. Impreso.
- Martínez, Lidia e Isidro Salzman. “Breve panorama de la investigación teatral en Buenos Aires del '90”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 16 (2002) 191-202.
- Mege, Pedro. *La imaginación araucana*. Santiago: LOM, 1997. Impreso.
- Muñoz, Sofía. “El ritual y el teatro en su dimensión performativa: una etnografía de la obra de teatro La Matanza”. Tesis de licenciatura en antropología. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2012.
- Pardo, Jorge. “Lo dicho y lo supuesto en la investigación teatral colombiana”. *Cuadernos de Literatura*, 1.2 (199): 55-59.

- Pérez, Gabriela y José Valenzuela. “Dossier Antropología teatral/teatro antropológico”. *El Peldaño. Cuadernos de Teatrología*, 15 (2021): 7-14.
- Tylor, Edward B. “La ciencia de la cultura”. *El concepto de cultura: textos fundamentales*. En Kahn, Joel S. (comp.). Barcelona: Anagrama, 1974 [1871]. 29-46. Impreso.
- Turner, Victor. *Dramas, fields, and metaphors: Symbolic action in human society*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1974. Impreso.
- . *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications, 1982. Impreso.
- . *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI, 1980. Impreso.
- Wolf, Eric. *Europa y la gente sin historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000 [1982]. Impreso.

Agradecimientos

Agradezco a Francisco Sánchez, actor y director teatral por invitarme a participar en este proyecto y estimularme a escribir estas reflexiones. A César Ancalaf, poeta mapuche, quien me ayudó a comprender una parte de la rica cosmología de su pueblo. Finalmente agradezco a todas las familias mapuches que compartieron con nosotros en el transcurso de la investigación de campo.

Recibido: 25 de Mayo de 2021
Aceptado: 23 de Noviembre de 2021

***Piñen*, concepto estético que expresa la violencia interseccional padecida por mujeres mapuche-mapurbe¹**

Piñen, aesthetic concept that expresses intersectional violence suffered by Mapuche-Mapurbe women

Rodrigo Andrés Huaiquimilla²
Universidad de Chile

Resumen. En este trabajo planteamos que gracias a *Piñen*, obra narrativa de Daniela Catrileo que consiste en un testimonio ficcional del personaje Carolina Calfuqueo, se erige un concepto estético, *piñen*, que da cuenta de la especificidad de la violencia interseccional experimentada por mujeres mapuche urbanas. Para comprobar nuestro planteamiento realizamos un análisis del testimonio de este personaje basándonos en el concepto de interseccionalidad elaborado por Kimberlé Crenshaw.

Palabras clave. Piñen, Interseccionalidad, Mujeres mapuche urbanas.

Abstract. In this work we propose that thanks to *Piñen*, a narrative work by Daniela Catrileo that consists of a fictional testimony of the character Carolina Calfuqueo, an aesthetic concept is erected, specifically *Piñen*, which accounts for the specificity of intersectional violence experienced by urban Mapuche women. To verify our approach, we conducted an analysis of the testimony of Carolina Calfuqueo based on the intersectionality concept developed by Kimberlé Crenshaw.

Keywords. Piñen, Intersectionality, Urban Mapuche woman.

¹ Investigación realizada en el marco de la beca doctorado nacional. Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID)

² Doctorando en Literatura. Mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Universidad de Chile. Magíster en Literatura. Profesor de castellano. Universidad de Concepción. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6218-6873>. Mail: rhuaiquimilla.c@gmail.com

Presentación

Daniela Catrileo, la autora de la obra que nos convoca, nació en Santiago en 1987, ciudad en la que reside. Además de narradora y poeta es profesora de filosofía. Entre sus publicaciones se cuenta el libro colectivo *Niñas con palillos* (Balmaceda Arte Joven, 2014); *Río herido* (Los libros del Perro Negro, 2013 y Edícola, 2016); *Invertebrada* (Luma Foundation, 2017); *Guerra florida Rayülechi malon* (Del Aire, 2018) y *Piñen* (Libros del Pez Espiral, 2019). A los libros anteriores se suman las plaquettes *Cada vigilia* (2007), *Territorio del viaje* (Archipiélago, 2017) y *Las aguas dejaron de unirse a otras aguas* (Libros del Pez Espiral, 2020). Esta última consiste en un adelanto de un nuevo libro.

En este trabajo planteamos que la palabra en mapudungun *piñen*, utilizada para titular la primera obra narrativa de Daniela Catrileo, se erige como un concepto estético que expresa la violencia interseccional padecida por mujeres mapuche-mapurbe. Esta novela consiste en un testimonio ficcional, dividido en tres relatos, del personaje Carolina Calfuqueo. A partir de lo anterior, creemos que resulta evidente que para realizar nuestro análisis debemos basarnos en el concepto de interseccionalidad, cuya formulación se debe a Kimberlé Crenshaw, pues con él se da cuenta de un contexto generado por un cruce de violencias experimentado por mujeres de color, entre las cuales, por extensión, se comprende a las mujeres indígenas.

Nociones teóricas: interseccionalidad

Así como creemos que el neologismo *mapurbe* elaborado por David Aníñir en *Mapurbe, venganza a raíz*, se erige como un concepto identitario que engloba a las personas mapuche nacidas fuera de Wallmapu, en específico en ciudades como Santiago, planteamos, como ya se mencionó, que Daniela Catrileo, a través del título de la obra que hemos referido, nomina, también desde el campo literario, la violencia interseccional padecida por mujeres mapuche-mapurbe, lo que, a su vez, las visibiliza y diferencia de las mujeres chilenas.

Entendemos la interseccionalidad como el cruce de violencias que tiene como eje un cuerpo de mujer que ha sido racializado, lo cual hace diferente la experiencia cotidiana de las mujeres indígenas frente a la experimentada, a modo de ejemplo, por mujeres blancas o blanqueadas. En tal sentido, Kimberlé Crenshaw señala: “El género, la raza y la clase intersectan para crear un contexto particular en el que las mujeres de color sufren violencia” (110). El contexto particular creado por la intersección referida permitiría diferenciar a las mujeres de color, entre las que se considera a las mujeres indígenas:

Solo al percibir género y raza como entretamados o fusionados indisolublemente, podemos realmente ver a las mujeres de color. Esto implica que el término ‘mujer’ en sí, sin especificación de la fusión, no tiene sentido o tiene un sentido racista, ya que la lógica categorial históricamente ha seleccionado solamente el grupo dominante, las mujeres burguesas blancas heterosexuales y por lo tanto ha escondido la

brutalización, el abuso, la deshumanización que la colonialidad del género implica (Lugones 61).

Acerca del privilegio que conlleva ser una mujer blanca, Francesca Gargallo indica: “Yo vivo sin conciencia los privilegios que el sistema racista me ha reservado desde la infancia. Están tan interiorizados y normalizados y, por ende, me abrogo el derecho de no reconocerlos, a menos que alguien me los señale” (21). Justamente, una de las fuerzas de este concepto es la de desvelar la acusación señalada por Gargallo. Permite, así, establecer una distinción entre las mujeres de color y las mujeres blancas o blanqueadas, que da cuenta de la especificidad de la vivencia de las primeras, las cuales padecen problemáticas no experimentadas por las últimas.

En la línea de lo expuesto, nos parece de mucho interés que Daniela Catrileo, en una entrevista para *Feministas Hoy*, hable de los cuerpos indígenas como cuerpos bestias, cuerpos que fueron animalizados. No podemos dejar de relacionar la afirmación de Catrileo con una de las posiciones que se desprenden del ensayo de John Berger *¿Por qué miramos a los animales?* En este se menciona que la animalización del ser humano, su reificación, se produjo recién en el siglo XX en el marco de los totalitarismos europeos, contexto en el cual ciertos cuerpos fueron animalizados.

A diferencia de lo que plantea Berger, proponemos que la reificación del ser humano se produjo mucho antes de estos regímenes totalitarios. Creemos que sucedió al iniciarse la Modernidad, con el arribo del hombre blanco a Abya Yala, como se colige de las propuestas teóricas decoloniales. En dicho contexto, las potencias europeas protagonistas del proyecto moderno occidental erigieron un prototipo de ser humano que poseía con sus propios rasgos. Todos los otros fueron considerados más o menos humano en la medida que se acercasen o alejasen de este modelo. En tal sentido Gargallo señala:

Desde entonces, el sujeto de la historia es un ser antinatural, antipopular, misógino y racista que ha pasado por el disciplinamiento de la razón contra el cuerpo [...] es un hombre que no es cuerpo, que no es naturaleza, que no es bestia (con el que se identifica también al pueblo o, más bien, a los “pobres” y a los “indios”), sino un “yo” o individuo de la sociedad mercantilista, competitiva y masculino-centrada (30).

Concomitante a la formación de un prototipo de ser humano, se elaboró también la idea de raza. Esta última permitió la gradación de los seres humanos, que dejó en los rangos más bajos a aquellos que más se alejaban de la imagen del hombre europeo. Es importante notar aquí que la idea de raza sería una invención por parte de este para justificar su dominación. Al respecto, Aníbal Quijano plantea que: “La idea de *raza* es, con toda seguridad, el más eficaz instrumento de dominación social inventado en los últimos 500 años. Producida en el mero comienzo de la formación de América y del capitalismo” (141).

En la misma línea de lo planteado por este autor, Gargallo afirma que, después de la invasión a Abya Yala: “La Modernidad implicó la construcción del racismo como instrumento de control de la población trabajadora” (29). De lo anterior se desprende que la violencia de la categorización racial tiene, entre otros aspectos, una fuerte implicancia en el ámbito laboral. Respecto de ello, Enrique Antileo, al abordar el tema de la racialización del trabajo en Chile, señala que el trato racial hacia el otro indígena tiene diversas manifestaciones, “pero que en el ámbito laboral puede observarse en el funcionamiento y vigencia de imaginarios sobre el ‘indio’ y su lugar confinado en la estructura social” (“Trabajo racializado” 90).

De manera más específica, respecto del tema que ahora abordamos, Antileo plantea que en el caso de mujeres mapuche en Santiago se articulan jerarquías sociales, raciales y de género (“Trabajo racializado” 83). En este sentido, nos parece pertinente la siguiente afirmación de Crenshaw: “Incluso fijándonos en el nivel más simple, encontraríamos que raza, género y clase están interrelacionados, como evidencia la fuerte correlación entre ser mujer de color y ser pobre” (91). Antileo también afirma que las jerarquías sociales, raciales y de género referidas son la base de distintas formas de racismo presente en los imaginarios que categorizan, por ejemplo, el trabajo en casas particulares como trabajo de indios (“Trabajo racializado” 83)

El concepto de interseccionalidad, además de visibilizar a las mujeres de color y distinguirlas de las mujeres blancas o blanqueadas, también sirve para distinguirlas de los hombres de color. Para el caso que tratamos, muchos varones mapuche han acusado a quienes esgrimen asuntos relativos al género o, más específicamente, problemáticas femeninas, de debilitar las causas políticas del pueblo Mapuche. Patricia Richards, al estudiar el dilema al que se ven enfrentadas las mujeres de este pueblo al querer plantear sus problemas sin traicionar las causas políticas de este, nos señala el rechazo que muchas de ellas sienten a encausarlos por la vía de un discurso feminista global:

Muchas mujeres mapuche piensan que el género representa un discurso homogeneizador y universalista. Este no refleja las diferencias y no puede capturar aspectos importantes de sus preocupaciones, como su lucha por la posibilidad de avanzar en la posición de las mujeres mapuche desde su cosmovisión y las formas específicas en que son discriminadas (216, traducción nuestra).

Las mujeres mapuche entrevistadas por Richards manifestaron no sentirse cómodas con los discurso de género provenientes de Occidente. No obstante, sí manifestaron tener problemas propios que les gustaría plantear sin sentir que traicionan las causas políticas o la cosmovisión mapuche, bajo el entendido de que forman parte de una lucha de su pueblo como un todo, sin exclusión de los varones. Es por ello que consideran más apropiado el concepto de complementariedad. Al respecto Richards afirma: “Las mujeres mapuche se esfuerzan por recuperar los conceptos de complementariedad y equilibrio, los que son reinterpretados para mejorar el estatus de las mujeres en relación a los hombres, ello sugiere una lectura diferente de aquellos derechos” (216, traducción nuestra).

La autora también indica que las mujeres mapuche se movilizan, en primer lugar, en apoyo de su pueblo, lo cual conlleva luchar por derechos culturales y colectivos que, según ciertas feministas, condenarían a la mujeres indígenas a la opresión en nombre de la cultura tradicional (Richards 216). En cuanto a esto último, Rita Segato, al plantear la introducción del género como uno de los temas de la crítica decolonial, indica que según el feminismo eurocéntrico, la dominación patriarcal es universal, lo cual justificaría, bajo la idea de unidad femenina, la intervención en comunidades indígenas. Segato agrega que de esta forma el feminismo eurocéntrico: “Sustenta, así, una posición de superioridad moral de las mujeres europeas o eurocentradas, autorizándolas a intervenir con su misión civilizadora-colonial modernizadora” (76).

En relación con lo anterior, algunas de las entrevistadas por Richards dijeron sentirse molestas por las acciones racistas que notaron hacia ellas por parte de funcionarias del Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM) (hoy SERNAMEG, Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género). Denuncian que sus acciones no toman en cuenta sus diferencias culturales y sus reivindicaciones políticas como pueblo, ya que se basan en una idea abstracta de mujer, con lo cual se tiende a su asimilación a la sociedad chilena (Richards 212). En tal sentido, nos parece valiosa la siguiente observación de Kimberlé Crenshaw sobre la relación del feminismo con las mujeres de color: “El feminismo no se pregunta por las implicaciones raciales, y esto implica que las estrategias de resistencia que adopta el feminismo pueden reproducir y reforzar la subordinación de la gente de color” (98).

Análisis

A través de los tres relatos que componen el testimonio ficcional que es *Piñen* podemos notar el crecimiento de una niña mapuche-mapurbe, Carolina Calfuqueo, quien crece en San Bernardo, una comuna de la periferia de Santiago. La vida de Carolina transcurre, principalmente, entre los blocks de una población, donde se despliegan historias de cruda violencia, que conforman el marco cotidiano de su habitar. Sin embargo, hay un tipo de violencia que toma un tinte distinto, más específico, nos referimos a aquella que experimenta la protagonista por ser mujer y mapuche, además de habitante de la periferia.

El descubrimiento de ser mujer causa molestia en Carolina, pues serlo le significa una serie de restricciones y cambios que no quiere aceptar:

Entonces, ¿qué era ser mujer? Resultaba normal esconder todo tras las acciones domésticas. Resultaba normal que me cuidaran en extremo en relación a mi hermano [...] Por ahí, ya no era apropiado subirme a los árboles ni jugar a las bolitas. Pues tenía que prepararme para la menarquia y ahí la cosa se ponía peligrosa. Todos articulaban los movimientos para hacerme una mujer. Sin embargo, nunca nos explicaron el porqué ni tampoco me preguntaron si yo quería serlo (Catrileo 39).

Podemos notar que la niña lucha con la imposición de aquello que implicaría el género, es decir, “el sexo socialmente construido” (De Barbieri 149). María Lugones plantea que tanto raza como género son ficciones poderosas (Lugones 68). En el contexto del traumático descubrimiento de ser mujer se añade que un día de verano, a las seis de la tarde, el padre de Carolina, al llegar del trabajo y verla en la calle, le ordena que entre a la casa. La niña queda confundida por la orden, pues aún es temprano. No obedece y sigue jugando con sus amigas, lo que provoca el enojo del padre y su grito frente a estas, conminándola a entrar. La narradora, frente a la actitud del padre, dice no entender tal injusticia: “Me sacaba buenas notas y no decía garabatos. Pero claro, tenían horror que fuese una mujer y con ello sus adjetivos del momento: indefensa, frágil” (Catrileo, *Piñen* 40). Ya dentro de su casa, mientras Carolina llora, sus padres discuten debido a la minifalda que estaba usando. La narradora dice: “Lo único que escuché era que me estaba convirtiendo en mujer y afuera todos esperaban ver aquellos cambios [...] Cuando lo escuché, le grité: ‘¡No quiero ser mujer!’” (*Piñen* 40).

Como podemos notar, el difícil descubrimiento de su feminidad por parte de Carolina es violento. Al respecto, Gayle Rubin afirma que: “En la raíz de la opresión femenina encontramos agresividad y tendencia al dominio innato en los hombres” (95). De hecho, en uno de los relatos se expresa que, ante el propósito de un vecino de vengarse del padre de Carolina, ella pasa a ser el objeto simbólico para tal fin, no el hermano, ella: “Desde ese día no pude quedarme más en casa. Había perdido lo único que había ganado a los trece años: la posibilidad de la soledad y escuchar música a mi antojo. Sin embargo, la pérdida era mayor. Simbólicamente, yo resultaba ser el punto de venganza de vuelta” (Catrileo, *Piñen* 37).

Apoyándonos en la dimensión social y racial del concepto de interseccionalidad para el caso que abordamos, vemos que la violencia social en *Piñen* se enmarca fundamentalmente en la población de Carolina. Respecto de dicho espacio, la narradora da cuenta de una actitud de identificación y, a la vez, de odio. Mirándolo de lejos, pues ya no vive en ese lugar, Carolina lo compara con nuevas construcciones que, señala, son de clase media. En ese cotejo se nota un dejo de nostalgia: “Cuando me fui, todavía éramos chicas criadas en blocks, casas pareadas pero dispares, ampliaciones hechizas y multicanchas sin red. Cuando me fui aún quedaban cerros y viñas donde camuflarse, emborracharnos tranquilas y tendernos de espalda al sol” (Catrileo, *Piñen* 45). Este tono de añoranza contrasta con su percepción de la población como un espacio hostil cuando aún habitaba en él:

A esa hora nadie se atrevía a salir desde la entrada de sus casas. Era común morir de esa manera absurda por alguna carga de acero y plomo que accidentalmente te daba en la cabeza un día cualquiera. A una hora cualquiera. Así de sencillo. Podía ser mientras ibas a comprar las marraquetas para el desayuno o regabas las ligustrinas enterradas bajo el sol. Ninguna estrella fue nuestra luz, a duras penas veíamos la luna (Catrileo 13).

Resulta claro que la violencia social que se experimenta en la población de Carolina no solo afecta a las personas mapuche que la habitan. Sin embargo, su radicación en ella es el resultado del despojo violento de tierras padecido por gran parte de este pueblo y que tuvo como consecuencia la llamada diáspora mapuche. Respecto de ella, Enrique Antileo señala que se trata de: “Un vínculo entre colonialismo y migración que permite comprender los movimientos poblacionales no como cuestiones azarosas sino directamente emparentadas con relaciones de dominación o de ‘colonialismo interno’” (194). Como podemos notar, el habitar la periferia santiaguina se debe a un acto de usurpación de tierras padecido por las generaciones anteriores a la protagonista de *Piñen*, las cuales debieron migrar, en gran medida a Santiago, para radicarse en las comunas de la periferia de dicha ciudad. A propósito de este fenómeno, la narradora dice que:

Santiago para nuestras familias significó un pedazo de suelo donde crear algo parecido a un hogar. Intentaron construir una vida y tacharon otra. Encontraron un trabajo, trajeron sus hijas e hijos, abandonaron la lengua y lo poco que tenían: animales, pequeños cultivos, sus rukas. Imaginaron que cerca del Huelen y el Mapocho podrían tener un segundo nacimiento donde se levantarían desde los escombros. Pero eso no sucedió, fueron desalojados. Desparramados a los suburbios de la waria. Tuvieron que aprender a germinar como quien muere lejos de su tierra (Catrileo 48).

Como ya hemos expuesto, la invención de la raza implica una categorización a consecuencia de la cual quienes se alejan de la imagen prototípica del hombre blanco quedan más lejos de la categoría de humano. Esta clasificación en virtud de la piel o de un apellido que revela la pertenencia a un grupo indígena sucede también en el contexto en el que se desenvuelve Carolina. Es decir, ella vive la misma violencia social que los demás habitantes de su población pero, a diferencia de sus compañeras y compañeros de curso chilenas y chilenos, padece, junto a otros niños y niñas mapuche, el difícil descubrimiento de su condición de tal en el contexto escolar, situación que a Carolina la marcó para siempre.

La situación recién planteada nos permite abocarnos a la homologación entre los sentidos de la palabra piñen en cuanto nombre y suciedad, pues creemos que en el título de la obra que nos aboca es posible apreciar un trabajo de condensación, específicamente, en su realización fónica, pues en esta última se condensan su sentido en chileno —suciedad— y mapudungun —me llamo— mediante dicho procedimiento se expresa el deseo de homologar el nombre mapuche, más claramente el apellido, a una marca de suciedad.

Uno de los sentidos de la realización fónica [pi'ñen] se refiere a cierta suciedad que se adhiere al cuerpo, lo que se consigna en uno de los epígrafes de la obra que nos aboca: “La palabra «piñen» proviene del mapudungun y refiere al polvo o la mugre aferrada al cuerpo”. Un

sentido análogo se registra en el DLE, en el cual se señala que piñén es un coloquialismo chileno que se refiere a mugre adherida al cuerpo por desaseo prolongado. El otro sentido de la realización fónica alude al nombre de una persona, como podemos corroborar en el diccionario de mapudungun elaborado por fray Félix de Augusta: “intr. Llamarse. *Antonio pingén ‘me llamo Antonio’*”.

Se podría pensar que la duplicidad de sentido que hemos expuesto es artificiosa, pues el sentido de la realización fónica en cuestión se encuentra corroborado por un elemento intratextual, como lo es uno de sus epígrafes. Sin embargo, también se usa en la obra de Catrileo el segundo sentido aludido, es decir, aquel que se refiere al nombre de una persona, como se comprueba en el siguiente fragmento:

De pronto su voz interrumpe mi pensamiento. «Señorita, su nombre», dice nuevamente. Me quedo en silencio, lo observo. De mi boca sale: «Iñche Yajaira Manque pignen». Lo miro seriamente. Luego de pronunciar ese nombre, no dejo de sentirme otra... El auxiliar es joven, debe ser su primer trabajo después de salir del liceo. Me mira fijamente y sonrío. «Mari mari lamngen, Iñche Ramiro Curaqueo, pignen», dice (Catrileo 70).

Como podemos notar, en el fragmento citado el sentido que le dan los personajes a la palabra “pignen” —cuya realización fónica es idéntica a la de piñén— es “me llamo”. La corroboración de los dos sentidos en un marco intratextual, creemos, refuerza nuestra hipótesis de condensación de ellos en la realización fónica [pi’ñen]. Al respecto vale decir que, Sigmund Freud señala que por condensación entiende “el hecho de que el sueño manifiesto tiene menos contenido que el latente y es, entonces, una suerte de traducción compendiada de este” (156). Además, al indicar las razones por las cuales se produce la condensación propone que se puede entender por tal, la última que expone, es decir, que “elementos latentes que tienen algo en común se aúnan en el sueño manifiesto, son fundidos en una unidad” (156). Para el caso que tratamos, creemos que la unidad de fundición es la realización fónica [pi’ñen], en la cual se funden o condensan los sentidos que tiene en chileno y mapudungun. Interpretamos que mediante la condensación señalada es posible apreciar la intención de analogar el nombre indígena a una marca de suciedad, evidentemente no literal, sino como una marca social de la cual la narradora de *Piñen* parece querer lavarse.

En el texto la protagonista de *Piñen*, Carolina Calfuqueo, vive la misma violencia que los demás habitantes de su población, pero a diferencia de sus compañeras y compañeros de curso chilenas y chilenos padece junto a otras compañeras y compañeros mapuche un descubrimiento difícil de su condición de tal en su contexto escolar en base a una categorización que a Carolina la marcó desde su niñez a su adultez. El hecho sucede cuando una profesora reemplazante decide llamar a diez estudiantes mapuche del curso, entre los cuales evidentemente estaba ella, quien relata parte del evento del siguiente modo: “Todos vivíamos en los blocks o las casas pareadas de las poblaciones vecinas. Nos preguntó si conocíamos el significado o la procedencia de nuestros apellidos. Nosotras respondimos con timidez, negando con la cabeza. Pensábamos que nos iba a retar” (Catrileo, *Piñen* 51). Posterior a ello la profesora saca de su cartera un texto que parece ser un diccionario y le dice a Carolina el significado de su apellido, su reflexión luego del hecho es: “Ese día aprendimos que éramos mapuche para los ojos de los otros. Antes de ese día éramos sólo (sic) niñas y niños. Desde ese momento, cuando digo Calfuqueo, me siento otra. Cada vez que pronuncio esa palabra nombre, creo que conjuro algo y mi cuerpo no es mío... Supongo que así se siente ser señalada” (Catrileo 51).

Creemos que la intención de analogar el nombre indígena a una marca se comprueba en el fragmento anterior, especialmente cuando la protagonista dice sentirse “señalada” a raíz del acto de la profesora. En el siguiente fragmento, que corresponde a un pensamiento expresado por Carolina Calfuqueo cuando ya es una mujer adulta, se corrobora que esa marca sería de suciedad, es decir, de piñén.

Sentía que aún estábamos frente a esa profesora reemplazante que nos dijo lo que significaban nuestros apellidos. Sentía que toda mi vida se trataba de comprobar, una y otra vez, mi existencia en este pedazo de tierra. Me sentía sucia, inundada bajo capas de piñén. Sentía que todo lo que hacía se veía manchado por esa mugre que devoraba los intentos de salvarme. Sentía que de algún modo nunca había dejado de ser esa niña que bailaba en la mitad del Teatro Carrera con los ojos cerrados, tratando de olvidar quien era (Catrileo, *Piñen* 70).

Como podemos notar, en el fragmento anterior se adjunta el recuerdo de Carolina de haber sido marcada por su profesora de enseñanza básica mediante su apellido con el hecho de sentirse sucia, “inundada bajo capas de piñén”. Lo cual, según creemos, da pruebas textuales claras respecto de la fusión en la realización fónica [pi’ñen] del sentido que tiene en el mapudungun —me llamo— y en el chileno —suciedad—. Valga decir en tal sentido que, según Freud el trabajo del sueño “se afana por condensar dos pensamientos diversos buscándoles, a semejanza de lo que sucede en el chiste, una palabra multívoca en que ambos pueden coincidir” (157). En relación con lo anterior, señalamos que para el caso que tratamos el carácter multívoco de la realización fónica [pi’ñen] permite la coincidencia de los dos sentidos que hemos expuesto.

Planteamos, además, que a través del trabajo de condenación expuesto se le da expresión artística a un tema que es difícil hablar como son las autoagresiones producto de factores estresantes como racismo o microracismo (entendemos que homologar el apellido propio a suciedad, el querer negarse a sí, lo es). Creemos pertinente en relación con lo recién planteado, el epígrafe de *Historia y trauma. La locura de las guerras*: “lo que no se puede decir, no se puede callar” (Davoine y Gaudelière), valiéndonos del epígrafe afirmamos que a través de la elaboración artística de Catrileo se dice, aquello que se calla.

Carolina, en una ocasión posterior a la categorización de la que fue objeto por su profesora, siente alegría porque unas compañeras que ella considera como populares la quieren integrar a un grupo de baile para una evaluación planteada por el profesor de su curso. Pero la alegría se vuelve frustración cuando les comunica que llamará a su amiga Yajaira (compañera de curso, también mapuche) para que se integre al grupo:

Supé que las niñas populares del curso bailarían a las Spice Girls. Me preguntaron si quería participar con ellas en su coreografía. No sabía si estar nerviosa o ilusionarme.

Y les dije que bueno, conteniendo mi felicidad. También les dije: “Le avisaré a Yajaira que ahora tenemos grupo”. Después de mirarse entre ellas, tras mi respuesta, una se acercó y me dijo: “Pero sólo queremos que estés tú en el grupo. Las Spice son cinco y nos falta la negra”. Nadie quiere ser la negra. En ese instante comprendí muchas cosas (Catrileo 56).

Mucho tiempo después, cuando Carolina y Yajaira ya son mayores sufren otra experiencia de racismo en la micro que las conduce a San Bernardo. Ellas no iban juntas, se encontraron ahí. Primero la narradora da cuenta de la violencia discriminatoria contra Yajaira, pues nadie se quiere sentar junto a ella, a pesar de lo llena que va la micro: “Me dio risa ese gesto de la gente, porque me acordé de nuestra adolescencia. Esta vez tampoco era casualidad. Yajaira llevaba su kúpam y trarilonko, andaba con su vestimenta mapuche. Nadie quería sentarse a su lado” (Catrileo, *Piñen* 67). Carolina decide hacerlo. Esta escena marca un reencuentro, pues después de una discusión habían dejado de verse durante cinco años: “Me senté a su lado y nos abrazamos. Lloramos, nos ahogamos con el llanto. La gente nos miró aún más raro. Una señora nos gritó: “¡Lesbianas y terroristas!”. Me sequé las lágrimas y le grité de vuelta: “¡Vieja racista!” Se armó un enredo, la gente se puso a gritar, a discutir” (*Piñen* 67).

Como podemos notar, lo que desata la violencia es el uso de la vestimenta tradicional mapuche por parte de Yajaira: nadie quiere sentarse junto a ella. Luego, una mujer, presumiblemente de la misma clase social, las agrede insultándolas. El concepto de interseccionalidad cobra fuerza en este caso, pues permite notar una violencia específica contra mujeres mapuche por el solo hecho de serlo. Una situación similar vivió la machi Francisca Linconao el martes 20 de julio de 2021, cuando fue agredida por Teresa Marinovic, constitucional electa, quien, a través de Twitter, manifestó: “Sabe hablar en castellano pero no importa: no pierde la oportunidad de hacer show” (*El Desconcierto* s.p.). Sus declaraciones fueron porque la machi Linconao se expresó en mapudungun en la Convención Constitucional. Vale decir que los ataques contra el uso del mapudungun son de larga data en Chile y han incluido incluso castigos corporales en el ámbito escolar. Sobre este tipo de violencia, Catrileo señala que: “Ciertamente lo salvaje, lo bárbaro y lo bestia es algo reiterativo cuando se refiere a los cuerpos mapuche [...] Así no solo nuestras lenguas son las demoníacas, sino nuestros cuerpos que posibilitan la dungun³ están investidos por lo animal” (“El nacimiento” s.p.).

La agresión de Marinovic proviene de una mujer chilena, pero de una clase social distinta. En cambio, las protagonistas del último relato de *Piñen* son agredidas por sus pares sociales, lo cual da cuenta de una condición que las distingue de otras mujeres de su misma clase social, su pertenencia al pueblo Mapuche. Es decir, suman un tipo más de discriminación en su contra, pues comparten los efectos de la violencia social por ser pobres tanto con sus compañeras y compañeros de curso como con la señora que las insultó, pero además son susceptibles de violencia racial, ya sea que provenga de personas pertenecientes a una clase social hegemónica o de su mismo rango social. Justamente, el concepto estético *piñen* expresa la especificidad que su dimensión racial otorga al concepto de interseccionalidad. Catrileo, a través de él, quiere visibilizar un cuerpo que ha sido marcado por la raza –mujer mapuche urbana– y la violencia específica de la que es susceptible dicho cuerpo.

³ Catrileo define el término de la manera que sigue: “*Dungun* refiere a lengua, voces, distintos tipos de habla por medio de la cual se manifiestan los seres vivos” (“El nacimiento” s.p.).

Conclusiones

La dimensión racial que conlleva el concepto de interseccionalidad permite visualizar la especificidad del cruce de violencias padecidas por las mujeres mapuche urbanas. La susceptibilidad de ser objeto de violencia por ser mujer trasciende la de raza y clase social; la violencia social que implica pertenecer a un estrato bajo trasciende la pertenencia étnica, pero la violencia que se vive por ser mujer, pobre y mapuche urbana da cuenta de un cruce de violencias que marca de forma específica la condición de este segmento de la población.

El traumático descubrimiento de ser mujer por parte de Carolina, obviamente trasciende los límites de su pertenencia al pueblo mapuche y a una clase social pobre. A su vez, esta última pertenencia la sitúa frente a una violencia que no solo es padecida por la población mapuche que habita la periferia de Santiago. Sin embargo, el habitar mapuche en dichos espacios se debe a una historia de despojo que tuvo como consecuencia la migración de una parte importante del pueblo mapuche hacia la urbe y su radicación en los márgenes de la ciudad. Además, el solo hecho de ser mapuche hace que Carolina y su amiga Yajaira estén expuestas a una violencia racial que puede originarse por pares sociales chilenas o chilenos, como lo vimos en el relato del reencuentro con su amiga Yajaira en un bus del transporte urbano, en el que una señora les grita “terroristas y lesbianas”.

Por último, planteamos que *piñen*, en cuanto concepto estético, expresa la multidimensionalidad de violencias que deja a descubierto la interseccionalidad, pero centrándose en la que experimentan las mujeres mapuche urbanas, lo cual permite visibilizar este cruce específico y a quienes lo sufren. De esta forma, Daniela Catrileo realiza un aporte relevante al bagaje cultural mapuche contemporáneo.

Bibliografía

- Aniñir, David. *Mapurbe, venganza a raíz*. Santiago: Pehuén, 2009. Impreso.
- Antileo, Enrique. “Migración Mapuche y continuidad colonial”. *Taiñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. Héctor Nahuelpan y otros. Santiago: Comunidad de Historia Mapuche, 2013. 187-208. Impreso.
- . “Trabajo racializado. Una reflexión a partir de datos de población indígena y testimonios de la migración y residencia mapuche en Santiago de Chile”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 4 (2015): 71-96. Web. 22 julio 2021. <https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/36531>.
- Barbieri, Teresita de. “Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metodológica”. *Debates en Sociología*, 18 (1993), 145-169. Web. 22 julio 2021. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/6680>.
- Berger, John. “¿Por qué miramos a los animales?”. *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2005. Recuperado de *Biblioteca Ignoria*. Web. 22 julio 2021. <https://bibliotecaignoria.blogspot.com/2020/01/john-berger-por-que-miramos-los-animales.html>.
- Catrileo, Daniela. “El nacimiento del río o poética del río: Iñche Daniela Catrileo Pingén”. *Heterotopías*, 2.4 (2019). Web. 22 julio 2021. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/27287/28938>.
- . *Piñen*. Santiago: Libros del Pez Espiral, 2019. Impreso.
- Crenshaw, Kimberlé. “Cartografiando los márgenes”. *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Raquel (Lucas) Platero (ed.). Barcelona: Bellaterra, 2012. Recuperado de Web. 22 julio 2021. <http://www.uncuyo.edu.ar/transparencia/upload/crenshaw-kimberle-cartografiando-los-margenes-1.pdf>.
- El Desconcierto*. “Machi Francisca Linconao: ‘Las expresiones de Teresa Marinovic han generado incitación al odio racial’”. *El Desconcierto*, 20 julio 2021. Web. 22 julio 2021. <https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2021/07/20/machi-francisca-linconao-las-expresiones-de-teresa-marinovic-han-generado-incitacion-al-odio-racial.html>.
- Feministas Hoy. Entrevistas: Daniela Catrileo. Youtube, 15 julio 2017. Web. 22 julio 2021. https://www.youtube.com/watch?v=dDkO_hZ0KEs&t=925s.
- Gargallo, Francesca. *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Santiago: Quimantú, 2013. Impreso
- Lugones, María. “Colonialidad y género”. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*. Yuderkys Espinosa, Diana Gómez y Karina Ochoa (eds.). Popayán: Universidad del Cauca, 2014. 57-73. Impreso.
- Quijano, Aníbal. “¡Qué tal raza!”. *Ecuador Debate*, 48 (1999): 141-152. Web. 22 julio 2021. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5724>.
- Richards, Patricia. “The politics of gender, human rights, and being indigenous in Chile”. *Gender and Society*, 19.2 (2005): 199-220. Web. 28 julio 2021. www.jstor.org/stable/30044583.
- Rubin, Gayle. “El tráfico de mujeres. Notas sobre la economía política ‘del sexo’”. *Nueva Antropología*, 8.30 (1986): 95-145.

Segato, Rita. “Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización y la vida de las mujeres”. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*. Yuderkys Espinosa, Diana Gómez y Karina Ochoa (eds.). Popayán: Universidad del Cauca, 2014. 91-103. Impreso.

Recibido: 17 de Agosto de 2021
Aceptado: 10 de Diciembre de 2021

Bordado colectivo como práctica feminista en Abya Yala
Collective embroidery as a feminist practice in Abya Yala

María Belén Tapia de la Fuente¹
UNIVERSIDAD DE CHILE

Resumen. A través de esta investigación busqué comprender los modos en los cuales el bordado colectivo se constituye en una práctica feminista y una forma de habitar el cuerpo en bordadoras de la zona sur oeste de Abya Yala. Para incorporar el bordado en la creación de conocimiento utilicé como método el Círculo de Bordado, lo que me permitió descoser los instrumentos estructurados y hegemónicos, integrar las geografías y los afectos, desbordar la investigación y bordarla con hilos propios. Las narrativas creadas muestran la manera en que el bordado se articula como mecanismo de comunicación, modo de habitar el cuerpo-territorio y práctica de producción comunitaria, elementos que invitan a leer este trabajo con el cuerpo, las sensaciones y los sonidos de la memoria: leerlo y sentirlo a la vez, abriendo preguntas que nos recuerdan que somos tejido social y que favorecen la producción de lo común.

Palabras clave. Comunidad, Bordado, Feminismo, Territorio, Cuerpo.

Abstract. Through this research I sought to understand the ways in which collective embroidery constitutes a feminist practice and a way of inhabiting the body in embroiderers from the south west area of Abya Yala. To incorporate embroidery in the creation of knowledge, I used the Embroidery Circle as a method, allowing me to unstitch structured and hegemonic methods, integrate geographies and affections, overflow research and embroider it with my own threads. The narratives created show the way in which embroidery is articulated as a communication mechanism, a way of inhabiting the body-territory and a practice of community production, elements that invite us to read this work with the body, sensations and sounds of memory: read it and feel it at the same time; opening questions that remind us that we are a social fabric and that favor the production of the common.

Keywords. Community, Embroidery, Feminism, Territory, Body.

¹ Sicóloga. Universidad Alberto Hurtado. Magister en Psicología Comunitaria. Universidad de Chile. Página: <https://linkr.bio/bordalalivre> ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2257-5924> Mail: belentapia.delafuente@gmail.com

Introducción

*Yo escribo en contra del olvido, para garantizar
que las luchas que las mujeres han llevado
adelante y las lecciones que hemos aprendido de
ellas, no sean enterradas ni tergiversadas.*

(Federici 19)

Los bordados de los que hablo en este artículo son concebidos como sujetos activos, con espíritu y propuestas espaciales, táctiles y cromáticas; materialidades que me han permitido, al igual que a muchas bordadoras, hablar sin palabras y retornar a los saberes atávicos, compartidos y sencillos. Los bordados de los que hablo proponen modos de habitar el cuerpo y de dejar registro del territorio. Ellos sostienen la escritura de historias alternativas, con paletas cromáticas y texturas diversas; de historias situadas, no hegemónicas, sin héroes ni batallas. Son mensajes encriptados que contienen las experiencias de sus creadoras.

Bordar consiste en atravesar, traspasar de un lado a otro, perforar una superficie plana o un fondo penetrable con una aguja enhebrada con hilo, técnica de representación para obtener imágenes mediante puntadas de aguja (Brugnoli 15). Bordar requiere de la aguja, la superficie y el hilo, herramientas que se compenetran en el trabajo manual de la bordadora para labrar sobre las telas, dando puntadas, una creación plástica. La aguja atraviesa la tela y va dejando registro del mundo de su creadora, replicando una y otra vez el gesto, el movimiento de despliegue que saca contenido del cuerpo de la mujer que la utiliza para incrustarlo en el cuerpo textil. El gesto de ir y venir se repite para juntar, reunir, para volver al punto de partida; se repite para curar, cuidar, cobijar (Pérez-Bustos 8).

Cuando muchas personas bordan juntas, ocupan el espacio concéntricamente, comparten puntos, miradas y conversaciones; ponen el cuerpo. El bordado es una historia que se cuenta con el cuerpo, lugar desde donde se expresa el ser y donde se instala el sujeto. El cuerpo plural, colectivo, no es la suma de los cuerpos, es la mezcla, el enredo, es la articulación, el acuerpamiento (Cabnal 3) de una comunidad diversa, mestiza², quiltra³, que rompe con los dualismos y se vive Naturaleza, fluida y cambiante. El cuerpo plural en el Círculo de Bordado se entrama como constelaciones comunitarias circulares, recreando vínculos y construyendo identidades, lugares de enunciación; conteniendo una coreografía encarnada, un escenario horizontal, autónomo y permeable.

En el contexto de esta investigación, nueve bordadoras se encuentran en un Círculo de Bordado digital, espacio remoto disponible ante la imposibilidad del contacto físico impuesto por la pandemia del COVID-19. El encuentro es entre creadoras que politizaron su hacer textil, bordadoras feministas que desde la reivindicación del oficio sitúan su práctica y la hacen dialogar

² Siguiendo a Rivera Cusicanqui (*Un mundo*), el mestizaje, como concepto base del discurso de la colonización que impone la blanquitud como condición de inclusión, es problematizado aludiendo al otro mestizaje, el que resalta lo indígena y lo africano, haciendo con ello un reconocimiento a las raíces ancestrales.

³ Que no es de ninguna raza sino de la mezcla de dos o más.

con su territorio: Abya Yala⁴. El hacer politizado les permite mirarse, cuestionar el bordado como oficio dispuesto para la domesticación de la feminidad y utilizarlo como herramienta de subversión (Parker 53) del disciplinamiento heteropatriarcal. Las agujas que usaron sus abuelas son recuperadas para bordar con colores propios, sin patrón, ocupando los espacios públicos, manifestándose en contra de la violencia y la opresión hacia el cuerpo-territorio y llevando a las comunidades el ritmo del bordado, ese ritmo pausado, lento y resistente a la hipervelocidad capitalista.

Cuando pensaba en realizar una investigación, no veía con claridad el bordado como sujeto de estudio, lo consideraba algo cotidiano, íntimo y doméstico. Es solo a través de la deconstrucción cotidiana del patriarcado arraigado en mí y de los intentos de descolonización de mi historia, que desarmo, que le he ido dando valor a los saberes que me habitan; saberes ancestrales presentes en mi cuerpo-territorio. En ese recorrido es que descubro que el reconocimiento de mi linaje textil, el autorreconocimiento como bordadora y la experiencia compartida con bordadoras en diferentes territorios hicieron evidente el entramado entre las dimensiones corporales y comunitarias que se abren a través del movimiento de las agujas. Esta investigación, por tanto, nace del cruce de mis experiencias como bordadora, psicóloga comunitaria y feminista decolonial, y mientras escribo voy recogiendo esos gestos textiles que tejen un sistema de comunicación, una práctica feminista y un quehacer comunitario y utilizando la materialidad textil para producir conocimiento situado⁵, encarnado e interdisciplinario.

Pertenezco a un linaje de sastres, bordadoras y tejedoras. Las materialidades textiles han estado presentes durante toda mi vida, he habitado entre ellas y me han permitido habitarme. Bordo porque me gustan los hilos, sus colores, la liviandad con la que responden a mis pulsiones creativas y con la que van construyendo metáforas en respuesta a mis búsquedas y deseos más profundos. Bordo porque ha sido un arma letal frente a mis dolores y los de mis compañeras, dolores que en cada encuentro de bordado se van desanudando y zurciendo para aliviar, entender o abrir nuevas preguntas. En los encuentros de bordado en los que he participado o convocado he visto cómo los hilos estimulan conversaciones profundas, en las que se llega hasta experiencias de violaciones en la infancia y memorias de tiempos pasados. A partir de los espacios colectivos de bordado he observado que este arte permite resignificar experiencias, mirar los discursos que nos hemos contado e identificar los aprendizajes heredados sobre el ser mujeres, para descoserlos y rehacerlos en cada nuevo textil, pero con costuras más holgadas y flexibles, para abrazar así esas manchas, que ahora nos embellecen, y nuestras historias, para escribirlas de nuevo.

La trayectoria de las prácticas textiles nos muestra que el hilo y la aguja son anteriores a la agricultura y que el acto de bordar surge en la prehistoria, unos 15.000 años a.C. Esta técnica atraviesa el Mundo Antiguo y el Mundo Medieval: fue practicada tanto por los sumerios como por los babilonios y cobró fuerza en el siglo XIII a partir de la invención de la aguja de acero y de la importación y el refinamiento de la seda en la Europa bizantina (Blanca 23). En el contexto de Abya Yala, si bien se reconoce que en la historia contemporánea el bordado tiene una evidente influencia europea, hay registros de una genealogía local de larga data, que se remontaría a los “cultivos de algodón en la costa peruana de hace 7.800 años, siendo así que los pueblos que lo

⁴ Abya Yala, símbolo de identidad y respeto hacia las raíces de los pueblos originarios. Significa Tierra Madura, Tierra Viva o Tierra en Florecimiento y fue el término utilizado por los Kuna para designar al territorio comprendido por el continente americano.

⁵ Haraway acuña el concepto de conocimiento situado dentro de una propuesta epistemológica que busca hacer evidente el lugar desde donde se conoce, asumiendo que ningún conocimiento está desligado de su contexto ni de la subjetividad de quien lo emite.

habitaron conformaron las más antiguas civilizaciones textiles del mundo” (Gargallo, *Las bordadoras* 230). Por lo demás, el bordado más antiguo en el mundo encontrado hasta nuestros días es el de una estera bordada hallada en el Cementerio Chinchorro⁶, localizada en el norte de Chile (Santos 5).

Las tradiciones textiles desarrolladas por pueblos indígenas de Abya Yala han sido fundamentales para la articulación social y para la sobrevivencia cultural. Estos saberes están presentes en la vida cotidiana y son prácticas identitarias y contenedoras de cosmovisión. Así, se articulan como un lenguaje corporal y visual antiquísimo. Muchos son los ejemplos, como es el caso del quipu, que permitió almacenar, clasificar y transmitir la memoria del árbol genealógico Inca, sus narraciones históricas, canciones y poemas. Ahí están los afamados textiles funerarios de la cultura Paraca⁷, utilizados como símbolos de identidad, distinción, vehículo de comunicación con las divinidades e infaltables objetos de sacrificio en las tumbas de sus antepasados (Museo Chileno de Arte Precolombino s.p.). Y otros ejemplos: el bordado de prendas en la cultura Cañari⁸, importante símbolo en la construcción y preservación de su ideología (Guillén-Serrano 36); las “muñecas” funerarias de tela en la cultura Chancayque⁹, que constituyeron un inigualable tipo de ajuar funerario; o los textiles de la cultura Jalq’a¹⁰, con que las tejedoras dan corporalidad al inframundo y todos sus pliegues sobrenaturales.

En el Abya Yala del siglo XX, el bordado ha tenido un uso tanto de adoctrinamiento y domesticación de la feminidad (Chocontá-Piraquive et al. 261; Edwards 26; Parker 56) como de gesto ritual, expresión, resistencia y reparación (González 79). Existen muchas experiencias en que las bordadoras subvierten el oficio feminizado. Las arpilleristas durante la dictadura cívico-militar chilena utilizaron el textil para recuperar la dignidad de los cuerpos humillados, dañados por la violencia, asesinados, desaparecidos. Las Bordadoras del Baker resisten contra las hidroeléctricas en la Patagonia. En México, Fuentes Rojas reclama el espacio público, denunciando las injusticias, reconstruyendo la memoria colectiva y nombrando a las víctimas de la violencia a través del bordado (Aguilar 3). Las mujeres de Linhas do Horizonte, en Minas Gerais, le han dado al bordado un rol de reivindicación política y social en la visibilización de los derechos vulnerados (Passos 69). Violeta Parra, artista chilena, utilizó el bordado como herramienta creativa y narrativa, recorriendo y recuperando las experiencias de textileras y artesanas (Agosín 3). Las bordadoras wayuu’ cosieron contra la historia de las masacres paramilitares colombianas (Gargallo, *Las bordadoras* 222). Las Madres de Plaza de Mayo comenzaron a llevar, durante la dictadura cívico-militar argentina, pañuelos blancos en sus cabezas, bordados con los nombres de sus familiares detenidos-desaparecidos, trozos de tela usados como banderas de resistencia (Passos 70). En cada uno de estos casos, y en muchos otros, el bordado se configura como una vivencia de recuperación de la memoria, de resistencia, de reparación de experiencias de opresión y de codificación de discursos colectivos, elementos todos que le dan un contexto a esta investigación.

Debido a su prominente presencia en la historia contemporánea occidental, el bordado ha sido sujeto de estudio y una temática profundizada por diversas investigadoras. Roszika Parker

⁶ Grupo de pescadores que habitaron la costa del desierto de Atacama entre el 7020 y el 1500 a.C., desde Ilo (Perú), por el norte, hasta Antofagasta (Chile), por el sur.

⁷ Importante civilización precolombina del Antiguo Perú, que se desarrolló en la península de Paracas, provincia de Pisco, región Ica, entre los años 700 a.C. y 200 d.C.

⁸ Antiguos pobladores del territorio comprendido hoy por las provincias de Azuay y Cañar en Ecuador entre los años 500 a.C. y 500 d.C.

⁹ Civilización preincaica que se desarrolló en la costa central de Perú, entre 1200 y 1470 d.C.

¹⁰ Comunidad quechua hablante ubicada en la cordillera de los Frailes, Bolivia.

(47) hizo un análisis detallado de la historia del arte textil en relación con la construcción de la feminidad y cómo esta labor se convierte en un acto subversivo. Francesca Gargallo (*Las bordadoras* 84) profundizó en la estética feminista del bordado y en las expresiones artísticas generadas por mujeres que cuestionan el pensamiento hegemónico y encuentran nuevas maneras de dialogar a través del arte. Tania Pérez-Bustos (Pérez-Bustos & Chocontá Piraquive 262) investigó sobre los oficios textiles artesanales como prácticas de feminización y tecnologías de conocimiento y cuidado en los saberes textiles colombianos. Cordelia Rizzo y Katia Olalde ahondaron en el bordado como protesta textil y generador de accionar político ante diversas manifestaciones de violencia en México, valorando el bordado como un lenguaje no verbal que permite resignificar tradiciones y prácticas de memoria. Otras autoras han profundizado en el bordado desde el arte (Antivilo 15), los estudios de género (Blanca 20), la identificación de las fibras y tramas en las culturas prehispánicas (Santos 5), el diseño gráfico (Castillo 30) o el psicoanálisis y los tipos de pensamiento textil (Pajaczkowska, en Pérez-Bustos 3).

Este recorrido muestra la travesía del bordado antes de encontrarnos, plataforma que siento como tierra fértil para el florecimiento de esta investigación, en la que miré lo ocurrido cuando las bordadoras convocadas se juntaron a bordar. Estuve atenta a sus conversaciones sobre el bordado y sus reflexiones y experiencias sobre el cuerpo y la comunidad durante la práctica textil. Me fijé en lo que bordaban, en cómo bordaban y en las transformaciones que sufría el espacio, en cuanto atmósfera afectiva, mientras bordaban.

En este contexto, me pregunto: ¿de qué manera el bordado colectivo se constituye como práctica feminista y forma afectiva de habitar el cuerpo en bordadoras de Abya Yala que participan en Círculos de Bordado? A través de este cuestionamiento quiero dejar en evidencia, por un lado, el rol del bordado como práctica de producción comunitaria que devela sistemas de comunicación otros y que posiciona a las bordadoras como sujetas creativas, politizadas y sostenedoras de prácticas de subversión y resistencia contra el olvido y la opresión; y, por otro lado, el lugar del cuerpo en el bordado y la recuperación de antiguas prácticas para utilizarlas como nuevos soportes, disponibles para conocer y comprender las realidades que circulan en Abya Yala y para construir una sociedad fuera del patriarcado.

Para responder a esta interrogante, convoqué a nueve bordadoras feministas que habitan en diversos territorios de Abya Yala, que han politizado su hacer textil y que utilizan el bordado para dar a conocer sus procesos de emancipación y crítica feminista. Ellas son:

- Tatiana Castillo: licenciada en artes escénicas, artista textil y creadora de Compartiendo Agujas. Habitante de Cundinamarca, Colombia.
- Paz Plaza Hernández: arquitecta, licenciada en bellas artes, *performer*, artista textil, creadora de Bitácora de Luna. Con pertenencia cultural diaguita. Chile.
- Cristina Flores: artista textil y visual, *performer*. Vive en Lima, Perú.
- Georgina Santos: artista visual e investigadora textil. Originaria de Toluca, México, pero habitante de La Paz, Bolivia. Con pertenencia cultural nahua.
- Ana Belén: bordadora de Zarasisa y de la organización en resistencia Sinchi Warmi. Tiene pertenencia cultural quechua, vive en Quitucara, Ecuador.
- Michell Calle: abogada y bordadora, integrante de Sinchi Warmi. Ecuatoriana.
- Ximena: periodista y bordadora, integrante de Sinchi Warmi. Ecuatoriana.
- Jessica Morillo: artista textil, diseñadora, activista y creadora de Ansiosa Hormona y del Club Textil Ambulante. Tucumán, Argentina.
- Sofía Pérez: docente de arte, ceramista y bordadora. Buenos Aires, Argentina.

Cada una de ellas habla en este texto por medio de citas y ocupa el mismo lugar que las grandes referentes del feminismo contemporáneo y que yo, en cuanto bordadora-investigadora.

Así llevé a cabo este estudio, desde una epistemología feminista decolonial, realizando una investigación cualitativa desde un enfoque narrativo y desde el horizonte ético de “lo parejo”, propuesta zapatista que va más allá de la igualdad, para trabajar desde la equiparabilidad de lo diferente. En ese contexto realicé dos Círculos de Bordado, metodología de creación propia surgida a partir de lo que han hecho otras bordadoras antes y de acuerdo a mi propia experiencia como bordadora. Tras el análisis de la información producida obtuve las reflexiones que comparto a continuación, organizadas en tres líneas conceptuales: bordado como sistema de comunicación, cuerpo-territorio en el bordado y entramado comunitario.

Bordado como sistema de comunicación

*El gesto es la estrategia que usan quienes no
pueden hablar para tomar la palabra. Es también
la forma en la que aquello que no se puede decir,
que no se puede nombrar, de pronto es dicho.*

(Garbayo s.p.)

Comprendo el bordado como un sistema de comunicación visual, material, alegórico, performático y estético, que permite transmitir y recepcionar información de manera afectiva y sensible al entorno. Su carácter expresivo le permite comunicar de forma accesible, lo que favorece que las palabras únicamente se utilicen para anclar los mensajes y que no sean las protagonistas al momento de transmitir lo que la imagen quiere decir o lo que la escena quiere contar. El bordado comunica tanto en la imagen bordada como en la práctica corporal individual o colectiva de creación textil, instalando así un espacio particular, una escenografía que contiene actos performativos. De esta manera, el bordado sitúa los cuerpos (cuerpo bordadora, cuerpos de bordadoras y cuerpo textil) en el lugar de la enunciación, estableciendo una presencia en el espacio que produce un ejercicio performativo.

El cuerpo en el bordado se hace lenguaje por medio del gesto textil. Este cambia la palabra por el cuerpo que performa e instala una mediación estética, una pregunta sobre los modos de decir y un cuestionamiento sobre las formas de representar al irrumpir en el campo de lo visual como un objeto que se posiciona en el espacio y como un acto que produce discursos y símbolos (Garbayo s.p.). El cuerpo contiene y performa la experiencia comunicativa en cada puntada: cada gesto textil es posible por la comunicación rítmica entre el cuerpo de la bordadora y el cuerpo textil. La bordadora comunica y recibe información por medio de texturas, gamas cromáticas y volúmenes que, en colaboración con tecnologías sencillas, como la aguja y los hilos, van narrando, expresando.

Los bordados informan sobre los significados y la manera de observar de la bordadora, los conocimientos para abordar esa imagen y lo que pretende mostrar (Rose 302); nunca es una

manifestación inocente, ya que siempre será mostrado por alguien que decide cuándo, cómo y dónde se muestra. Además, la imagen, como afirma Rivera Cusicanqui (*Sociología* 23), es una práctica de comunicación horizontal, que no concibe al receptor como un sujeto pasivo en el proceso de comunicación, sino que promueve la multiplicidad de interpretaciones, articulándose como un lenguaje decolonial, crítico y reivindicativo.

El bordado es un sistema de comunicación ancestral: “es el primer lenguaje” (Sofía, 1er Círculo de Bordado, 2020), “la madre de todos los códigos de la información” (Cristina, 1er Círculo de Bordado); es un “lenguaje universal” (Sofía, 1er Círculo de Bordado) que trasciende las palabras para relevar los símbolos; es un sujeto, un cuerpo en sí mismo (Paz, 1er Círculo de Bordado, 2020) que se reproduce en el diálogo íntimo con el territorio; es un “lenguaje pedagógico y profundamente femenino” (Paz, 1er Círculo de Bordado, 2020), un lenguaje feminista que se dispone como un soporte atravesable que muestra ambas caras y que permite la instalación de un lenguaje común, traducido en hilos bordados (Gina, 1er Círculo de Bordado, 2020). El bordado permite que las personas conversen, ya que favorece la comunicación por medio del aprender, juntarse, “conocer más mujeres y tener un pretexto para hacer comunidad” (Gina, 1er Círculo de Bordado, 2020).

Además, el bordado se concibe como un sistema de comunicación feminista al recordar, en palabras de Roszika Parker (342), su configuración como una práctica de adoctrinamiento de la feminidad, lo que provocó que en la historia moderna occidental se instalase como un quehacer realizado principalmente por mujeres. Este adoctrinamiento de la feminidad fue una práctica violenta que impuso la construcción de una feminidad heteronormada y hegemónica, asentada en la idea de que las mujeres, por su naturaleza primitiva e infantil, estaban incapacitadas para lo público. De esta manera fueron despolitizadas, se les quitó el poder de la toma de decisiones y se las enclaustró en una categoría social inferior, que las obligaba a permanecer en el espacio doméstico.

En este contexto, ¿es posible afirmar que el bordado, en cuanto sistema comunicativo, se establece como un lenguaje de mujeres? Si bien la construcción social de los géneros promueve estereotipos rígidos que definen que las mujeres y los hombres tienen estilos comunicativos distintos, donde el estilo comunicativo masculino debe ser directo, poderoso, informativo, y el femenino, indirecto, afectivo, emocional y cooperativo, es fundamental recordar que las personas son sujetos activos en la creación de sus identidades y que la identidad de género es contextual, se produce, se performa, no es una característica inherente, sino que se asume como una búsqueda (Butler 61). Es por esto que en ningún caso afirmaré que el bordado es un lenguaje de mujeres, sino por el contrario, que es un lenguaje universal que ha sido utilizado principalmente por mujeres, pero que “está a disposición de todas las personas en su diversidad” (Cristina, 1er Círculo de Bordado, 2020).

Romper los estereotipos que el sistema moderno colonial de género le ha impuesto al bordado como práctica propia del discurso de la domesticidad femenina destruye discursos esencialistas y le da valor al trabajo creativo realizado por quien lo realice, más allá de su género. El ímpetu por cuestionar el discurso de la domesticidad en favor de otros relatos permite que tengan lugar nuevas acciones, abriendo así un proceso continuo de reinterpretación y resignificación que muestra al bordado como una promesa subversiva, una herramienta de resistencia para la narración de otros discursos, un esquema de ocupación y una forma otra de habitar los espacios. El bordado pasa de ser una práctica adoctrinadora de la feminidad a un lenguaje rebelde en contra de la opresión patriarcal al utilizar la práctica textil como una práctica conversacional politizada,

en la que se favorecen instancias de diálogo en temáticas de alto contenido afectivo, asociadas a lo íntimo, pero también a lo público.

En la historia contemporánea del feminismo occidental, subvertir el silencio en el que se ha instalado al sujeto mujer ha sido una de sus principales luchas: visibilizarlo como un modo de violencia patriarcal. En ese contexto, muchas mujeres encontraron en el bordado una forma de habitar el silencio, disponiendo de ese momento como una plataforma conversacional que contuvo un silencio otro, un silencio conquistado, performado, un acto de habla mudo (Garzón 167), ese que aparentemente no emite sonido, pero que por dentro transforma, remueve, ordena y calma, subvirtiendo el silencio opresor para proponer un silencio cómodo, basado en la ética del cuidado y en la responsabilidad colectiva.

De esta manera, el bordado colectivo con fines de reivindicación antipatriarcal es tomado como un lenguaje por el feminismo para ocuparlo como sistema de comunicación distinto al de los lenguajes masculinos de dominación, que transforman a las mujeres en objetos de la mirada y en modelos de feminidad, encarnaciones del miedo o el deseo (Gargallo 18). El bordado como sistema de comunicación feminista permite hablar de otro modo, expresar y contar historias que hablan sobre otras maneras de ser y estar en el mundo.

Cuerpo-territorio en el bordado

El cuerpo cita. Cita a aquellos cuerpos que lo precedieron y también a aquellos que lo circundan. Cita distintos aspectos de la realidad, los materializa y les “da cuerpo”.
(Garbayo 33)

Bordar es una práctica ancestral que transforma el cuerpo y la relación que se establece con él, conecta a la bordadora con la propiocepción, regulando la dirección de las manos, la respiración, el ritmo, con respecto a la tensión de cada puntada y contacto sensorial con la materia. Los bordados expresan las emociones (Ximena, 1er Círculo de Bordado, 2020) y las experiencias de quienes los hicieron, son la encarnación material de lo percibido por la bordadora, pero, al mismo tiempo, están determinados por la fibra que los contiene.

Tanto la tela como la bordadora son cuerpos que se hacen en la mecánica de la repetición propia del gesto textil. La bordadora y la tela se involucran corporalmente en un hacer-se (Ingold) simultáneo y en inagotable mutación. Su proceso es rizomático, cualquier elemento puede incidir en cualquier otro, no se requiere de sujeto ni de objeto, no reconoce ninguna estructura y responde siempre a múltiples entradas (Deleuze y Guattari 18). La relación entre cuerpos se ancla en lo que Guattari y Rolnik llaman cuerpo vibrátil, “cuerpo sensible a los efectos del agitado movimiento de los flujos ambientales que nos atraviesan” (1), cuerpos que, afectados y atravesados por la alteridad del mundo, dan cuenta de los problemas de su tiempo, evidenciando las señales de un cuerpo en el cuerpo del otro y mostrando la imposibilidad de separar el cuerpo del mundo.

Los saberes textiles son “saberes no sabidos” (Sofía, 1er Círculo de Bordado, 2020), saberes que ya están en el cuerpo y que solo hay que darles lugar. Aparecen porque son intuitivos (Sofía, Paz, Gina, 1er Círculo de Bordado, 2020). Se viven como memorias expresadas en gestos textiles, muecas de comunicación entre el cuerpo de la bordadora y el cuerpo textil. Los gestos textiles se expresan por medio de movimientos que, a modo de acto repetitivo, estimularán una fuerza creativa que abrirá nuevos horizontes, permitiéndole a la bordadora “poner la mente en blanco como un canal por el que circula la energía”, como afirma Sofía (1er Círculo de Bordado, 2020), y de esta manera proyectarse, procesar y tomar conciencia de hacia dónde dirige su potencia.

El acto repetitivo no se repite por repetir, se repite para juntar, reunir, para volver al punto de partida, se repite para curar, cuidar, cobijar (Pérez-Bustos et al.). Es una herramienta para conversar, para plegarse, desplegar (Gina, 1er Círculo de Bordado, 2020) y para habitarse. Se cosen pedacitos como metáfora de coserse a sí misma (Jessica, 1er Círculo de Bordado, 2020). Se hacen ovillos con los hilos para evitar que se produzcan nudos y se acomoda la tela al cuerpo con cuidado y delicadeza, “al igual como se hace cuando se protege o se cuenta un secreto” (Cristina, 1er Círculo de Bordado, 2020). La relación con el cuerpo es tan íntima que prácticamente “se respira, inhala y exhala sobre el bordado, termina convirtiéndose en parte de la bordadora” (Cristina, 1er Círculo de Bordado, 2020). Se recrea así un diálogo constante entre corporalidades, que involucra al tacto, el sudor, “los pelos que quedan agarrados en la trama” (Paz, Jessica, 1er Círculo de Bordado, 2020). Las micropartículas de la bordadora quedan incrustadas, incluso la sangre es parte del textil cuando la bordadora se pincha y termina manchando la tela (Gina, 1er Círculo de Bordado, 2020).

Reconocer los cuerpos en el bordado es evidenciar el cuerpo de la bordadora, el cuerpo textil y el cuerpo colectivo. Por tanto, nunca se borda sola, siempre se borda con otro cuerpo. Bordar en colectivo implica acuerparse, como afirma Lorena Cabnal (s.p.), haciendo referencia a la acción colectiva de juntar los cuerpos para sentir las injusticias y las indignaciones, actuar con plena conciencia para proveerse entre sí la energía afectiva, política y espiritual que permita revitalizar la fuerza y resistir a las opresiones.

El cuerpo es la frontera flexible y sutil que separa la experiencia personal de la otra experiencia (Pisano 50). Se requiere del cuerpo para colindar con otros cuerpos y para señalar el límite que permite el establecimiento de relaciones. La delimitación espacial que hace el cuerpo, a modo de escala corporal, define su relación con el entorno, estableciendo la escala que le permitirá situarse en el espacio. Espacio y cuerpo se organizan como una dualidad inseparable, se influyen mutuamente. El cuerpo posee la doble característica de ser un espacio en sí mismo, al tiempo que ocupa otro espacio, se mueve y despliega movimientos y posturas que responderán a la manera en que se ocupa un lugar y a la legitimidad de sus usos (Aguilar y Soto 8).

El cuerpo, al ser relacional, experiencial y social, supera la fragmentación dual sujeto-objeto para instituirse como corporalidad y tomar conocimiento del espacio en el que se despliega. De esta manera inaugura un territorio a partir de su propia escala, otorgándole identidad, recuerdos y significados que le permitirán habitarlo. El territorio, por su parte, delimitará el modo en que puede ser habitado, provocando una transformación en esa corporalidad. Esta dinámica se vuelve íntima y cotidiana al punto que cuerpo y territorio son inseparables, ambos viven a partir de la experiencia del otro.

Desde el feminismo decolonial, el cruce entre cuerpo y territorio se sostiene como una resistencia al sistema capitalista y moderno colonial de género, dictador de una lógica categorial dicotómica y jerárquica en lo relativo a la raza, el género y la sexualidad, para favorecer la

supremacía blanca y masculina (Lugones 106), en la que el colonizador concibe lo no blanco como no humano y feminizado, por tanto, acechable y violable, de la misma manera que se actúa con el territorio (Cabnal s.p.). El pensamiento decolonial, al ser situado, permite desmontar de manera crítica el conocimiento que viene desde el Norte global, que minimiza los saberes, sentires, haceres y seres locales (Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo 52).

La decolonialidad feminista propone otras nociones de comprensión del cuerpo al reconocerlo como un territorio con memoria y geografía propia, como el primer lugar de enunciación y de emancipación. Un cuerpo entendido como territorio alude a una interpretación cosmogónica y política, viva e histórica, que reconoce que en él habitan las heridas, las memorias, los saberes y los deseos, tanto individuales como comunes. Y a la vez, mirar el territorio como cuerpo es integrarlo a la red de la vida, comprendiéndolo como otro, recíproco y responsable de la mutualidad (Cruz 42). La relación entre cuerpo y territorio pasa a ser la de cuerpo-territorio, conjunción inseparable entre lo humano y lo no humano, entre el cuerpo de las mujeres y el cuerpo plural, el cuerpo humano, el territorio y el paisaje (Gago 97).

En el contexto de esta investigación, el bordado se concibe en la unión intrínseca entre cuerpos y territorios: se bordan venas con formas de cauces de ríos, se nombra al agua como “la ancestra tejedora de seres vivos” (Paz, 2do Círculo de Bordado, 2020); se perciben los cerros como tejido; aparece la cartografía del territorio a modo de hilos, hojas, ramas, plantas y árboles (Tatiana, 2do Círculo de Bordado, 2020); se bordan pliegues para representar los dobleces de la tierra y del cuerpo (notas de campo); se ocupan metáforas vinculadas con el encuentro con la Naturaleza para referirse a la experiencia textil (Tatiana, 2do Círculo de Bordado, 2020). En cada puntada se “invoca y pide fuerza a los apus y a los ñiem”, espíritus del territorio (Paz, 1er Círculo de Bordado, 2020); se borda teniendo conciencia de los raymis (Ana Belén, 1er Círculo de Bordado, 2020) y de dónde proviene la materia prima, cuáles son “las costumbres y las aplicaciones de la técnica en cada contexto” (Tatiana, 1er Círculo de Bordado, 2020).

Cada bordadora posee diferentes modos de bordar de acuerdo a cómo se acomoda la conjunción cuerpo-territorio. Sus conflictos sociales, climas, paletas cromáticas, volúmenes y espacialidades intervienen en el hacer textil (notas de campo), se buscan lugares cómodos y bellos para bordar (Tatiana, 1er Círculo de Bordado, 2020). El cuerpo-territorio se mira con perspectiva textil, cada imagen puede ser transferida a la tela a modo de representación de lo que se percibe, del cómo se rehabilita el cuerpo a partir de las experiencias geográficas, no como naciones, sino como territorios habitados (Gina, 1er Círculo de Bordado, 2020). Se borda mientras se habla sobre cómo es el lugar donde se vive, cómo se habita el cuerpo-territorio en cada contexto específico (notas de campo).

Bordar desde el cuerpo-territorio permite tematizar y visibilizar las violencias de las que las bordadoras son sobrevivientes en los territorios que habitan, mecanismo decodificador que ha descodificado las experiencias para zurcirlas con hilos propios. En ese contexto, para las bordadoras participantes de esta investigación, el bordado es vivido como un proyecto feminista que facilita la creación de acciones estéticas, performativas y políticas que permiten sanar la memoria de las violencias que se enquistan en el cuerpo-territorio (Paz, 2do Círculo de Bordado, 2020). “Bordar el nombre de la víctima desaparecida o asesinada para llevarla al espacio público” (Jessica, 2do Círculo de Bordado, 2020), en el caso de la dictadura militar argentina (1976-1983); repararse a sí misma, uniéndose de nuevo después de rupturas, abortos o pérdidas de sentido (Jessica, 2do Círculo de Bordado, 2020); o reconocerse herederas y responsables de continuar el legado de alfabetización textil feminista traspasado por la genealogía textil (Jessica, Paz, 2do Círculo de Bordado, 2020) son prácticas textiles de denuncia y protesta que ponen en el centro la

experiencia encarnada y politizada de las bordadoras. El bordado como práctica de resistencia colabora en “darle la vuelta al guante” (Jessica, 2do Círculo de Bordado, 2020) a las violencias, dando forma a la acción política y colectiva que esta acción gesta.

El uso del textil como protesta y práctica de resistencia fue un gesto sostenido por artistas feministas occidentales que, a partir de los años setenta, cuestionan el modo tradicional, machista y patriarcal de concebir el arte, centrado en la grandiosidad de genios, basado en discursos parciales y hegemónicos y en la anulación de la experiencia de las mujeres, y donde desde la heterodesignación se las hipervisibilizó como objeto de representación e invisibilizó de manera tenaz como sujeta creadora (Antivilo 151).

Las artistas feministas propusieron un arte colaborativo, situado, que cuestionara la opresión en todas las esferas de la vida, que pusiera fin a la cronología recta, que recuperara la genealogía de mujeres creadoras y que desenmascarara los puntos de vista parciales. Esta nueva perspectiva les permitió considerar otras temáticas, como la maternidad, el aborto, la sexualidad, el cuerpo, el placer o los fluidos, transitando así a creaciones autobiográficas, desde la autorrepresentación del cuerpo, que privilegiaban el tema antes que la forma y el detalle antes que la grandiosidad.

Además, las artistas feministas se apropiaron de las artes aplicadas, cuestionando las fronteras entre las Bellas Artes y la artesanía e incursionando en nuevos soportes. Esta nueva manera de concebir el arte, situada y encarnada, busca experiencias donde el cuerpo se haga presente para reconstruirlo, subvertirlo, resignificarlo y para no separar lo artístico de lo funcional, incorporando el arte a la vida cotidiana, en cuanto ARTE-FACTO.

El bordado como ARTE-FACTO es concebido como la materialización de un pensamiento; es objeto y sujeto, es lo que comunica, lo que produce; está infundido de espíritu, habla de la vida cotidiana. Parafraseando a Anzaldúa (57), la obra posee identidad, contiene las presencias de las personas, es performance, no objeto muerto. El bordado, en cuanto arte de facto, es creado con fines concretos, es creado para embellecer, para contener, para cuidar.

El potencial cuidador del bordado deviene de su consideración como práctica transformadora y sanadora, al ser comprendido como herramienta de autocuidado que vincula a la bordadora con el cuerpo-territorio y que le permite llevar a la calle sus consignas y luchas (Paz, 1er Círculo de Bordado, 2020); le permite habitar-se, cuestionar las ciclicidades y hablar de lo que significa ser mujeres para reparar, zurcir, remendar las violencias y crear algo nuevo (Paz, 2do Círculo de Bordado, 2020). Además, el bordado, en cuanto materialidad, cuida, toda vez que se teje o se borda para contener, cubrir, abrigar, tapar o proteger, se hacen cobijas, chombas, bufandas o cosas para los bebés (Ximena, 1er Círculo de Bordado, 2020), como práctica cuidadosa y de política feminista para sentipensar con las otras personas desde las materialidades.

De esta manera, bordar tiene el potencial de promover el cuidado por medio de su materialidad, pero también a través de recordar y hacer memoria de experiencias dolorosas para repararlas (Sofía, 2do Círculo de Bordado, 2020), para apropiarse de la propia historia e ir al encuentro de las otras, para afectarse y recordar juntas. Bordar es performance de la memoria colectiva.

Entramado comunitario

Para comprender la comunidad en el bordado, a modo de ejercicio situado, hago una lectura desde el feminismo decolonial, considerando la propuesta de Raquel Gutiérrez sobre entramado comunitario para hablar de “tramas abigarradas y complejas de relaciones sociales que se empeñan en producir lo común” (24). De esta manera recupero el concepto de entramado, en

cuanto trama, que, si en el textil permite tejer en la urdimbre para formar la tela, en la comunidad permite la reproducción de la vida social y el equilibrio de los vínculos. La trama nunca se comporta de manera tirante, a diferencia de la urdimbre que estará sujeta al telar de forma tensa y rígida, diálogo que le permite a la tela respirar o moverse sin desgastarse. Esta condición dialogante de la trama en relación con la urdimbre posee las mismas cualidades que las comunidades o constelaciones de relaciones sociales, que jamás serán armónicas o idílicas, sino que se constituyen de tensiones y contradicciones necesarias para funcionar coordinada y cooperativamente de manera más o menos estable, dando forma permanentemente a la reproducción de la vida social y a la perdurabilidad y el equilibrio de los vínculos (íbid.) como si fuera un tejido permanente y nunca acabado (Favela 3).

A pesar de no existir consenso, es posible identificar cualidades comunes que están presentes en la comunidad desde una perspectiva crítica al modelo moderno colonial de género (Espinosa s.p.; Lugones 106). Por un lado, la comunidad es la principal manera de reconstruir el lazo fracturado por el despojo colonial debido a su apuesta de vida en relación y codependencia y por ser la contenedora de memoria que permite recordar quién se es y de dónde se viene. Por otro lado, la comunidad tiene la capacidad de reinventarse para crear nuevas comunidades por medio del rescate de la historia ancestral, instalando un modelo de organización propio con modos de hacer y recrear el mundo en el que las vidas negras/indígenas/racializadas importan (íbid.)

Conceptualizar la comunidad desde una perspectiva feminista opuesta a la presión colonial es relevar las acciones de resistencia a la homogenización y buscar la descomposición de los dualismos dando cabida a la multiplicidad y el florecimiento de identidades abigarradas, mezcladas, mestizas o ch'ixi, donde no prima ni uno ni lo otro, sino que ambas cosas a la vez (Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax* 72). La propuesta ch'ixi supone diálogos creativos y procesos de intercambio de saberes, estéticas y éticas centradas en la diferencia: una comunidad para todas y todos, tejida como matriz intercultural capaz de establecer pactos de reciprocidad y convivencia entre seres distintos (íbid.).

En este contexto, el bordado, en cuanto textil, colabora con la articulación de comunidades diversas, fortaleciendo el tejido comunitario y promoviendo el diálogo y cuidado mutuo, nutriendo a la comunidad y facilitando escenarios de encuentro que se configuran como constelaciones comunitarias circulares. El bordado, por medio de su propuesta táctil, espacial, temporal, le propone a la comunidad un tipo de interacción social que posibilita que las personas se encuentren, facilitando así la coordinación y el acomodo temporo-espacial, al mismo tiempo que establece la ritualización corporal, gestual y conductual que permite la acción y la comunicación. Los códigos que surgen a partir del bordado son multifacéticos: escenarios múltiples creados para su desenvolvimiento. El cuerpo, la tela, el encuentro entre los cuerpos, la conversación, los colores, las texturas son soportes en los que la comunidad puede apreciar la profusión de experiencias.

El bordado, en relación con la comunidad, se define como un modo particular de encuentro y participación que reconoce como potencial creativo la multiplicidad de experiencias y saberes, y la autoconvocatoria como primer ejercicio de presencia. Los espacios de bordado se hacen comunitarios en “el hacer desde las manos” (Tatiana, 1er Círculo de Bordado, 2020), “en el conversar” (Ximena, 1er Círculo de Bordado, 2020), en el juntarse a aprender (Gina, 1er Círculo de Bordado, 2020), en “el compartir cotidiano” (Ana Belén, 1er Círculo de Bordado, 2020), en el “intercambio de materiales” (Jessica, 1er Círculo de Bordado, 2020), en el “hacerse acompañamiento mientras cada una está en sus procesos” (Cristina, 2er Círculo de Bordado, 2020) y en el compartir la intimidad mientras se zurcen colectivamente las heridas y se colectiviza el cuidado (Paz, Jessica, 2do Círculo de Bordado, 2020). Porque el gesto textil del ir y

venir atravesando la tela se encarna en el cuerpo plural y define un movimiento compartido, una coreografía, un ritmo común que establece otro tiempo y otra lógica de trabajo y de vínculo (Sofía, 1er Círculo de Bordado, 2020).

Las personas que bordan están conectadas por medio de “lazos y límites invisibles de complicidad colectiva” (Paz, 1er Círculo de Bordado, 2020) que enseñan sobre “interacción entre las personas” (Cristina, 1er Círculo de Bordado, 2020) y que crean una pausa en la rutina para observar lo que sucede dentro de cada una, de la tela y del Círculo de Bordado. El bordado se articula como un “territorio de encuentro entre diferentes” (Sofía, 1er Círculo de Bordado, 2020) que favorece la apertura (Cristina, 1er Círculo de Bordado, 2020) y hace florecer una “sabiduría colectiva” (Paz, 1er Círculo de Bordado, 2020) que abraza y contiene (Jessica, 1er Círculo de Bordado, 2020), que hace que resuenen las experiencias de las otras en cada bordado y en cada bordadora.

El Círculo de Bordado se convierte en una plataforma productora de comunidad. Con ello favorece la creación de una atmosfera espacial que contiene a los cuerpos entramados y que promueve la transformación radical del orden patriarcal a través de la articulación colectiva de las personas en interacción y del uso de la creatividad como posibilidad de emancipación. El Círculo de Bordado es un espacio de conexión intergeneracional, un intersticio para reproducir lo común. Es un encuentro entre mujeres (Tatiana, Michell, 1er Círculo de Bordado, 2020) que pueden conocerse previamente o no (Cristina, 1er Círculo de Bordado, 2020), pero que están disponibles para compartir y aprender sobre sus reflexiones y experiencias a partir de los relatos íntimos (Sofía, 1er Círculo de Bordado, 2020). El Círculo les permite a las bordadoras hacerse compañía, evitar sentirse solas (Cristina, 1er Círculo de Bordado, 2020) y reconocer las experiencias comunes que las atraviesan, así las reúne no solo la práctica y el lenguaje textil, sino que también las vivencias, sensaciones e historias, sincronías de temas sobre construirse mujeres desde la multiplicidad (Cristina, Jessica, Paz, Ximena, Tatiana, 1er Círculo de Bordado, 2020). El procedimiento es evocador y al mismo tiempo contingente, lo que permite captar relatos menos coherentes, elusivos o estables y hacer emerger diversos lenguajes, viendo qué se dice y cómo se dice, por medio de qué se borda y cómo se borda.

El Círculo de Bordado, por tanto, se define como un espacio crítico donde repensar el modo de habitar, puesto que cuestiona las estructuras rígidas, y donde proponer nuevos modos, más holgados y en conexión con el entorno, abordando temas relacionados a las sexualidades, los afectos, las vivencias, los cuerpo-territorios, las violencias, el colonialismo y cualquier otra dimensión que deba ser cuestionada de acuerdo con el contexto de opresión específico. Es por esto que los Círculos son flexibles y se acomodan a las necesidades de las comunidades y de los contextos históricos, por lo que pueden desarrollarse tanto de manera presencial como digital, como ha ocurrido en esta investigación.

De esta manera, es posible afirmar que el bordado permite el surgimiento de atmósferas espaciales que remueven lo íntimo y promueven la creación de territorios de ocupación y movimiento compartido, lo que las articula como prácticas políticas de reapropiación y cuestionamiento sobre cómo se ocupa un determinado lugar y sobre la legitimidad social de las normas ante las prácticas corporales. Esto genera una fisura por la cual pueden surgir nuevas posibilidades discursivas y de ocupación espacial. El bordado, en cuanto práctica de adoctrinamiento de la feminidad se transmuta en práctica feminista de promoción comunitaria, transgrediendo así los límites impuestos por la estructura social dominante para promover otras maneras de hacer y hacer-se, más holgadas, dialogantes y rizomáticas.

Conclusión

En el bordado se encuentran bordadoras y telas, seres humanos y no humanos que comparten el oficio. Quedan envueltos en una atmósfera afectiva, diversa, maridaje delicioso que nos invita a reconocer las múltiples formas de tomar la aguja, de hacer memoria, de escribir a partir de un gesto común, de recrear otras maneras de construir conocimiento.

En este contexto puedo concluir, en primer lugar, que, haciendo alusión a los objetivos específicos de esta investigación, que este estudio me permitió comprender que el bordado contiene discursos a modo de símbolos e imágenes, pero que además propone discursos por medio de usos del tiempo y del espacio, de escenarios, performances, estructuras de encuentros y atmósferas espaciales. Destaco la comprensión que hacen las bordadoras del bordado como una práctica heredada a partir del hacer y del hacer-se, un sistema de codificación de experiencias asociadas principalmente a la resistencia ante el sistema moderno colonial de género y a la politización de propuestas afectivas y espaciales de reproducción de otras maneras de articulación entre comunidades humanas y no humanas que superen el absurdo antropocentrismo para vivirse como Naturaleza.

Además, descubrí que el bordado surge a partir de un diálogo íntimo entre los distintos cuerpos (bordadora, textil y cuerpo plural). Ello me llevó a comprenderlo como un modo de habitar circular, una epistemología, un pensamiento textil situado que devela la relevancia que las bordadoras otorgan al cuerpo en cuanto cuerpo-territorio, desmintiendo con ello la ilusión metafísica del individuo aislado, para informar, como sugiere Gago (247), que nadie carece de territorio: todos, todas están situadas. Junto a esto, concluyo que el bordado colectivo tiene potencialidad feminista por ser un quehacer subversivo que interpela al sistema patriarcal para favorecer la transformación social y el surgimiento de nuevas propuestas civilizatorias no centradas en la dominación. Descubro que el bordado se instala como una praxis instituyente de lo común, que favorece una comunidad diversa y disidente, la “colectividad itinerante”, como afirma Paz (2do Círculo de Bordado, 2020). El bordado, por lo tanto, es contenedor de lo común y favorece la replicabilidad de la comunidad de manera autónoma, autogestionada, cooperativa y horizontal.

Para concluir, y queriendo sonar vehemente, afirmo que es urgente generar conocimiento que promueva la producción de lo común para repolitizar la vida, metamorfosear paradigmas, resistir ante los proyectos de muerte y mantener la claridad de que destruir el poder falocentrista beneficia a todo el planeta¹¹.

¹¹ Recomiendo escuchar el disco *Remendar el caos*, de Ketekalles. En <https://youtu.be/Kd6Txfv36ks>

Bibliografía

- Agosín, Marjorie. “Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas”. *Revista Iberoamericana*, 51.132-133 (1985): 523-529. Web. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4066>
- Aguilar, Miguel Ángel y Paula Soto. *Cuerpos, espacios y emociones: aproximaciones a las ciencias sociales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Miguel Ángel Porrúa. 2013. Web. <https://www.redalyc.org/pdf/726/72631429007.pdf>
- Aguilar, Paola. “Fuentes Rojas: bordando por la paz”. *Infoactivismo*. 12 ago. 2020. Web. <https://infoactivismo.org/fuentes-rojas-bordando-por-la-paz/>
- Antivilo, Julia. “Arte feminista latinoamericano: rupturas de un arte político en la producción visual”. Tesis. Universidad de Chile, 2013. Impreso.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera: the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 1987. Impreso.
- Blanca, Rosa. El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo: ¿práctica emergente o tradicional? *Feminismos*, 2.3 (2014): 19-30. Web. <http://coral.ufsm.br/lasub/images/arquivos/rosablanca-bordado.pdf>
- Brugnoli, Paulina. *Manual de técnicas textiles, terminaciones*. Santiago: Andros, 2006. Impreso.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2001. Impreso.
- Cabnal, Lorena. “TZK’AT, Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario desde Ixumulew-Guatemala”. *Ecología Política*. 10 ene. 2018. Web. <https://www.ecologiapolitica.info/?p=10247>
- Castillo, Valentina. “Memorias (Des)bordadas”. Tesis. Universidad de Chile. 2018.
- Chocontá-Piraquive, Alexandra, Tania Pérez-Bustos, Carolina Rincón-Rincón y Eliana Sánchez-Aldana. “Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles”. *Tabula Rasa*. 32 (2019): 249-270. Web. <https://doi.org/10.25058/20112742.n32.11>
- Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo. *La vida en el centro y el crudo bajo tierra: El Yasuní en clave feminista*. Quito: Saramanta Warmikuna, 2014. Impreso.
- Cruz, Delmy. “Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos”. *Solar*. 12.1 (2012): 35-46. Web. <https://doi.org/10.20939/solar.2016.12.0103>
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. “Introducción: Rizoma”. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2010 [1980]. Impreso.
- Edwards, Clive. ““Home is where the art s’: women, handicrafts and home improvements 1750-1900”. *Journal of Design History*. 19.1 (2006): 11-21. Web. <https://doi.org/10.1093/jdh/epk002>
- Espinosa, Yuderkis. “Breve esbozo sobre feminismo, descolonialidad y cimarronaje”. *Pikara Magazine*. 11 nov. 2020. Web. <https://www.pikaramagazine.com/2020/11/breve-esbozo-sobre-feminismo-descolonialidad-y-cimarronaje/>
- Favela, Mariana. “Ontologías de la diversidad”. *Más allá del feminismo: caminos para andar*. Coord. Margara Millán. México: Red de Feminismos Descoloniales, 2014.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010. Impreso.
- Gago, Verónica. *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019. Impreso

- Garbayo, Maite. *Cuerpos que aparecen: performance y feminismo en el tardofranquismo*. Madrid: Consonni, 2016.
- Gargallo, Francesca. “La percepción estética del colonialismo patriarcal”. *Discurso Visual*. 42 (2018): 11-25. Web.
http://www.discursovisual.net/dvweb42/PDF/03_La_percepcion_estetica_del_colonialismo_patriarcal.pdf
- . *Las bordadoras de arte*. México: Viceversa, 2020. Impreso.
- Garzón, María Teresa. “Proyectos corporales: errores subversivos: hacia una performatividad decolonial del silencio”. *Nómadas*. 26 (2007): 154-165. Web.
<https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241015.pdf>
- González, Isabel. “Un derecho elaborado puntada a puntada: la experiencia del costurero de Tejedoras por la memoria de Sonsón”. *Revista Trabajo Social*. 18-19 (2014): 77-100. Web. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistraso/article/view/338231>
- Guillén-Serrano, Elisa. “El bordado cañari: símbolo de identidad precolombino e instrumento de rebeldía durante la conquista española. *DAYA. Diseño, Arte y Arquitectura*. 3 (2017): 33-41. Web. <https://doi.org/10.33324/daya.v1i3.97>
- Guattari, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica: cartografías del deseo*. 2ª ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013. Impreso.
- Gutiérrez, Raquel. “Común, ¿hacia dónde?: Metáforas para imaginar la vida colectiva más allá de la amalgama patriarcado-capitalismo y dominio colonial”. *Producir lo común: entramados comunitarios y luchas por la vida: El Apantle. Revista de Estudios Comunitarios*. Varios autores. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019. 79-93. Impreso.
- Ingold, Tim. “Thinking through making”. Institute for Northern Culture. 31 oct. 2013. Web. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. “Mantos funerarios de Paracas: ofrendas para la vida”. 2015. Web. <http://precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/mantos-funerarios-de-paracas-ofrendas-para-la-vida-2015/>
- Lugones, María. “Hacia un feminismo descolonial”. *La Manzana de la Discordia*. 6.2 (2011): 105-117. Web. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i2.1504>
- Olalde, Katia. “Bordando por la paz y la memoria en México: feminidad sin sumisión y aspiraciones democráticas”. *Debate Feminista*. 58 (2019): 1-30. Web.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7028788>
- . “Dar cuerpo y poner en movimiento la memoria: bordado y acción colectiva en las protestas contra los asesinatos y las desapariciones en México”. *Cuerpos memorables*. Coords. Caroline Perrée e Iliana Dieguez. México: CEMCA, 2018. 207-228. Impreso.
- Passos, Noeme. “De lo privado a lo político: el bordado del colectivo Linhas do Horizonte, en Brasil”. *Feminismos y populismos del siglo XXI: frente al patriarcado y al orden neoliberal*. Comps. Graciela Di Marco, Ana Fiol y Patricia K. N. Schwarz. Buenos Aires: Teseo, 2019. Impreso.
- Parker, Roszika. *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*. Nueva York: Tauris, 2010. Impreso.
- Pérez-Bustos, Tania. “Aprendiendo a bordar: reflexiones desde el campo sobre el oficio de bordar y de investigar”. *Horizontes Antropológicos*. 21 (2015): 279-308. Web.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832015000200012>

- . “El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades”. *Revista Colombiana de Sociología*. 39.2 (2016): 163-182. Web. <https://doi.org/10.15446/rsc.v39n2.58970>
- . “¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía?” *Disparidades. Revista de Antropología*. 74.1 (2019). Web. <https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.04>
- Pérez-Bustos, Tania y Alexandra Chocontá-Piraquive. “Bordando una etnografía: sobre cómo el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica”. *Debate Feminista*. 56 (2018). Web. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2018.56.01>
- Pisano, Margarita. *El triunfo de la masculinidad*. Santiago: Surada, 2001. Impreso.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010. Impreso.
- . *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015. Impreso.
- . *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018. Impreso.
- Rizzo, Cornelia. “La red que se teje fuerte: 4 años de bordar por La Paz”. *Hysteria!* sin fecha. Web. <https://hysteria.mx/laredquesetejefuerte/>
- . “Geografías de hilo: Reflexión sobre la memoria y el arte de mujeres: el bordado: el Barrio Antiguo”. Sept. 2016. Web. <http://www.elbarrioantiguo.com/geografias-hilo-reflexion-la-memoria-arte-mujeres-bordado/>
- Rose, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. Londres: Sage, 2016. Impreso.
- Santos, Mariela. “Trama & fibra: tecnología temprana en fibra vegetal”. Arica: sin editorial, 2017. Web. <http://sb.uta.cl/libros/TRAMA%20&%20FIBRA.pdf>

Recibido: 15 de Julio de 2021

Aceptado: 27 de Diciembre de 2021

La práctica del arreglo para coros formativos: Sistematización de un método a partir de la observación de la práctica

The practice of the arrangement for formative choirs: Systematization of a method from the observation of the practice

Cristian Fernández Toro¹

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Resumen

En Chile, históricamente se ha incorporado el canto coral a programas de enseñanza, tanto escolares como universitarios, haciendo uso del instrumento vocal y coral como un orgánico a disposición inmediata de todos los seres humanos, acompañando sus procesos de aprendizaje y exploración. Dentro de esta realidad, ha sido necesario generar estrategias para la selección de repertorio, siendo este insuficiente y, en muchas ocasiones, de una dificultad inaccesible para coros de menor experiencia. Estas estrategias radican en la posibilidad de generar repertorios actualizados, habitualmente basados en la interpretación de arreglos y adaptaciones en donde las características del coro sean vistas como una herramienta más que una limitación, con el objetivo de potenciar su exploración musical.

Ante una gran demanda de este tipo de repertorios me he visto forzado a sistematizar un conocimiento a través de la práctica para reflexionar en torno a la pregunta: ¿De qué manera pueden aprovecharse las características de un coro formativo y las técnicas compositivas para aportar a un desarrollo integral de nuevos arreglos corales? Para responder, luego de exponer los fundamentos teóricos de la creación de arreglos desde su dimensión lúdica, relaciones de intertextualidad musical, y cuestiones de autoría, propondré un método para abordar un arreglo que pueda ser de utilidad a directores, educadores, compositores y arreglistas, a través de la metodología de la práctica-como-investigación, con el objetivo de generar una respuesta sistematizada (no generalizante) a la pregunta expuesta.

Palabras clave. Arreglos, Intertextualidad, Canto Coral, Composición.

Abstract

In Chile, choral singing has historically been incorporated into teaching programs, both school and university, making use of the vocal and choral instrument as an organic instrument immediately available to all human beings, accompanying their learning and exploration processes. Within this reality, it has been necessary to generate strategies for the selection of repertoire, which is often insufficient and, on many occasions, is of inaccessible difficulty for less experienced choirs. These strategies lie in the possibility of generating updated repertoires, usually based on the interpretation of arrangements and adaptations where the characteristics of the choir are seen as a tool rather than a limitation, with the aim of enhancing their musical exploration.

Faced with a great demand for this type of repertoire, I have been forced to systematize knowledge through practice to reflect on the question: How can the characteristics of a formative

¹ Licenciado en Música Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Titulado en Composición Musical Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Estudiante de Magíster en Artes, mención Música vía Creación (Composición) Pontificia Universidad Católica de Chile. Mail: cfferandez1@uc.cl

choir and compositional techniques be used to contribute to a comprehensive development of new choral arrangements?

In order to answer, after exposing the theoretical foundations of the creation of arrangements from its playful dimension, relationships of musical intertextuality, and questions of authorship, I will propose a method for aboard an arranging that can be useful to directors, educators, composers and arrangers, to through the methodology of practice-as-research, with the aim of generating a systematized (not generalizing) response to the question posed.

Key Words. Arrangements, Intertextuality, Choral Singing, Composition.

Introducción

Si bien la historia de la música coral se remonta a las expresiones sociales, culturales y artísticas de las civilizaciones más antiguas (Fernández 54), en la época decimonónica en Europa se consolida la práctica del canto coral *amateur* (Roldán 136) lo cual da cuenta de una expresión correspondiente a un movimiento de diferentes entidades corales dentro de cuyos parámetros no entran los ensambles profesionales (Carbonell i Guberna 486). En Chile, el canto coral de aficionados surge durante el mismo siglo XIX, como consecuencia del desarrollo del pensamiento ilustrado, los ideales de la Revolución Francesa, y el constante esfuerzo por acercarse al cultivo de obras sinfónico-corales y operáticas provenientes de Europa (Minoletti 87), conformándose las primeras sociedades musicales que ya durante el siglo XX quedarían al alero de algunas universidades, conformando los primeros coros universitarios, al mismo tiempo en que la enseñanza del canto coral comenzaba a implementarse en las escuelas, junto a los primeros compilados de repertorio para los objetivos educativos del coro en la clase de música (Letelier Llona 4), realidad que se mantiene como un continuo hasta nuestros días, permaneciendo como un contenido en los currículums educativos.

Sin ánimos de ahondar en la discusión en torno al sentido de la categoría “Amateur”, es bueno suscribir a que la principal diferencia de estos con coros profesionales tiene que ver con el grado de alfabetización musical. Es común que en un coro amateur la experiencia o el conocimiento preliminar de interpretación, técnica o lenguaje musical no sea una exigencia (Roldán 137). Sin embargo, a través de la práctica y de la búsqueda de herramientas conjuntas por parte de directores y los mismos coristas es posible generar un conocimiento por medio de la práctica, corporeizado y anclado en caminos de aprendizaje no tradicional. Como señala Roldán (2021):

Dichas estrategias forman parte de lo que se puede denominar como “conocimiento tácito”, no verbalizado, formalizado o teorizado; o “conocimiento popular”, aquel que se adquiere por la cultura y la sociedad en la que se vive. En este sentido, el amateurismo ofrece una alternativa al conocimiento musical establecido. Se encuadra más en el “conocimiento procedimental” que en el “conocimiento de los hechos”, lo

que explica que la mayoría de los coristas decida tomar clases de técnica vocal en lugar de teoría musical (149).

Dentro de este contexto, el asunto del repertorio para los diferentes niveles formativos se presenta como una problemática. Ya a principio de siglo, Minoletti invitaba a aumentar la cantidad de repertorio, partituras y grabaciones de producción nacional apropiadas a diferentes edades y niveles de dificultad (94), realidad que pareciera mantenerse hoy en día, debido a la permanente demanda de arreglos y nuevos repertorios. En mi experiencia como compositor y arreglador, por ejemplo, es común recibir encargos de arreglos por parte de directores a cargo de diferentes ensambles, acusando frecuentemente la falta de repertorio (Villarreal 21), y aún más un repertorio acorde a un nivel de dificultad específico. Una de las razones, como señala Mansilla, es que en las academias musicales se enseñó el arreglo como una práctica menor, relegada a un oficio de adaptación de partituras para ensayo o consumo comercial, por lo que la práctica de arreglos se ha realizado generalmente de forma empírica por parte de directores o intérpretes, sin una reflexión profunda, ni propuestas creativas que enriquezcan profundamente el material original. (16) En otras palabras, la escasez de antecedentes y de reflexión en torno a esta práctica, produjo por mucho tiempo desinterés en compositores ligados principalmente a las academias de música docta², quedando este ejercicio en manos de los mismos intérpretes, quienes muchas veces utilizaban correctamente el instrumento, pero que no destinaban mayor tiempo a explorar en herramientas creativas que enriquezcan el discurso musical.

En adición a lo anterior, en contextos formativos no solamente se pone en juego el nivel de dificultad del repertorio disponible (siendo esto más evidente en contextos educativos escolares de enseñanza básica), sino que además la necesidad de actualización de estos en orden de acompañar los procesos identitarios de los coreutas y los territorios musicales que habitan (Sarmiento y Quiroga 341)³. Es decir, se ha vuelto necesario para los docentes y directores negociar el repertorio con los coreutas de acuerdo con sus procesos identitarios respecto de las músicas que estos escuchan, al mismo tiempo que para arreglistas y productores de repertorio con fines formativos (escolares, universitarios o no profesionales) se hace necesario observar críticamente este fenómeno e integrarlo a la creación. Esto implica, además de una cuestión estética y social, que el coro destinatario pasa a conformarse como un orgánico con sus propias características, lo cual implica que las limitaciones técnicas de los intérpretes pueden, a la vez, la puerta de entrada a otro tipo de exploraciones sonoras que, desde un punto de vista creativo, conforman una materialidad que puede ser aprovechada con ingenio. En otras palabras, es importante comenzar a valorar los ensambles formativos como un instrumento con sus características particulares y específicas de una manera creativa, con el objetivo de transformar las limitaciones en propuestas musicales de mayor interés.

² No así en el mundo de las músicas populares, en el que las búsquedas de reinterpretación de repertorio existente proliferaron durante todo el siglo XX (López 278), principalmente gracias a la industria norteamericana y los múltiples orgánicos que reversionaban canciones populares.

³ La conclusión de estas autoras se da luego de una investigación aplicada en un aula de segundo año de una escuela secundaria de Córdoba, Argentina.

Hasta este punto, y a manera de resumir la problemática, vale contar que dentro de mi experiencia como arreglista he tratado de conciliar las diferentes aristas enunciadas a propósito de la escasez de repertorio, con el fin de enfrentar mi proceso creativo ante la demanda de arreglos para coros universitarios, aficionados, juveniles e infantiles. En este proceso ha surgido la siguiente pregunta de partida: ¿De qué manera pueden aprovecharse las características de un coro formativo y las técnicas compositivas para aportar a un desarrollo integral de nuevos arreglos corales? Para responder, esbozaré una definición de Arreglo que demuestre su valor artístico, musical y creativo, para luego comprender por qué arreglamos para producir nuevo repertorio. Luego, propondré un método para abordar un arreglo que pueda ser de utilidad a directores, educadores, compositores y arreglistas, a través de la metodología de la práctica-como-investigación, con el objetivo de generar una respuesta sistematizada (no generalizante) a la pregunta expuesta.

El Arreglo: ¿Qué implica y por qué arreglamos?

Si bien es cierto la práctica de este oficio se ha llevado a cabo en occidente desde muy temprano, no ha habido mayor abordaje de este en libros de técnica, o tratados musicales de tal manera que hayamos podido acceder a una compleja teorización y reflexión al respecto (Mansilla 15).⁴ Como hemos señalado anteriormente, la elaboración de arreglos o la reelaboración de obras con material de otros compositores o autores ha sido relegada a un segundo plano y llevada a cabo, muchas veces, de manera rudimentaria.

Desde la década de los 30, es que se populariza la práctica en el campo de la música popular, consistiendo en la elaboración de versiones de obras musicales populares, tomando principalmente la melodía y añadiendo orgánicos diferentes (Mansilla 16). Para la música vocal, el mundo del Gospel, el Jazz, y el surgimiento de cuartetos y ensambles vocales en la industria musical norteamericana, significarán un aporte al desarrollo de arreglos para música vocal. En Latinoamérica viene a darse un movimiento similar a través del trabajo de diversas agrupaciones de músicas vernáculas que generaban sus propios arreglos a varias voces para interpretar sus canciones, cuestión que fue rescatada por los coros, siendo fundamental la figura de un arreglador. Señala Mansilla:

La labor del arreglador consistió entonces en tratar de conjugar dichas técnicas con el material vernáculo, utilizando códigos y recursos específicos del lenguaje que reflejaban la riqueza musical -sobre todo rítmica- del género abordado. Como se señalaba más arriba, en este campo prácticamente no se habían realizado trabajos de investigación y sistematización que analizaran este proceso y el modo y herramientas

⁴ Cuando se señala que no ha habido mayor abordaje en bibliografía, nos referimos específicamente a métodos de arreglo y composición que tomen en consideración diferentes niveles de dificultad en coros formativos, es decir, teniendo en cuenta las características especiales de las que hemos hablado aquí. Muchos coros profesionales, semiprofesionales o de mayor experiencia comisionan arreglos actualmente, y muchas veces la bibliografía disponible prioriza la libertad creativa por sobre las posibilidades reales.

con que se fue desarrollando. Esto ocurrió de manera empírica y con esfuerzos individuales. Los conservatorios no advertían esta renovación y no incorporaron materias específicas y estudios de análisis sobre el fenómeno hasta ya entrada la década del 80. Incluso hasta el día de hoy no hay material editado de tipo teórico (17).

En efecto, durante el siglo XX en Chile, el surgimiento de diversas asociaciones y sociedades que fomentaban el canto coral requirió de la presencia de algunos arregladores y compositores para coro. En el caso de las obras originales, se pueden encontrar durante las primeras 6 décadas del siglo, una gran cantidad de composiciones para coros a capella, con acompañamiento, e incluso algunas con fines didácticos para coros escolares (Escobar e Yrarrázaval 203-227). Así mismo, existen varios registros como *Antología Coral Chilena* (2002), proyecto liderado por Rolando Cori, o *Composiciones corales chilenas* (1999) de Víctor Alarcón, por mencionar algunos de los trabajos disponibles sobre composiciones originales. Sin embargo, la categoría “arreglo” no corre la misma suerte. Si bien existen varias versiones de músicas populares y otras adaptaciones por parte de autores chilenos, a la fecha se cuenta con *Antología coral. Arreglos de William Child para coro mixto y coro de voces iguales, sobre clásicos de la música popular chilena, para su enseñanza e interpretación* (2017) y *Antología Coral de Alejandro Pino González* (2005). Ambos trabajos han logrado compilar la obra de arreglistas chilenos, lo cual permite dejar cierta constancia acerca de referencias disponibles. Sin embargo, aún no se cuenta con un material mayormente crítico respecto de prácticas, técnicas o métodos de arreglos desde una perspectiva local.

En el intento de reflexionar en torno a este oficio, podríamos partir preguntando qué es un arreglo. De alguna manera, tratando de entender ontológicamente el oficio del arreglo, antes de lo que respecta a procedimientos técnicos, es posible comprender esta práctica desde un enfoque diferente al que le ha situado en una categoría inferior. Habitualmente, como indica Doezema, puede entenderse como la adaptación de una pieza a una combinación instrumental específica (1). Sin embargo, esta definición resulta insuficiente a la hora de comprender las diferentes concesiones e interrelaciones entre un original y su potencial arreglo. Para avanzar en esta idea, revisaremos antes cómo algunos autores en musicología han comprendido este oficio desde el aparato conceptual de la intertextualidad.

Este concepto fue acuñado por Julia Kristeva, entendida como “un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior” (2), entendiendo el texto como una unidad constituida y atravesada por un conjunto de estructuras discursivas. Esta definición fundante fue tomada por diversos autores del campo de la musicología para comprender el texto y las estructuras musicales en los mismos términos expuestos, lo cual implica reconocer la dimensión semántica de la música, y el arreglo como proceso de resignificación (Madoery 91). López Cano, por ejemplo, traslada la atención de quien crea a quien percibe, entendiendo la intertextualidad como el conjunto de textos que determinado lector conoce, con los cuales puede establecer relaciones

estilísticas, genéricas o autorales, tal como en música un oyente puede establecer las mismas relaciones con obras precedentes (3). Esto nos conduce a pensar que la intertextualidad (en tanto relación entre dos “textos”) no se reduce a los parámetros sonoros y a la factura musical expuesta en una partitura, sino además se extiende a la instancia en que la música existe y es escuchada, llegando incluso al punto de que la obra es apropiada y resignificada por las audiencias, poniendo en cuestión temas como la autoría (en el caso de las reversiones). Según Malawey, la autenticidad puede ser adjudicada a una obra performada cuando las audiencias la perciben como real, honesta, seria y genuina (197). Es por ello por lo que entrar en el campo de la intertextualidad “no es un texto reflejo de un “exterior” textual, sino que ella consiste en una práctica que inscribe lo social en una red de sistemas textuales” (Guerrero 78).

A partir de todo lo anterior, López Cano categoriza la intertextualidad musical en, a lo menos, cinco tipos identificables: “cita, parodia, transformación de un original, tópico y alusión” (López Cano 3). Para el caso del desarrollo de arreglos corales, podríamos identificarlos dentro de la categoría de transformación. La transformación de un original es “una obra que es revisada, arreglada, versionada o reescrita por su autor u otro compositor” (López Cano 5). Estas últimas se catalogan en correctivas-sustitutivas (cuando se pretende enmendar un error de una obra propia u otra obra), o bien acumulativa (cuando un material sirve de aporte inicial a una versión nueva). En un sentido amplio, podríamos entender que dentro de un arreglo pueden darse múltiples casos de intertextualidad, sin embargo, en la transformación de un original, el objetivo de reversionar un original es explícito por parte de quien arregla. López Luna revisa esta categoría, y realiza una tipología de las transformaciones pudiendo ser estas de fragmentos o piezas. En el caso de la transformación de la pieza completa, define lo siguiente:

Una pieza completa es el punto de partida para una nueva pieza. Es la reelaboración de un material original, facilita la escucha mediante el balance de lo conocido y lo novedoso, debe ser forzosamente hecha por otro compositor y la parte fundamental para diferenciarlas es que sirve a fines estéticos totalmente diferentes, normalmente se hace por un compositor como homenaje a otro de su pasado (103).

Más que problematizar esta categoría, mi objetivo es encontrar en ella un lugar dentro de la cual podemos ampliar la reflexión disponible en torno a la concepción de arreglos corales. Es conveniente por ello explicitar que en este trabajo entenderemos el arreglo como una transformación del original, cuyo fin suele ser acumulativo en tanto el original es un aporte a un fin estético diferente. Si consideramos que en este trabajo abordaremos aquellos arreglos realizados con fines formativos, entonces merece la pena que esta práctica no recaiga sólo en la adaptación de una pieza a un orgánico diferente, sino que sea además acompañada de una lectura que otorgue una nueva originalidad conscientemente construida por las decisiones del arreglista (Correa 182), qué objetivos hay tras un determinado proceso de arreglo, y cómo este puede significar un aporte a las diferentes aplicaciones del arte. Para comprender esta finalidad en contexto de arreglos para coros formativos, tendremos que partir revisando el rol que cumplen

estos coros en la sociedad, de tal manera que podamos generar una conceptualización más completa en torno al repertorio seleccionado dentro de esos contextos.

Más allá de los numerosos beneficios⁵ para el aprendizaje de valores y la posibilidad de encontrar un espacio paralelo a la educación formal dentro de los coros formativos, cuestión que ha sido abordada desde múltiples disciplinas (Pérez-Aldeguer 400), lo cierto es que estos beneficios se producen a través de la consideración del canto y la música en tanto juego sensorio-motor, ligado a la importancia de la expresión en primera instancia, que luego evoluciona a un estadio simbólico y organizado del mismo juego a través de la significación musical (Delalande 15). Esto se entiende al considerar que la voz y el sonido se constituyen ya, previamente al lenguaje, como un medio de expresión primitivo y temprano en la historia del ser humano (Damasio 440), apareciendo junto con el juego, tal como hemos señalado, en un estadio primitivo, pudiendo dar lugar entonces a un desarrollo de la música-como-juego. En este caso, el juego se presenta como mecanismo de aprendizaje que evoluciona desde un estadio sensoriomotor (sonido y gesto) en los primeros años de vida, hasta un estadio simbólico y reglado que se consagra hacia el término de la infancia (Piaget 15-28), de la misma manera en que evoluciona la música. Como Señala Renard:

No cabe duda que, al igual que el niño, los primeros inventores de la música, han emitido sonidos con la voz o manipulando objetos gratuitamente, por simple placer, sin idea formal a priori. El encadenamiento de los sonidos no obedecía a ninguna estructura preestablecida. Al principio, el placer de esta actividad residía en la exploración, después a fuerza de tentativas, repeticiones, el “músico” ha debido percibir intuitivamente las diferencias, estando siempre ligadas a su actividad física (95).

Esta dimensión lúdica de la educación musical no solamente es parte de la infancia de los seres humanos. La existencia de coros y agrupaciones en, por ejemplo, espacios laborales o de educación superior da cuenta del mismo tipo de proceso en etapas adultas. En este punto, y tratando de resumir la propuesta de este artículo, vale entonces señalar que la existencia de coros formativos responde a un acompañamiento de la educación formal en diversas etapas de los seres humanos, a manera de música-como-juego en tanto esta se manifiesta como adquisición de herramientas, valores y conocimientos a través de la práctica musical. Además, otro beneficio se relaciona con un aspecto cultural, y es que el desarrollo de la musicalidad (en este caso a través de la voz) demuestra que:

⁵ Estos beneficios, como puede dar cuenta Pérez-Aldeguer (2014), son aplicables a niveles formativos desde la infancia a la adultez. Además, existe un consenso desde varias disciplinas y ciencias para aseverar que el canto coral aporta significativamente a los procesos formativos o educativos de los seres humanos.

Los seres humanos son más extraordinarios, incluso, de lo que actualmente creemos – y no sólo unos pocos, sino todos – y que la mayoría de nosotros vive muy por debajo de su potencial debido a la naturaleza opresiva de buena parte de las sociedades (Blacking 175).

Esto último queda demostrado en numerosos casos en los que el canto coral ha sido útil a procesos de integración intercultural y conformación de la identidad de diversos grupos humanos. Retomando la problemática del repertorio, vale preguntarse cómo el arreglo (en su dimensión anteriormente descrita) acompaña estos procesos de exploración. En otras palabras, cómo la reversión de obras a través de su transformación (como intertexto), y la interpretación de estas, es importante para la formación de las personas que integran coros en instancias formativas. Madoery recurre al arreglo como una expresión fronteriza que supera la barrera popular-académica que ignora los estereotipos forjados en el límite entre estilos (93), lo cual resulta favorable al objetivo de acompañar procesos formativos en donde los intereses estéticos y territorios musicales de los cantantes son diversos y no pueden desestimarse. En contexto de la educación escolar secundaria, Sarmiento y Quiroga señalan:

La existencia de diversas versiones para una misma pieza hace posible la realización áulica de una versión propia, con un arreglo acorde a las características del grupo de estudiantes en donde la partitura es una guía personalizada que permite el registro y la memoria de la acción sonora. Allí tienen cabida las improvisaciones y las experimentaciones que los estudiantes puedan realizar (341).

Por tanto, tal como el proceso de formación en torno a la interpretación de música vocal se constituye en música-como-juego en diferentes estadios según el nivel formativo, el arreglo coral es capaz de recoger las necesidades de dichos estadios para constituirse como una especie de juego reglado y simbólico para acompañar este proceso. En él, a través de su funcionamiento como intertexto, se pondrán en relación todo tipo de vínculos entre un original y la versión, pero también entre estos y los contextos sociales dentro de los que se circunscriben, siendo necesario que el arreglista no sólo conozca las técnicas disponibles, sino que además sea capaz de ponerlas en diálogo con las implicancias epistémicas, artísticas y educativas que conlleva el encargo realizado.

El método: Cómo enfrentar el arreglo

De esta manera, habiendo comprendido el arreglo para coros formativos desde una perspectiva ontológica, ahora sólo resta ofrecer una sistematización un método propio basado en la

observación de mi práctica como arreglador para abarcar la creación de arreglos desde una perspectiva holística. Propondré la realización de un diagnóstico inicial, un análisis del original, y una elección de parámetros para la reversión. Para ello iré ejemplificando con tres arreglos trabajados para diferentes niveles de dificultad: *Ocean Eyes* (2019)⁶ y *Keep Holding On* (2020)⁷.

Si revisamos bibliografía al respecto, nos daremos cuenta de que en diversos textos se hace referencia a un proceso de diagnóstico inicial. En virtud de reforzar la idea de que el arreglo es una práctica destinada, dentro de muchas otras cosas, al acompañamiento de procesos de exploración y juego en diferentes instancias formativas (sobre todo en el tipo de arreglo que abarcamos en este curso), el diagnóstico inicial se hace aún más necesario, ya que es el momento en que puedo identificar las características de mi grupo objetivo, y por tanto determinar los elementos técnicos de mi obra. En palabras de Correa:

El inicio del proceso que enunciamos tiene dos actores protagónicos: la matriz (obra, canción, fragmento, etc.) y el compositor. A esto pueden sumársele varias consideraciones: la calidad y especificidad de las herramientas seleccionadas (recursos que operan sobre la estructura y sobre los contenidos), la categorización de los elementos que constituyen el original, el grupo destinatario (si es que lo hay), como un supuesto beneficiario circunstancial (182).

Esto implica que existe una matriz original que debe ser recogida por un compositor que determina sus herramientas a partir de un grupo destinatario, u objetivo. Si bien varios parámetros toman importancia a la hora de determinar el éxito del arreglo a futuro, podemos tratar de recoger los más evidentes según algunos autores. El mismo Autor expone:

- Las expectativas del grupo que conforma el coro
- Cantidad de cantantes, sus registros y las cuerdas que conforman en el orgánico.
- Capacidad técnica vocal
- Ductilidad en cuanto a estilos e idiomas
- Su vínculo con el ritmo y su cuerpo

⁶ Original de Billie Eilish, arreglado para el Taller coral del colegio San Francisco Javier de Huechuraba, Santiago de Chile, por encargo de la profesora Cecilia Barrientos Covacih.

⁷ Original de Avril Lavigne, arreglado para el Coro de Cámara del colegio San Anselmo, Santiago de Chile, por encargo de la profesora Claudia González.

- Su historia como oyentes
- Su experiencia en hacer música con otros (Correa 184)

De no haber un grupo objetivo, es importante conocer los estándares de los principales tipos de coro, tal como los que he expuesto anteriormente. En el caso de las clasificaciones vocales, si bien es cierto los mecanismos aerodinámicos y neuromusculares para producir la voz no siempre se cumplen de manera idéntica en una misma persona, y entre personas al momento de cantar (Jerez 50), hoy es posible a través del avance científico llegar a consensos en los que los métodos de exploración en la enseñanza del canto se contrastan con la pesquisa visual-fisiológica (Jerez 38), lo cual tiene relación no sólo con las técnicas utilizadas para la emisión, sino además para conformar diferentes categorizaciones de los rangos vocales. En el caso de los coros formativos, el logro de una estandarización es mucho más conflictiva, debido a la diversidad de cantantes con diferentes aptitudes y experiencias, que deben ser integrados a una cuerda (Formento 44), por lo mismo es necesario siempre consultar las cuerdas que componen el coro, sus rangos y sus eventuales particularidades. De lo contrario, sugiero limitarse a las clasificaciones tradicionales que se detallan en la figura 1 como tesitura cómoda, es decir, en nota redonda.



Fig. 1. Clasificaciones estandarizadas para coro mixto. Las figuras en redonda corresponden a la tesitura cómoda. Fuente: Alchourrón, Rodolfo. *Composición y Arreglos de Música Popular*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1999. Impreso.

En el caso de los coros infantiles y juveniles, sugiero seguir estas clasificaciones:



Fig. 2. Clasificaciones para coro masculino de niños y jóvenes. Las notas blancas corresponden al registro posible y las negras a la tesitura más cómoda. Fuente: Elorriaga, Alfonso. *El Coro De Adolescentes En Un Instituto De Educación Secundaria: Un Estudio De fonación*. *Revista Electrónica Complutense De Investigación En Educación Musical*. Oct. 2011. Web. 10 may. 2021.

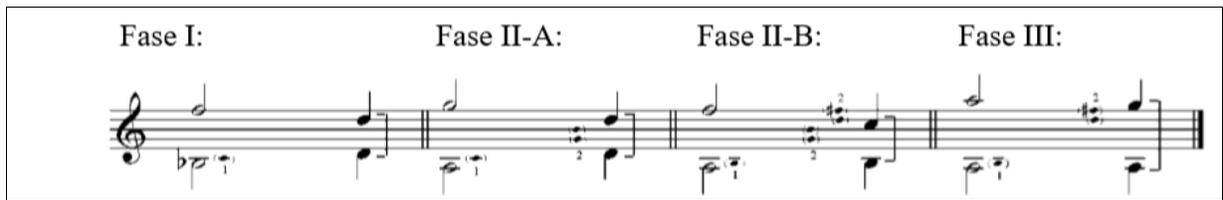


Fig. 3. Clasificaciones para coro femenino de niñas y jóvenes, siendo I= voz de niña, II-A= Pre-menarquía, II-B= Post-menarquía y III= voz juvenil. Las notas blancas corresponden al registro posible y las negras a la tesitura más cómoda. Fuente: Elorriaga, Alfonso. El Coro De Adolescentes En Un Instituto De Educación Secundaria: Un Estudio De fonación. *Revista Electrónica Complutense De Investigación En Educación Musical*. Oct. 2011. Web. 10 may. 2021

En las imágenes anteriormente expuestas es curioso que el autor evita referirse a las categorías del coro mixto SATB. Esto es debido a que recurrentemente la asignación explícita de una clasificación vocal a un niño o joven cuyo desarrollo vocal no ha culminado produce producir confusiones. En la práctica, ha sido común encontrar jóvenes convencidos de ser “barítonos” o “contraltos” por haber cantado en dichas cuerdas en sus coros escolares, sin que esto se corresponda necesariamente con el registro real. Es difícil constatar esto debido a la variedad de casos, pero quien escribe este artículo suscribe a la idea de que es mejor, por parte del arreglista, buscar asignaciones vocales menos categóricas como “primera voz”, “segunda voz”, “voces agudas”, etc.

Resumiendo, para la etapa de diagnóstico nos remitiremos a las características del grupo destinatario, tanto técnicas como en cuanto a sus expectativas. Posterior a este paso, se debe analizar el original que se versionará.

Una vez escogido el repertorio, se debe realizar un análisis musical sobre este. En caso de música no escrita, sugiero realizar una transcripción de los principales elementos que compongan esta música. En caso de música escrita, es ideal tener acceso a la partitura original, y ocupar todos los métodos de análisis que considere necesarios para determinar las características del original. Posteriormente a este análisis, se pueden decidir las transformaciones que se realizarán. Los elementos para considerar en la música que habitualmente se pide para coros formativos, pueden ser los siguientes:

- 1. Parámetros del sonido:** Analizar los cuatro parámetros del sonido musical (altura, duración, timbre, intensidad) y preguntarse si alguno predomina sobre otro. Se sugiere siempre escoger tonalidades centrales acordes a los registros de los cantantes. En el caso de coros con mayor experiencia, siempre son bienvenidas algunas modulaciones sencillas, o notas ajenas a la escala. Para grupos con menos experiencia, se sugiere que cualquier motivo, frase, tema, melodía, gesto u objeto sonoro sea encapsulado en una célula fácil de memorizar y de diferenciar respecto de las otras, de tal manera de facilitar el aprendizaje. De la misma manera, se sugiere no descuidar ningún parámetro, de tal manera que el arreglo no pierda control de algún elemento técnico. Por ejemplo, manejo de intensidades, fraseos, articulaciones, entre otros. De haber instrumentos acompañantes, se sugiere siempre hacerlos parte del material, y no utilizarlos de manera casual.
 - Alturas: ¿Cómo es la melodía y la armonía? ¿Hay contrapunto? ¿Es la tonalidad adecuada al registro de los cantantes? ¿Existen notas ajenas a la escala? ¿Qué haré si hay cromatismos? ¿Qué haré si modula? ¿Puedo ofrecer re-armonizaciones?

- Duraciones: ¿Es el ritmo cercano al grupo destinatario? ¿predominan los contratiempos o las síncopas? ¿Existen alteraciones de tempo?
 - Intensidades: ¿Cómo son las relaciones entre los diferentes matices? ¿Contrastan o transitan? ¿Qué tanto puedo exigirle a mi grupo en intensidad?
 - Timbres: ¿Qué instrumentos conforman el tema original? ¿Existen sonoridades atípicas o experimentales? ¿Cómo puedo adaptar estas sonoridades al instrumento vocal infantil y juvenil? ¿Qué distribución ocuparé? ¿Utilizaré instrumentos acompañantes?
- 2. Texturas:** ¿Cuáles son las diferentes capas? ¿Predomina alguna? ¿Puedo identificar diferentes planos que destaquen y dialoguen entre ellos? Habitualmente las texturas que se pueden identificar son:
- Monodia
 - Rítmica
 - Homofonía
 - Monodia con acompañamiento rítmico
 - Monodia con acompañamiento armónico
 - Polifonía

En general, como he mencionado anteriormente, una textura más compleja en grupos de menor experiencia es de fácil consecución si es que las células que componen esta textura pueden ser fácilmente identificables.

- 3. Texto-contexto:** ¿Es el texto adecuado al grupo destinatario? ¿Existe algún elemento importante en el texto que sea resaltado con algún parámetro musical? ¿Existen ciertos tópicos musicales a través de los cuales pueda establecer relaciones semánticas en la música con el texto? ¿Quién es el autor? ¿A qué género, estilo o escuela pertenece? ¿A qué elementos socioculturales responde la escena que conforma? ¿Son estos elementos performativos coherentes con mi proyecto formativo?

Un análisis sobre el texto es importante, debido que a través de este pueden identificarse diferentes tópicos en tanto unidades semánticas que influyen en el discurso musical. Así mismo, pueden tomarse ciertas decisiones de adaptación sobre el texto, o modificaciones estructurales a través de la construcción del texto, estableciendo relaciones sintácticas con la música. En este aspecto pueden establecerse diversas valoraciones desde la intertextualidad, respecto de posibles cruces de autoría, referencias culturales, citas a otros textos, etc. En este punto es importante comprender los mecanismos culturales y sociales que atraviesan la pieza original, de tal manera que establecer nuevos discursos estéticos sea posible, valorando esta dimensión de la intertextualidad, además de explicitar la agencia del arreglador sobre la manipulación del original.

- 4. Recursos didácticos:** ¿Me puedo apoyar en ciertos elementos performativos? ¿Puedo ocupar movimientos? ¿Puedo ocupar percusión corporal?
- Es importante en toda pieza considerar un análisis sobre los eventuales aspectos performáticos. Es posible, por una parte, relacionar los objetos y gestos utilizados a la gestualidad de la dirección, o a la manera en que la obra podrá ser ensamblada. Así se genera

un producto orgánico para el ensamble destinatario. Además de eso, otros recursos que faciliten la incorporación de la pieza pueden ser de utilidad. Por ejemplo, si existen contratiempos, o compases acéfalos, los tiempos fuertes pueden ser rellenados con algún tipo de gesto corporal, de tal manera que la rítmica de la pieza sea de más fácil tratamiento.

El método: Aplicación en dos arreglos de distinta dificultad

1. Ocean Eyes (Billie Eilish)

- a) **Diagnóstico del coro:** El taller coral del Colegio San Francisco Javier de Huechuraba está compuesto por niñas en su mayoría, y un niño cuyas edades rondan entre los 12 y los 15 años aproximadamente. No tienen experiencia coral y les resulta dificultoso trabajar repertorio a más de dos voces. Para el año 2020 han negociado repertorio con su directora y se me ha encargado componer varios arreglos de artistas de pop que son del interés de las/los estudiantes. Según la profesora, el registro abarcable por las/los estudiantes son los siguientes:



Fig. 4. Rango vocal para cada voz. Si observamos, ambas voces abarcan alrededor de una décima. Según las clasificaciones anteriores podríamos hablar de Niñas que se encuentran en fase II-A y II-B (Elorriaga), mientras que el único niño podría estar atravesando la fase de mediavoz.

b) Transcripción y análisis de parámetros.

b.1) Estructura base:

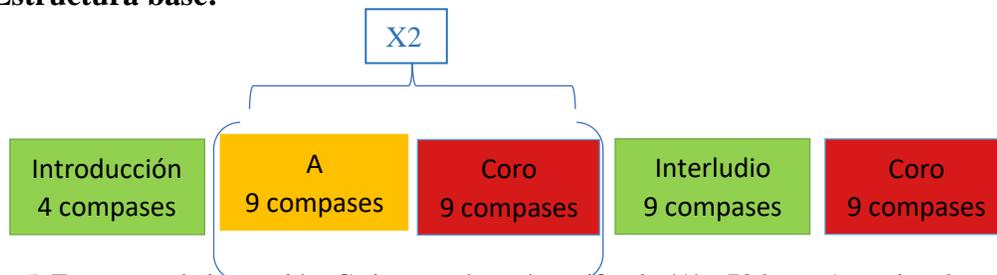


Fig. 5. Estructura de la canción. Cada compás está en cifra de 4/4 a 72 bpm. Aproximadamente.

La introducción consiste en bloques homofónicos armonizando el motivo principal de la canción, acompañados con sintetizador. El interludio posee características similares, se trata de la armonía del tema y el motivo principal con una base rítmica que transcurren bajo una improvisación vocal. La sección A y Coro son las que contienen mayor desarrollo temático. Han sido transcritas de la siguiente manera⁸:

⁸ Vale decir que en música popular siempre es necesario simplificar la figuración rítmico-melódica, debido a que las variaciones y adornos que los intérpretes realizan muchas veces volverían la transcripción demasiado compleja.

Fig. 6. Sección A

Fig. 7. Coro

b.2) Parámetros del sonido destacables.

- **Alturas:** Como se aprecia en las figuras anteriores, se puede comentar que existen motivos y frases fácilmente identificables para cada sección. Las melodías son recurrentemente pentatónicas (G-A-B-D-E). La armonía, en sol mayor, pasa constantemente por el IV-Vsus2-VIm salvo en las codas, en las cuales descansa en un I-IV. No hay contrapuntos observables, salvo en el interludio debido a la presencia de una improvisación vocal. Probablemente sea necesario modificar la tonalidad debido a la aparición de sonidos demasiado graves. No es recomendable ofrecer re-armonizaciones o giros más complejos debido a la experiencia del coro.
- **Duraciones:** Predominan ritmos a contratiempo, sin embargo, el pulso y la métrica son constantes. Probablemente si la canción no fuese conocida por los cantantes podría ser más difícil de memorizar a simple vista.
- **Intensidades:** En general no se observan grandes cambios a nivel dinámico. El tema transcurre dentro de una intensidad moderada.
- **Timbres:** Las sonoridades son propias de una agrupación de pop. Voces, voz solista, sintetizador y base rítmica.

b.3) Texturas: La textura predominante a lo largo del tema es una monodia con acompañamiento armónico, a la cual se suma un acompañamiento rítmico.

b.4) Texto-contexto: La canción habla de las sensaciones y descripciones del hablante en torno a ojos (*ocean eyes*) de la persona de la cual se ha enamorado, y la imposibilidad de

dejar de sentir y pensar sobre esta persona. La canción fue escrita y producida por el hermano de Billie Eilish. De esta manera, la cantante debutó en el circuito comercial a los 15 años con este single que sirvió de promoción a su primer disco.

De alguna manera, Billie Eilish se transforma en una artista ícono para los adolescentes de la generación de los 2000. Numerosos comentarios de prensa y crítica musical destacan su estética urbana, caótica y conflictuada como un reflejo y producto de los jóvenes del siglo XXI, razón por la cual ha sido un éxito comercial a nivel mundial.

b.5) Recursos didácticos: Se ha decidido incorporar percusión corporal y efectos de sonido para crear una atmósfera que haga eco de algunos elementos del texto. También se han creado células simples a nivel rítmico-melódico para facilitar el proceso de aprendizaje, tal como expondremos a continuación.

c) El Arreglo:

V.C: Cristian Fernández

The musical score consists of three systems. The first system is for two voices, labeled 'Voice 1' and 'Voice 2'. Both start with 'shhh' (1) and 'Uh/Ah' (2) sounds. The dynamics are marked 'ppp' (pianissimo) and 'decrec. poco a poco' (decrescendo poco a poco). The second system is for the piano accompaniment, starting at measure 5 with a tempo of 70. It features a melodic line with lyrics: 'I've been waiting for you, but nothing ties and I've been waiting for you, care-free king through the fire'. The piano part includes dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano) and 'ppp'. The third system continues the piano accompaniment with 'shhh' sounds and 'dum dum dum' rhythmic markings.

Fig. 8. Sección introductoria. Los números entre paréntesis indican lo siguiente: (1) Debe lograrse el efecto del sonido del océano. El fonema "Shhh" debe ser áfono (sin vibración de las cuerdas vocales), y debe transformarse paulatinamente en "Uh" o "Ah" a elección del cantante, y luego volver a "Shhh". Cada coreuta debe producir este efecto ad libitum, con duraciones diferentes cada vez, tanto en *fiatos* largos como cortos, e independientemente de sus compañeros(as). (2) Para complementar el efecto 1, cada cantante debe frotar las palmas de sus manos, suavemente, de manera continua y en círculos, con el objetivo de producir sonido oscilatorio, sin alturas definidas. (3) Aplausos.

En base a lo recogido en el análisis anterior, se ha decidido reemplazar las armonías vocales del original por un juego que emule los sonidos del mar, haciendo eco del título de la canción. Esa atmósfera debe producirse de manera libre y fluida por alrededor de 30 segundos. Mientras un grupo mantiene el efecto, el otro comienza a interpretar el motivo principal como se observa en el segundo sistema. Algunos detalles importantes son el cambio de tonalidad (medio tono ascendente) para evitar notas muy graves, y un aplauso que rellena tiempos de silencio para evitar anticipaciones en las entradas.

Otro elemento importante es el que se muestra a continuación:



Fig. 9. Ostinato en la segunda voz.

Mientras la primera voz interpreta la melodía principal, a la segunda voz se le ha asignado un ostinato con una indicación de articulación (estacato) con el objetivo de conservar un sonido “rítmico”. Esta decisión se tomó considerando que es recomendable, en coros de poca experiencia, asignar células independientes y diferenciables para no confundir información. Probablemente hubiese sido más complejo aprender una segunda voz. Además, este recurso nos hace escapar al tradicional formato de *quodlibet* y se consigue una textura un poco más interesante. Junto con esto, se siguen utilizando los recursos corporales que sean fáciles de mantener mientras se canta, como lo es frotarse las manos para producir un sonido de “aire”.

Fig. 10. Sección B o “Coro”. Los números indican: (4) Golpe con el pie y (5) Golpe con una o ambas palmas de las manos sobre los músculos.

En esta sección se decidió asignar el tema principal a la segunda voz, de tal manera que cada grupo tuviese una melodía y un acompañamiento, lo cual facilita el aprendizaje de las secciones. Por otra parte, a la primera voz se le ha asignado un ostinato acompañado de percusión corporal con la misma rítmica para que resulte sencillo a la coordinación. Esto ayuda tímbricamente a conservar la sensación percusiva del pop.

Para terminar, luego de una repetición desde la sección A con diferente texto, el arreglo finaliza con el mismo juego del principio, que disminuye en intensidad hasta desaparecer. Como se ha visto, se ha procurado facilitar la información del original haciendo empleo de diferentes recursos que no necesariamente se extraen del original, pero que sí pueden ser “extrapolaciones” o “adaptaciones” de algún elemento importante. Por ejemplo, a falta de más voces que pudiesen ejecutar armonías en bloque, como el arreglo original, se recurre al ostinato que reproduce la armonía a nivel horizontal, de tal manera que no se escucha un “vacío” armónico.

A continuación, expondré el mismo método más condensado para otro arreglo, esta vez en otro nivel de dificultad.

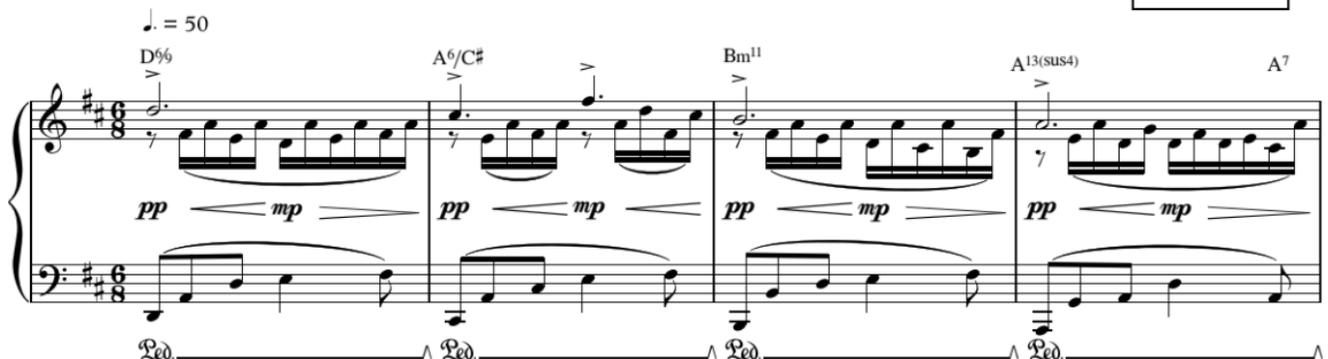
2. Keep Holding On (Avril Lavigne)

- a) **Diagnóstico del coro:** El Coro de Cámara del Colegio San Anselmo es un coro de niñas y jóvenes. Todas han iniciado su muda vocal y llevan bastante tiempo formándose como conjunto con la misma directora, razón por la cual se constata una mayor capacidad de interpretar diferentes voces, armonizaciones y figuraciones más complejas. La profesora ha requerido acompañamiento en piano con parte obligada (para un pianista lector) y con cifrado americano (para un pianista no lector). Además, se detalla que las niñas gustan de realizar performances haciendo uso de percusión corporal, habilidad que tienen muy bien desarrollada. Por último, la profesora ha recomendado escribir el arreglo en Re mayor y modular en la sección final un tono ascendente (Mi mayor) para resaltar el final.
- b) **El arreglo:** Como muchas de las decisiones fueron tomadas en conjunto a la profesora, de manera extra sólo se optó por acortar el tema original. Esto debido a que la canción sería grabada de manera remota debido al confinamiento por la pandemia de Covid-19. Acortar permitiría facilitar la grabación, y no significaría un mayor cambio a nivel perceptivo, debido a que el original ya era demasiado largo y por tanto ayudaría a una mejor síntesis de la obra.

Esta vez comentaré directamente las decisiones tomadas para el arreglo, saltándome el análisis hecho sobre la obra original.

Keep Holding On

	= Golpe con el pie
	= Aplauso
	= Golpe en el pecho
	= Chasquido



The musical score is for the first system of 'Keep Holding On'. It features a piano accompaniment in 6/8 time with a tempo of 50. The key signature is D major. The score is divided into four measures, each with a specific chord: D9/6, A9/C#, Bm11, and A13(sus4) leading to A7. Dynamics range from pp to mp. The bass line includes percussive markings: 'Ped.' (pedal) and 'Ped.' with a triangle symbol.

Fig. 11. Primer sistema.

Se decidió comenzar con una introducción en que se hiciera uso del piano, a manera de reducción del original. Se distinguen tres capas: un bajo arpegiado, un ostinato armónico en las voces intermedias y una melodía en la voz superior que introduce al tema principal. Si bien no se variaron las funciones armónicas, se decidió añadir algunas tensiones para enriquecer la sonoridad. Se ha decidido considerar la expresión y las variaciones de intensidad, debido a que se trata de un coro con mayor experiencia.

En la parte superior derecha, se añade un cuadro con la simbología de la percusión corporal.

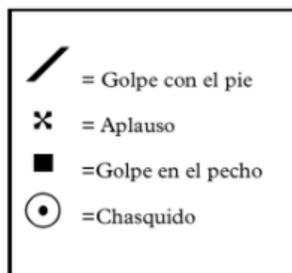


Fig.12. Cuadro con indicaciones.

Si se pone atención a los sistemas 2 y 3 expuestos más abajo, se podrá constatar que el tema principal de la estrofa ha sido fragmentado. Esto debido a que se trata de un coro de mayor experiencia que podría fácilmente lograr interpretar una imitación de ese tipo, además de que cuando los estudiantes escogen determinado repertorio es porque quieren cantar parte del tema. Este criterio permite variedad en las herramientas disponibles, permitiendo intercambiar información entre las voces. A nivel armónico, esto permite disonancias breves y efectos de “entrada y salida” que se destacan con una correcta asignación de dinámicas a las diferentes voces, lo cual enriquece la sonoridad final.

Fig. 13. Segundo sistema, parte vocal.

Fig. 14. Tercer sistema, parte vocal.

Para la segunda sección se ha hecho una división en la factura de cada una de las cuerdas que permita un orden gráfico para la percusión corporal. De igual forma que la parte vocal, se sugiere que el material construido a partir del elemento de la percusión sea coherente para permitir su incorporación. En la siguiente figura se puede observar (1) que los recursos percusivos y el ritmo han sido pensados desde una gestualidad que resulte natural y fluida, (2) que a cada voz se le asigna en tiempos diferentes para rellenar cada pulso, (3) que se han pensado los golpes corporales en cuanto a su altura, de tal manera que se perciba una suerte de “arpeggio” del golpe más profundo, al sonido más ligero, imitando la gestualidad del piano, y (4) que la parte vocal es sencilla para facilitar la coordinación.

Fig. 15. Correspondiente a la Parte B, previa al coro.

Este reparto del elemento corporal y los motivos melódicos a manera de imitaciones, o “preguntas y respuestas” entre una cuerda y otra puede ser pensado como un elemento que entrega coherencia a la obra. Esta coherencia no está dada por la variación de un motivo como en la composición clásica, sino que es un elemento propio del lenguaje contemporáneo en que la “gestualidad” o comportamiento del sonido pasa a ser un elemento primordial. En ese sentido, el gesto de “imitar” conforma un factor de coherencia para el discurso musical.

Fig. 16. Compás 22 al 24, correspondientes al coro. En rojo está el gesto de imitación de la percusión corporal, y en verde el gesto de imitación de las voces.

Por la misma razón, y para descansar de una textura demasiado compleja, los momentos de unísonos, homofonías, partes isorítmicas, etc., permiten dar descanso a la música en momentos importantes, como se muestra a continuación.

The musical score consists of four staves. The top three staves are for voices: S.1 (Soprano 1), S.2 (Soprano 2), and A. (Alto). The bottom two staves are for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with dynamics: *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The lyrics for the piano part are: "What-e-ver means to be will work out per-fec-tly yeah yeah yeah yeah yeah". The piano part includes a guitar chord diagram for Em¹¹ (Cmaj7#11) and a bass line with notes G, B, D, F#.

Fig. 16. Lo indicado anteriormente además ha permitido dar cierta fuerza a la sección modulante.

Para este arreglo se tomaron en consideración todas las reflexiones previas de una manera más inmediata. Es propio del conocimiento sistematizado a través de la práctica que se “incorpore” como una habilidad propia del Saber-Hacer o el Know-How, es decir, aquello que se sabe a través de la práctica previamente a una concepción abstracta (Nelson 9), tal como ejecutar cualquier acción corpórea que involucra métodos que están implícitos tras la costumbre de quien la ejecuta.

Consideraciones Finales

El método propuesto pretende ser una pequeña sistematización para el diagnóstico y la reflexión para anticipar la elección de herramientas musicales a la hora de elaborar un arreglo para coros formativos. La utilización creativa de estas herramientas va de la mano con las nociones habituales en torno a la composición. En otras palabras, la elaboración de un discurso coherente en la reversión de un original nunca debe ser descuidada, integrando siempre las reflexiones propuestas, observando constantemente la práctica, y valorando a los ensambles formativos como instrumentos con sus propias características.

Como se ha señalado en un principio, es de esperar que este trabajo sirva de apoyo a creadores, compositores, directores, arreglistas, e intérpretes en general, que decidan abordar la música en contextos formativos a partir de una reflexión más completa. La práctica del arreglo ha sido, en general, un proceso demasiado automático y ligero, por lo que entender los vínculos entre el trabajo técnico y su potencial educativo desde el momento de la creación, facilitará el proceso formativo del ensamble en tanto es posible acompañar los territorios musicales, procesos identitarios y expectativas de los cantantes. Tal como se ha hecho mención, la práctica como investigación ha sido fundamental para este fin, debido a que se logra aportar a la reflexión y desarrollo de conocimientos desde una entrada subjetiva y personal a los campos de investigación. Es por esta razón que esta metodología sigue y seguirá siendo cuestionada, ya que no se condice con ciertos “rigores” académicos tradicionales.

Finalmente, debo insistir en que es necesario ampliar la concepción de arreglo desde una mirada ontológica, como hemos propuesto aquí, y como lo proponen otros varios estudios. Es de esperar que, en Chile, cundan las reflexiones y los trabajos en torno a esta temática, para que además de aportar al conocimiento y a los debates en este respecto, sea posible generar un corpus de investigación con una mirada centrada en las particularidades identitarias y musicales de los coros formativos y proyectos corales en general que se afincan en nuestro territorio.

Referencias

- Alarcón, Víctor. *Composiciones Corales Chilenas*. Santiago: Area de Música de la División de Cultura del Ministerio de Educación y de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1999. Impreso.
- Alchourrón, Rodolfo. *Composición y Arreglos de Música Popular*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1999. Impreso.
- Blacking, John. *¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Alianza. 2006. Impreso.
- Carbonell i Guberna, Jaume. *Joseph Anselm Clavé y el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*. Barcelona: Editorial Galerada. 2000. Impreso.
- Carrasco, Pablo, ed. *Antología Coral de Alejandro Pino González*. Santiago: LOM Ediciones. 2005. Impreso.
- Cori, Rolando, ed. *Antología Coral Chilena*. Estudio Madreselva, 2002.
- Correa, Eduardo. Apuntes sobre la creación de arreglos corales. *I Congreso Internacional de Música Popular: Epistemología, Didáctica y Producción* (Santiago Romé ed.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, 181-192, 2017.
- Damasio, Antonio. *Y el cerebro creó al hombre*. Destino: Barcelona, 2010. Impreso.
- Delalande, François. *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1995. Impreso.
- Doezema, Robert. *Arranging I*. Boston: Berklee College of Music, 1986. Impreso.
- Elorriaga, Alfonso. El Coro De Adolescentes En Un Instituto De Educación Secundaria: Un Estudio De fonación. *Revista Electrónica Complutense De Investigación En Educación Musical*. Oct. 2011. Web. 10 may. 2021
- Escobar R. e Yrarrázaval, R. *Música Compuesta en Chile 1900-1968*. Santiago: Biblioteca Nacional de Santiago, 1969. Impreso.
- Fernández, Nuria. *Las agrupaciones corales y su contribución al bienestar de las personas: percepción de las aportaciones del canto coral a través de una muestra de cantores*. Tesis de Doctorado. Universidad Carlos III de Madrid. Web. 24 dic. 2021
- Formento, Evert Luis. Acerca De La clasificación De Los Cantantes. *Revista De Investigaciones En Técnica Vocal*, dic. 2017. Web. 12 may. 2021
- Guerrero, Juliana. La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Ene.-dic. 2019. Web. 14 may. 2021.
- Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, por Desiderio Navarro. La Habana: Casa las Américas, 1997. Impreso.
- Letelier Llona, Alfonso. " El canto coral en Chile." *Revista Musical Chilena*. Oct.-Nov. 1957. Web. 25 may. 2021
- López, José Franciso. Arreglo musical escrito e interpretación para diversos niveles de dificultad. *I Congreso Internacional de Música Popular: Epistemología, Didáctica y Producción* (Santiago Romé ed.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, 278-288, 2017.
- López Cano, Rubén. Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*. 2005. Web. 14 may. 2021.

- López Luna, David. *Intertextualidad Musical. El Intertexto musical: proceso creativo y símbolo semiótico*. Tesis. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Web. 13 may. 2021.
- Madoery, Diego. El Arreglo en la música popular. *Arte e Investigación*. 2000. Web. 14 may. 2021.
- Malawey, Victoria. “‘Find out What It Means to Me’: Aretha Franklin's Gendered Re-Authoring of Otis Redding's 'Respect'.” *Popular Music*. May. 2014. Web 15 may. 2021.
- Mansilla, Ricardo Javier. El arreglo coral de música folclórica argentina: una respuesta de inserción social y afirmación de identidad a través de la renovación del repertorio. *Resonancias*. May. 2002. Web. 13 may. 2021.
- Minoletti, Guido. Una visión de la vida coral en Chile. *Revista Musical Chilena*. Jul.-Dic. 2000. Web. 13 may. 2021.
- Moya Cortés, Winston. *Antología coral. Arreglos de William Child para coro mixto y coro de voces iguales, sobre clásicos de la música popular chilena, para su enseñanza e interpretación*. Universidad de Chile. Jun. 2017. Web. 14 may. 2021.
- Nelson, Robin. *Practice As Research in the Arts : Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Palgrave Macmillan UK, 2013. Impreso
- Pérez-Aldeguer, Santiago. El canto coral: una mirada interdisciplinaria desde la educación musical. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*. Dic. 2013. Web. 15 may. 2021.
- Piaget, Jean. *La formación del símbolo en el niño*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Renard, Claire. *Le geste musical, Pédagogie pratique à l'école*. Paris: Éditions Hachette/ Van de Velde, 1982. Impreso.
- Roldán, Cristina. La difusión del repertorio sinfónico-coral en cantantes aficionados: estrategias de aprendizaje y relación con la música. *Resonancias*. Jul.-nov. 2021. Web. 24 dic. 2021.
- Sarmiento, Andrea y Quiroga, Cecilia. Repertorios y procesos de negociación en el aula de las escuelas secundarias. *I Congreso Internacional de Música Popular: Epistemología, Didáctica y Producción* (Santiago Romé ed.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, 330-342, 2017.
- Villarroel, Juan Pablo, Importancia de publicar arreglos corales en Chile. Una mirada desde mi experiencia como director. *Antología coral. Arreglos de William Child para coro mixto y coro de voces iguales, sobre clásicos de la música popular chilena, para su enseñanza e interpretación*, por Winston Moya. Santiago: Universidad de Chile, 2017. Web. 25 de mayo, 2021.

Recibido: 31 de Mayo de 2021
Aceptado: 20 de Octubre de 2021

Egiar Aldizkaria: experiencia editorial de una revista para el arte¹

Egiar Aldizkaria: editorial experience of a magazine for art.

David Pavo Cuadrado²

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO (UPV/EHU) – UNIVERSIDADE DE LISBOA

Iker Perez Goiri³

INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Resumen. *Egiar Aldizkaria* es un proyecto editorial de revista de arte desarrollado en el contexto cultural del País Vasco. Desde el tándem creación-investigación se enfoca en las relaciones que se establecen entre imagen y texto. En el siguiente artículo se revisan los cinco números publicados hasta la fecha (2016-2020) y se aborda su trayectoria desde la labor coordinadora y gestora del equipo editorial, responsable de una tarea en la que el trabajo de edición –como en la práctica de taller– viene determinado por el objetivo de dar sustento estructural al resultado y, por tanto, por una definición estética. La singularidad de su propuesta es la de producir un espacio de trabajo vertebrado por la sensibilidad plástico-estética en el marco creador e investigador de un saber que se concibe específico del arte, lo que posibilita su difusión. Se recorre esta experiencia editorial desde su proceso constitutivo interno hasta su evolución y resultados.

Palabras clave. *Egiar Aldizkaria*, Revista, Creación-arte, Investigación, Saber, Concimiento-saber.

Abstract. *Egiar Aldizkaria* is an art magazine editorial project developed in the cultural context of the Basque Country, which works in the creation-research tandem, based on the relationships established between image and text as fundamental interests. The following article developed the editorial experience with five issues published to date (2016-2020). This trajectory is approached from the coordinating and managing work of the Editorial Team members, responsible for a task in which the editing work –as in the workshop practice– is determined from the goal of providing structural support, and therefore, aesthetic definition, to the result. The uniqueness of the editorial proposal attends to a knowledge that is conceived specific to art, producing a workspace structured by the plastic-aesthetic sensibility, within the creative and investigative framework, which enables its transmission. Ultimately, the editorial experience of *Egiar Aldizkaria* is addressed, from its internal constitutive process and from its evolution and results.

¹ Este artículo se realiza en el marco del *Programa Posdoctoral de Perfeccionamiento del Personal Investigador Doctor* del Gobierno Vasco, desarrollado entre el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), dentro del Grupo de Investigación Consolidado del Sistema Universitario Vasco del Gobierno Vasco GIC IT1096-16/21 [KREAREak] y Proyecto de Investigación del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad de España (MINECO) HAR2016-78241-P-16/20 [TECTar] financiado con Fondos Europeos FEDER I+D+i; y el Grupo de Investigação em Escultura del Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) de la Faculdade de Belas-Artes de la Universidade de Lisboa (UL) en el ámbito del Proyecto de Investigación UIDB/04042/2020 financiado por fondos nacionales a través de FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P.

² Escultor y Doctor Cum Laude en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Becario Posdoctoral del Gobierno Vasco/Eusko Jaurlaritza (GV/EJ). Mail: david.pavo@ehu.eus

³ Doctor Cum Laude en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Investigador independiente. Conjuntamente realiza una labor centrada en fotografía y collage. Mail: iperezgoiri@gmail.com.

Keywords. *Egiar Aldizkaria*, Journal, Creation-art, Research, Knowledge.

1. Introducción

Egiar es una bonita revista, casi de lujo. Queda muy atractivo y aleatorio el abundante contenido visual.

Antonio Gamoneda
(León, 24 de enero de 2021)

El diálogo entre investigación y creación en arte es ya habitual en diversos círculos académicos. Esta interlocución se plantea, asiduamente, desde una perspectiva que pone en el centro la premisa de la práctica artística *como* proceso de conocimiento, por lo común, dentro del marco científico vigente y propio del lugar en que se dirime dicha problemática. Cabría, no obstante, y sin negar lo anterior, responder a este diálogo y enfoque desde la especificidad del arte y la *poiesis*, en cuanto saber de experiencia y de naturaleza poética.

En este sentido, no se debe olvidar ni eludir, como punto de partida, el valor creador intrínseco del arte. Esto implica una mayor aproximación entre el conocedor y aquello por conocer. Parafraseando al escultor Jorge Oteiza, resulta importante aquí la afirmación de que una pregunta de carácter estético solo puede responderse estéticamente, puesto que, afirma el autor: “la verdad en arte, es, ante todo, una verdad estética” (*Escultura* s.p.). El poeta Antonio Gamoneda, por su parte, defiende la creación como la producción de algo que antes de su emergencia y materialización era inexistente y que alcanza a existir como revelación, soportada en la naturaleza de lo estético. Así, lo que corresponde al ámbito de la poesía habría de resolverse poéticamente, desde una realidad poética concreta: aquello que llamamos obra de arte. Por consiguiente, ello llevaría a señalar una singularidad tanto en los procesos como en los resultados del arte, en sus modos y metodologías. Esta distinción permitiría hablar de unos procedimientos epistemológicos procedentes del arte mismo, tanto de su hacer como de sus formas de aprehensión de la realidad sensible.

Por tanto, ante la necesidad de plantear un medio en el cual puedan recogerse y desarrollarse diversas experiencias bajo esta concepción de trabajo, regidas por un saber que se concibe específico del arte, se presenta la propuesta editorial *Egiar Aldizkaria*: publicación en formato de revista, impresa y distribuida en papel, y posteriormente *online*, y realizada desde la vivencia múltiple de lo que Oteiza denomina *sensibilidad plástica*. Su pretensión es la de ser un medio en coexistencia con otras áreas que se le aproximan, como la historiografía, la filosofía o la antropología, para el encuentro y la transmisión de un conocimiento, y a su vez de un saber, enraizado en una *gnosis* estética, que se genera desde una inquietud vital.

Las publicaciones propias de diferentes grupos y movimientos de vanguardia a lo largo del siglo XX se presentan como propuestas, pioneras y experimentales, de lo que podría ser un proyecto editorial que quiera hacerse cargo de esta singularidad. De hecho, observamos en estos movimientos un interés especial y una necesidad novedosa por los medios gráficos e impresos: formatos de revista y octavillas, en tanto que aventuras colectivas y actividad grupal, o como

álbumes de obra personal, en los que destacaban el grabado, la fotografía, el collage, el fotograma cinematográfico o el texto-poema.

Siguiendo estos antecedentes e intentando, al mismo tiempo, producir respuesta para una realidad artística propia y contemporánea, el proyecto *Egiar Aldizkaria* plantea abrir un lugar para la intervención y el sustento del hacer poético, atendiendo, al mismo tiempo, a su propia resolución estructural. En definitiva, dar cuerpo material tanto a una vertiente funcional – estética– como a una perspectiva simbólica de lo que acontece desde el arte, como puesta en pie de lo indecible y como saber sensible. Por lo tanto, la demarcación de un ámbito donde acontezcan la praxis y lo inefable resultante de la creación.

La revista surge en el contexto cultural de la Comunidad Autónoma de Euskadi en el año 2015. Cuenta hasta la fecha con cinco números publicados, en formato físico y de consulta online (*egiar.org; issuu.com/egiaraldizkaria*). Se desarrolla a partir de trabajos de creación, investigación y ensayo, atendiendo precisamente a sus vasos comunicantes y a la complejidad que supone su definición o compartimentación individualizada. Al mismo tiempo, se compone de propuestas que se desarrollan entre el texto y la imagen: comprendiéndose el texto tanto en su cualidad visual de imagen, o como un medio que resuelve la plasticidad y sentido estético de la escritura; y/o acogiendo la imagen como construcción narrativa a partir de su cualidad plástico-estética. En extensión, atendiendo a las infinitas posibilidades que a partir de la interrelación de ambos podrían obtenerse.

La publicación busca trabajar desde la sensibilidad de la experiencia del arte, enfocándose hacia la materia antropológica propia de su naturaleza, entendida como ganancia común, propiciando su difusión.

El siguiente artículo quiere abordar la problemática planteada, desde la experiencia en la producción de la revista *Egiar Aldizkaria*, en tanto que propuesta de marco para el diálogo creador e investigador. En este sentido, quiere exponerse como aproximación y como punto de partida para la reflexión y discusión en torno al desafío que pueda suponer el abordar esta cuestión, tanto en su vertiente académico-teórica como práctica. El proceder metodológico se apoyará, principalmente, en el discurrir de la realización del proyecto: sus fases de desarrollo, definición, construcción y consecución. Esta fórmula permitirá fundamentar, desde lo empírico de esta experiencia concreta, que abarca cinco años de trabajo, la propuesta de un espacio editorial para las necesidades específicas del arte, su puesta en común y su transmisión, tomando este proceso como caso de estudio.

2. Claves previas sobre imagen-poema

Este planteamiento, apenas esbozado y presentado como punto de partida sobre el que señalar nuevas claves a continuación, se asienta en un saber comprendido como propio y específico del arte: una aprehensión sensible que opera, como afirma José Ángel Valente, “en una cara de la experiencia que no puede ser conocida más que poéticamente” (24). Su razón intrínseca no es otra que la del obrar poético: construir un semblante a partir de la solvencia de su estructura, constitutiva de sentido⁴. El proceder se centraría aquí, en palabras de Chantal Maillard, en la

⁴ Los términos y concepciones de “semblante” o “estructura de sentido” se utilizan fundamentalmente en débito al escultor Ángel Bados, artista destacado en el contexto del País Vasco, cuya influencia para la concepción de la creación artística es muy relevante en el medio aquí estudiado. Algunos de los miembros del proyecto editorial *Egiar Aldizkaria* han sido sus alumnos en la asignatura “Análisis de los procesos de representación y significación artística

resolución del “*Cómo mostrar el qué que le pertenece al poema*” (*La baba* 49), o dicho también como “algo que se presenta y dice, y lo que dice no es distinto de la forma en que lo dice” (*En la traza* 8). De este modo se encarnaría, y determinaría, el contenido propio de lo que acontece en la obra concreta, apoyado en un saber indisociable de la vida en su vivencia misma y en el sentido de una existencia que se afronta desde la creación.

En la experiencia creadora se habla, así, de un conocimiento intuitivo, aquel por el cual una realidad es aprehendida desde su interioridad y que es anterior a lo inteligible, es decir, se exterioriza mediante un pensamiento que aparece “encarnando una cosmicidad”, como nos recuerda Antonio Gamoneda (ctd. en Janés 147). Un “pensamiento impensado” que adviene mediante la manifestación de realidades ofrecidas como proceso de un saber haciéndose: un devenir marcado por la sensibilidad rítmica inherente a la creación poética del arte, tal como la entendió Friedrich Hölderlin al afirmar: “cuando el ritmo se convierte en el único y solo modo de expresión, solamente entonces hay poesía” (47).

Esta intuición rítmica es lo que Vasili Kandinsky denominaba el “dictado interno”, a partir del cual nace la obra de arte. Y lo hace mediante una tarea que, advierte el pintor, no corresponde al pensamiento sino a la experiencia y al sentir. En consecuencia, añade, “ni la razón ni la lógica son capaces de resolver problemas de arte” (216). Esta observación coincide con las reflexiones anteriormente citadas de Jorge Oteiza en referencia al horizonte eminentemente estético que el arte elabora ante cuestiones y problemas de orden poético. Es aquí, dice el escultor, donde se responde paralelamente a lo verdaderamente político, que desde el arte se resuelve en la definición estructural de lo estético: “Nuestro ser político y nuestro futuro dependen de sus verdaderos límites” –los del arte–, por medio de los cuales se alcanza lo ilimitado (*Interpretación estética* 122). Estas consideraciones se podrían completar, a su vez, con las siguientes palabras de María Zambrano: “la vida tiene siempre una figura que se ofrece en una visión, en una intuición, no en un sistema de razones” (*Hacia un saber* 96).

Toda razón poética, por consiguiente, se vería asistida por lo que Éric Rohmer identifica como *idea sensible*, en cuanto respuesta a una cuestión vital que no radica en el entendimiento: “consigue ser puramente sensible, se cuestiona en ella lo más recóndito de nuestro corazón y nuestro ser físico” (111). El cineasta afirma que en este acto adviene una profunda emoción y, al mismo tiempo, como en el *claro del bosque* zambraniano, es el lugar en que se engendra un medio para visibilizar “una sensibilidad nueva, lugar de conocimiento y de vida sin distinción” (Zambrano, *Claros del bosque* 124). Lugar, en definitiva, donde se procura la *llama de amor viva*, como en la poesía de San Juan de la Cruz, que alumbraba “las profundas cavernas del sentido” (73).

Por tanto, el arte abriría nuevas relaciones y realidades no percibidas hasta ese momento, operando por afectación. Más aún, realidades que pueden resultar, en último término, huidizas o inaccesibles para la razón exclusivamente lingüística o discursiva. Sin embargo, ensanchando la ratio de la razón, éstas traen consigo una aprehensión de lo que Jorge Wagensberg denomina “complejidades ininteligibles” (109).

y demarcación del símbolo como función y propiedad distintiva del obrar del arte” (Máster en Investigación y Creación en Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, cursos 2011-2012, 2012-2013, 2013-2014). Señalamos también su intervención “Al margen del sentido” (Jornadas Eremuak Pensar en arte: Lo educativo como síntoma, 6 de octubre de 2017, Azkuna Zentroa, Bilbao). Ángel Bados fue reconocido, posteriormente, con el Premio Nacional de Artes Plásticas 2018 en España.

3. Pro-iectus: antecedentes y surgimiento

El proyecto *Egiar Aldizkaria* surge en 2015 a partir de los intereses compartidos por cuatro personas provenientes de las Bellas Artes y la Comunicación Audiovisual, que han operado conjuntamente como editores: Urtzi Canto Combarro, Beñat Krolem (Beñat Romera del Cerro), David Pavo Cuadrado, e Iker Perez Goiri.

Las experiencias previas acumuladas por estos en torno a la creación, la investigación, la gestión o la difusión, han estado siempre vinculadas al marco de la producción artística y cultural. Estas trayectorias han implicado tanto la realización de obra personal y conjunta, como la exposición de sus resultados, el comisariado sobre otros artistas o la dirección de proyectos de gestión cultural. Al mismo tiempo, han desarrollado una ininterrumpida producción textual, abarcando la gama de tipologías que se desarrolla entre la vertiente poética y la académica, con su difusión mediante publicaciones literarias, catálogos de artistas, artículos y capítulos en revistas y libros de investigación *científica*, así como mediante la alocución de comunicaciones y conferencias de enseñanza artística y docencia universitaria. Estos precedentes se suman al Equipo Editorial y desembocan en el surgimiento del proyecto *Egiar Aldizkaria*.

Paralelamente, el conflicto que estos cuatro editores han constatado entre las formas de trabajo sobre lo sensible, propias de la creación, y las formas académicas e institucionales para la *investigación –científica– en arte*, mueven a la idea de un proyecto editorial propio. Una labor que atienda los modos que conciben como naturales para su tratamiento y su generación de saber, posibilitado –exclusivamente– desde *el sabor* producido por la experiencia del acto creador (Moraza 43), donde, en simbólicas palabras de Ibn 'Arabi, “se tornan conocidos los orientes de las luces” (173).

La propuesta se concreta en una publicación en formato revista y soporte físico en papel. Abarca la gama de resultados posibles que podrían darse entre una investigación liberada de los formalismos académicos y una creación realizada específicamente para el *lugar* de la revista, que se sirve de los recursos, entendidos como límites posibilitantes, que este soporte ofrece. En este sentido, el proyecto atiende tanto al conocimiento sobre arte como al saber generado por la experiencia creadora, incluso a la producción de resultados donde ambos pueden implicarse.

Al mismo tiempo, la revista se desarrolla en torno al interés específico de la relación que se establece entre la imagen y el texto, concebidos ambos en la extensión que los lleva hasta convertirse en contiguos y desde la infinidad de resultados que en esta combinatoria podrían producirse: por un lado, dando lugar a la imagen como manifestación significativa desde la posibilidad de su lectura sensible; y por otro, trabajando la palabra como materia, no solamente en su vertiente comunicativo-enunciativa, sino también atendiéndola como elemento de posibilidades poético-plásticas, que permite además una elaboración espacial de la página.

En extensión, se prioriza la experiencia sensible, constituida desde el hecho artístico, desde la que se demarcaría la diferencia entre conocimiento y saber: particularidad, intrínseca al proceder en el acto poético –en cualquier *medio* de creación–, que trabajando desde lo que no se sabe busca producir sentido estructural en lo inédito, para poder darse la posibilidad de erigir una verdad corporal del arte: “traspasar el umbral donde la estructura significativa se convierte en semblante de lo que no se puede representar” (Bados, *Oteiza. Laboratorio Experimental* 19). Se atiende en este sentido a su componente *objetivo*, a partir de su etimología: *ob-iectus, ob-iacere*,

que podría traducirse como *resultado de lo que se erige*, en este caso, estéticamente, y no tanto como opuesto de lo *subjetivo*, que se concebiría relativo al sujeto.

En definitiva, la revista se ofrece como una plataforma para la intervención en sus páginas, concretándose en una unidad de resultados estéticos, presentados desde una estructura plástico-narrativa constituida por los editores.

4. Nominación y posicionamiento

La elección del término *Egiar* como nombre de la revista supone, de entrada, un posicionamiento que atiende a la visión compartida por los componentes del Equipo Editorial respecto del arte, concebido como creación de naturaleza estética y función simbólica. Ésta última puede entenderse desde la misma paradoja que advierte Juan Eduardo Cirlot: “la función esencial de lo simbólico es penetrar en lo desconocido y establecer, paradójicamente, la comunicación con lo incomunicable” (Cirlot 46). La fuente en la que aparece el término es el libro *Quosque tandem...!* del escultor Jorge Oteiza (s/p., numeración marginal 44), obra ineludible en el contexto vasco y marco de finales de la Modernidad (Fig. 1).

La elección de un término, en el idioma euskera, permite que el proyecto arraigue en el contexto geográfico del País Vasco en el que surge. Es un término de escaso uso cotidiano en el euskera actual. El significado y su alusión a un acontecimiento estético, sin equivalentes conocidos en otros idiomas, quiere responder a una mirada singular sobre la creación y sentido del arte, probablemente particular del contexto –al mismo tiempo que de vocación universal–, y declarar el criterio rector de las participaciones. El nombre *Egiar* ofrece así la demarcación de un refugio, donde prima aquello que por sí mismo es capaz de sostenerse en arte, desde una sustancia plástica contenida en la naturaleza de lo estético, donde el arte respondería a un medio para intentar resolver lo existencial en tensión con la vida. Probablemente también, la apertura de un espacio frente a las producciones artísticas habituales en nuestro tiempo que, ante la imposibilidad de una justificación estética, se resuelven mediante representaciones ideológicas o discursivas. En este sentido, se ha prestado especial atención a las palabras de Ricardo Reis cuando afirma: “Toda obra habla por sí, con la voz que le es propia” (Pessoa 290⁵). Con todo, el término *Egiar* responde al deseo de una publicación en la que el arte se presente como acontecimiento estético.

La vinculación del nombre de la revista al escultor Jorge Oteiza, una de las figuras más destacadas en el contexto del arte vasco de todos los tiempos y con una obra de una dimensión tanto local como universal, permite la vinculación con un arte original –experimentalmente *originario* para el decurso de una mentalidad estética– y de originalidad creadora.

El número 0 de *Egiar Aldizkaria* se abre con una “Presentación” queriendo dejar constancia del sentido y de los motivos de elección del término. También apuntando a su fuente, donde aparece transcrito con *u*, –“eguiar”–, concibiéndose esta particularidad como una influencia del idioma español y motivo por el cual se decide eliminar para adaptarlo al euskera vigente, y quizá, a un euskera –más estéticamente– original, siguiendo la estela de Oteiza. En extensión, se desarrolla, mediante dicho texto introductorio, el significado y la significación que

⁵ Traducción del portugués de los autores: “Toda obra fala por si, com a voz que lhe é própria”.

repercute en el contenido de la publicación. Al nombre *Egiar* se añade el término *Aldizkaria*, que en euskera significa revista:

El término EGIAR, extraído de *Quousque tandem...!* de Jorge Oteiza, da cuenta de un acontecimiento estético que es consecuencia de una acción por la cual la materia queda consagrada, artificada, dotada de vida, sin equivalente en otros idiomas, consecuencia de una corrupción fonética entre dos raíces semánticas fundamentales del euskera: *EGUI-* (de EGO: sol, Dios, Sur o ala; a su vez derivado de *GO*: arriba, alto) y *-ARR* (hueco, vacío, concavidad celeste; que deriva en *harri*: piedra, específicamente, oquedad en esta). *Verdad en la piedra. Iglesia y parlamento primitivos* (7).

44 *Egiar* = verdad en la piedra,

“ladera pedregosa” o “la casa de piedra” (cf. *jauregui*=casa del señor, *egileor*=choza) pero más bien algún derivado de *egui* (*eguiarte*=entre laderas?).

Fig. 1: Fragmento de la página de *Quousque tandem...!* de Jorge Oteiza (con partes eliminadas) donde el escultor ensaya sobre el término “Egiar”, traducido como “verdad en la piedra”, desde una etimología estética, y por tanto, advirtiendo los componentes sacrales que perduran en el idioma euskera.

5. Crescere: financiación, características materiales y diseño

El primer proyecto, titulado *Egiar Aldizkaria: Nº 0 y Nº 1*, se presenta a la *Beca de producción artística* de la Fundación BilbaoArte - BBK del año 2016, proponiendo el despegue editorial de la revista mediante la realización de sus dos primeros números, con participaciones de artistas, escritores o pensadores de la realidad cultural del contexto vasco. La concesión de la beca es otorgada por el jurado conformado por Peio Aguirre, Javier Duero y Lucía Agirre, para desarrollarse entre las fechas 1/1/2016 y 31/12/2016, posibilitando publicar los números 0 y 1, de junio y diciembre de 2016, respectivamente.

Tras esta primera doble experiencia y con el objetivo de dar continuidad a la publicación, se presenta un nuevo proyecto en marzo de 2017, para tres números consecutivos, a la *Ayuda para la producción de proyectos artísticos* de Eremuak, entonces con sede en Azkuna Zentroa (Bilbao) y posteriormente en Tabakalera - Centro Internacional de Cultura Contemporánea (Donostia-San Sebastián). La ayuda es otorgada por el jurado conformado por Iñaki Imaz, Leire Vergara, Pello Irazu e Itziar Okariz, posibilitando la realización de los números 2, 3 y 4, de 2017, 2019 y 2020.

El primer objetivo editorial, en el número 0, atiende a la definición material de la revista como soporte. En esta circunstancia se opera entre las posibilidades económicas que ofrece la beca de la Fundación BilbaoArte y las necesidades que el grupo editor considera óptimas para la materialización del proyecto:

- Tamaño de página, y en extensión, de la revista: Se considera un tamaño amplio que permita funcionar como *lienzo* y ofrezca versatilidad para la presentación de las participaciones. Se opta por un formato y tamaño de página más alto que ancho: 24 cm. x 28 cm. La doble página, de 48 cm. x 28 cm., permite la posibilidad de trabajar a modo de *díptico*, característica surgida tras desechar la idea de encuadernación en lomo y optar por dos grapas plateadas que resuelven el engarce de los pliegos.
- Número de páginas: Viene determinado por la limitación presupuestaria y por la capacidad de las dos grapas para soportar pliegos, resultando finalmente en una revista de 68 caras, incluidas portada y contraportada.
- Tipo de papel: En el número 0 el cuerpo de las páginas interiores es de 100 gramos. Sin embargo, la aparición de leves transparencias lleva en los posteriores números a escoger un papel de 135 gramos para las páginas interiores, que además, dota a la publicación de mayor fisicidad. El tipo de papel escogido es un papel Creator Matt. La cubierta, con portada, contraportada y respectivos interiores, en este mismo papel, es de 200 gr. y con calidad de papel estucado mate.
- Impresión: Se opta por una impresión en *cuatricromía* con acabado barniz en seda mate. Esta opción, apenas perceptible, contribuye a la perdurabilidad y conservación del color en las impresiones. La empresa encargada de la impresión es Gráficas Alzate, en Navarra.

A nivel de diseño se precisa conseguir un carácter singular para la revista, estableciendo una diferencia respecto de otras publicaciones y definiendo su imagen con el objetivo de hacerla reconocible por el lector. Todo ello sin menoscabar la versatilidad necesaria que ha de quedar enmarcada en unos parámetros fijos para cada número.

El Equipo Editorial solicita al artista, grabador y diseñador Iñaki Elosua Urkiri un logotipo para el proyecto editorial. La *pestaña-bloque* sobre la palabra *Egiar* en el logotipo surge como conclusión formal al extraerse de un diseño mayor, con la consecuencia de una oquedad o vacío que remite a la concepción estética que Jorge Oteiza desarrolla en torno al término “eguiar” (Oteiza, *Nociones para una filología...* 32). En extensión, pueden encontrarse resonancias formales con la *Caja metafísica por conjunción de dos triedros. Homenaje a Leonardo*, de 1959 (Badiola, *Oteiza. Propósito Experimental* 202; Bados, *Oteiza. Laboratorio experimental* 339-369; Badiola, *Oteiza. Catálogo razonado...* 852-857), cuya inclinación de una de sus caras responde a la del ángel anunciador en la *Anunciación* (1472-1475) de Leonardo da Vinci (Zöllner 22-23 y 216).

Si bien, la propuesta se centra en el mencionado particular, Iñaki Elosua elabora un diseño de cubierta completo, que es finalmente aceptado por el Equipo Editorial. Su versatilidad permite que en la portada, tanto la imagen –fragmento de una obra del interior– como el color puedan ser variables en cada número. Por su parte la contraportada incluye los nombres de los participantes y logotipos institucionales de entidades financiadoras. Desde esta solución, la imagen de la revista quería destacar por su cualidad visualmente limpia al presentarse en una estantería junto a otras publicaciones.

Respecto de las decisiones para la maquetación en las páginas interiores de la revista, se definen unas bases que, desde la versatilidad, permiten adaptarse a las múltiples posibilidades propuestas por los participantes, siguiendo las necesidades y el sentido para ellas mismas y en relación con lo que tratan.

6. Participaciones

Cada ejemplar de la revista cuenta con entre 13 y 18 participaciones, algunas integrando a varios participantes. Entre ellos se encuentran, en algunos casos, los responsables del proyecto, siguiendo la realidad histórica de artistas que generan sus propias publicaciones para difundir sus trabajos. Se solicitan intervenciones de carácter libre, sin temática o disposición previa, tan solo limitados por la cantidad de páginas que habrán de abarcar, queriendo así que cada propuesta ofrezca una solución estética o ensayística a la cuestión del arte, a la complejidad de la creación y a/desde su realidad plástica. En algún caso la solicitud se ha centrado en un trabajo particular, con interés especial por parte del Equipo Editorial, sucediendo también que una colaboración haya sido ofrecida a la revista para su posible publicación. En todos los casos, el criterio de solicitud o aceptación está sustentado y orientado en razones de solvencia estéticas y poéticas.

En este sentido, el Equipo Editorial parte de diversos antecedentes: las revistas y publicaciones de las primeras vanguardias del siglo XX (*Der Blaue Reiter*, *Camera Work*, *Minotaure*, *Abstraction-Création*, *Dau al Set*, *Orpheu*, *Olisipo*, *Papeles de Son Armadans...*), los libros de artista que proliferaron a partir de dichos grupos y movimientos (libros de Max Ernst, Anselm Kiefer, Eduardo Chillida...), los epistolarios de diversos artistas que se constituyen, asimismo, como ensayos y piezas o esbozos para dar cuenta del proceso creador (Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Antonin Artaud, Joseph Beuys, María Zambrano...), libros, escritos y películas de diversos artistas (Auguste Rodin, Vasili Kandinsky, Stéphane Mallarmé, Kazimir Malévich, Sonia Delaunay, Jorge Oteiza, Louise Bourgoise, José Val del Omar, Jean-Luc Godard...), varias propuestas dentro de la investigación y pedagogía académicas en arte (Aby Warburg, Ángel Bados, Pedro G. Romero, Tag Gallagher, Juan Luís Moraza...) y referencias dentro de la creación contemporánea en sus diversas disciplinas, muchas veces interconectadas.

Se busca principalmente la participación de artistas e investigadores del contexto vasco, y a su vez, participaciones puntuales del ámbito estatal e internacional. Se ha logrado, así, ensanchar las correspondencias entre trabajos, desde distintos *medios* o *disciplinas*, y también entre contextos. En este sentido, una de las líneas de trabajo quería difundir a artistas de generaciones precedentes, donde han destacado Jorge Oteiza, Jose Luis Zumeta, Amable Arias, Remigio Mendiburu, Agustín Ibarrola o José Antonio Sistiaga. También a referentes de la escritura poética como Chantal Maillard o Antonio Gamoneda, y de la poesía visual, como José Antonio Cáceres. Así mismo, se han requerido artistas jóvenes y de la vanguardia creadora en relación al País Vasco, además de artistas consagrados o emergentes de diversos contextos afines. Todo esto ha generado relaciones entre disciplinas y generaciones.

Respecto de la cuestión idiomática, la revista se elabora fundamentalmente en los idiomas principales de la Comunidad Autónoma de Euskadi: euskera y castellano. De manera puntual se recurre a otros idiomas extranjeros: se publican fragmentos en inglés, francés, portugués, alemán, latín o persa. Se decide como regla general no ofrecer traducción, desde el deseo de presentar los textos en el idioma original con el propósito de conservar la plástica particular de cada lengua.

7. Organización o narración plástica: *técnica* y estructura

La revista se formaliza mediante la definición de una estructura que le sea significativa, trabajando en favor de lo que podemos considerar como una narrativa desde lo plástico, a partir de la realidad material y las significancias de las participaciones.

Estas se organizan mediante una puesta en relación, articulación y montaje. Es lo que el Equipo Editorial comprende como operación *técnica* para la concreción estructural, con la que definir una unidad integradora en tanto que revista. Se trataría, pues, de una *estructura* para la producción de sentido interno y constitutivo del resultado. Tarea que consiste en articular, siguiendo la máxima de que todo *quehacer* creador pasa por la articulación constante, en un complejo de relaciones que trasciende a la materia física misma de la obra: “el buen ajuste (*artus*), la buena articulación de las partes” (Maillard, *En la traza...* 18), porque en primera instancia “hacer arte es articular” (Maillard, *La razón estética* 23). Articulación que, estableciendo un orden previamente ausente o distinto para su integración en la consciencia y para la configuración de la misma, “otorga sentido creando mapas de correspondencias” y que “produce, en quien lo recibe, una impresión sensible” (Maillard, *La razón estética* 14). Este objetivo se afronta a partir de los trabajos individuales y con el propósito de generar una totalidad orgánica.

Esta operación de solvencia estructural es la que en arte denominaríamos operación *técnica*, y que, rescatando la noción griega de *tekné*, respondería a la capacidad de levantamiento material por parte de quien opera. Más que de método para la resolución, podría hablarse de *táctica*, o de un modo de abordar una problemática ineludible en creación para alcanzar el objetivo enunciado. En definitiva, esta tarea se sumaría, desde la edición, a la necesidad de dar lugar a una “verdad de estructura” (Bados, *Oteiza. Laboratorio experimental* 23), buscando responder a la “ley” que, en el propósito de dar sustento estructural a lo estético –“Soy lo que soy y tengo mi propia ley”–, resulta inalienable (Bados, *Para ambos lados de la frontera* s/p), y que se equipararía a la operación realizada por cualquier artista en su trabajo.

En este sentido, cabría concluir que la labor del Equipo Editorial no respondería tanto a un trabajo de edición al uso, sino a la tarea de resolver esta operación, que es fundamentalmente de articulación: definiendo las relaciones entre participaciones, para con ello, posibilitar el ecosistema en el que conviven. Se trataría, así, de llevar los procesos del hacer en arte al espacio editorial y formal de la publicación. El lugar desde el que se aborda la tarea de edición y maquetación sería, por tanto, el de la sensibilidad construida desde la creación en arte, esto es, de tipo estético. Podría aludirse, mediante un neologismo, a una tarea de *presenciación* en el *corpus* de la revista.

8. Difusión y distribución

El resultado editorial de *Egiar Aldizkaria* cuenta con varios medios de difusión y distribución. La publicación se adquiere de forma gratuita, lo que se concibe como un valor añadido para el

objetivo de alcanzar la divulgación de su contenido, tanto por un público experto o vinculado al mundo del arte, como por un público ajeno al mismo. Consecuentemente, la revista posibilita el acercamiento a contenidos de la realidad y vanguardia artística del contexto vasco y de otros ámbitos geográficos.

La difusión del proyecto conlleva además la realización de diversas presentaciones, como las llevadas a cabo en la Fundación BilbaoArte (30/09/2016, 15/12/2016 y 03/04/2017), el Museo Pérez Comendador-Leroux de Hervás, Cáceres (26/08/2017); y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/EHU (2/12/2019). También se realiza, dentro de las *Jornadas de Puertas Abiertas* de la Fundación BilbaoArte, una exposición configurada con obras de algunos artistas participantes en los dos primeros números (2-16/12/2016). La revista concurre, además, en la IV y V *Feria del Libro de Arte de Bilbao BALA Azoka* (16-18/2/2016 y 15-17/12/2017).

Para impulsar la difusión de la revista se distribuye en librerías o centros de arte, y para su consulta se envía a fondos de bibliotecas, fundaciones, museos o centros culturales, particularmente en el contexto vasco pero también en el ámbito estatal y con una pequeña distribución internacional: Portugal, México, Estados Unidos, Alemania.

9. Resultado y contenido

La revista *Egiar Aldizkaria* ha publicado hasta la fecha cinco números, en la etapa cronológica 2016-2020, organizada en dos proyectos o experiencias con dos entidades financiadoras: Fundación BilbaoArte: Nº 0 y Nº 1 (Figura 2) y Eremuak: Nº 2, Nº 3 y Nº 4 (Figura 3).

***Egiar Aldizkaria*, Nº 0 (junio de 2016):** Mariana Unda, David Pavo Cuadrado, Aitor Etxeberria, Iker Perez Goiri, Damaris Pan, Imanol Esperesate Azpiazu, Antonio Flores Valcárcel, Elena Aitzkoa, Beñat Krolem, Paulina del Collado, José Zugasti, Pablo Flores, Urtzi Canto, Itu Banda, Igor Rezola. **Imagen de portada:** Elena Aitzkoa.

***Egiar Aldizkaria*, Nº 1 (diciembre de 2016):** Miguel Pedroza Ochoa, Urtzi Canto Combarro, Maite Martínez Arenaza, Tania Arriaga Azkarate, June Crespo, Jose Luis Zumeta, David Pavo Cuadrado, Xabier Laka, Alberto Anglade, Juan Pablo Huércanos, Jorge Oteiza, Iker Perez Goiri, Beñat Krolem, Alaia Martin, Claudia Rebeca Lorenzo, imagen 30**. **Imagen de portada:** June Crespo.

***Egiar Aldizkaria*, Nº 2 (diciembre de 2017):** Iván Gómez, Lehior Bilbao, Claudia Rebeca Lorenzo, Chantal Maillard, David Pavo Cuadrado, Amable Arias, Maru Rizo, Mikel Larratxe Berazadi, Laida Lertxundi, Iker Perez Goiri, Isusko Vivas Ziarrusta, Amaia Lekerikabeaskoa Gaztañaga, Jorge Oteiza, Abigail Lazkoz, Niño de Elche, Urtzi Canto Combarro, Borja Gómez, Beñat Krolem. **Imagen de portada:** Claudia Rebeca Lorenzo.

***Egiar Aldizkaria*, Nº 3 (septiembre de 2019):** Agustín Ibarrola, Oihana Iguaran, Jon Martín, Beñat Krolem, Eztizen La Cruz, David Pavo Cuadrado, Clara Elizondo, Xabier Barrios, Ana H. del Amo, Iker Perez Goiri, Remigio Mendiburu. **Imagen de portada:** Clara Elizondo.

***Egiar Aldizkaria*, Nº 4 (diciembre de 2020):** Beñat Krolem, Elba Martínez, Julià Panadès Julià, Almudena Sánchez-Buitrago, Itxaro Borda, Urtzi Canto, Damaris Pan, José Antonio Sistiaga, Begoña Vicario, Leire Urbeltz, Antonio Gamoneda, Iker Perez Goiri, José Antonio Cáceres, Emilia Oliva, Christine Etchevers, Raquel Vázquez, Elena Mendizabal, Ana Galar Ariztegui. **Imagen de portada:** Damaris Pan.

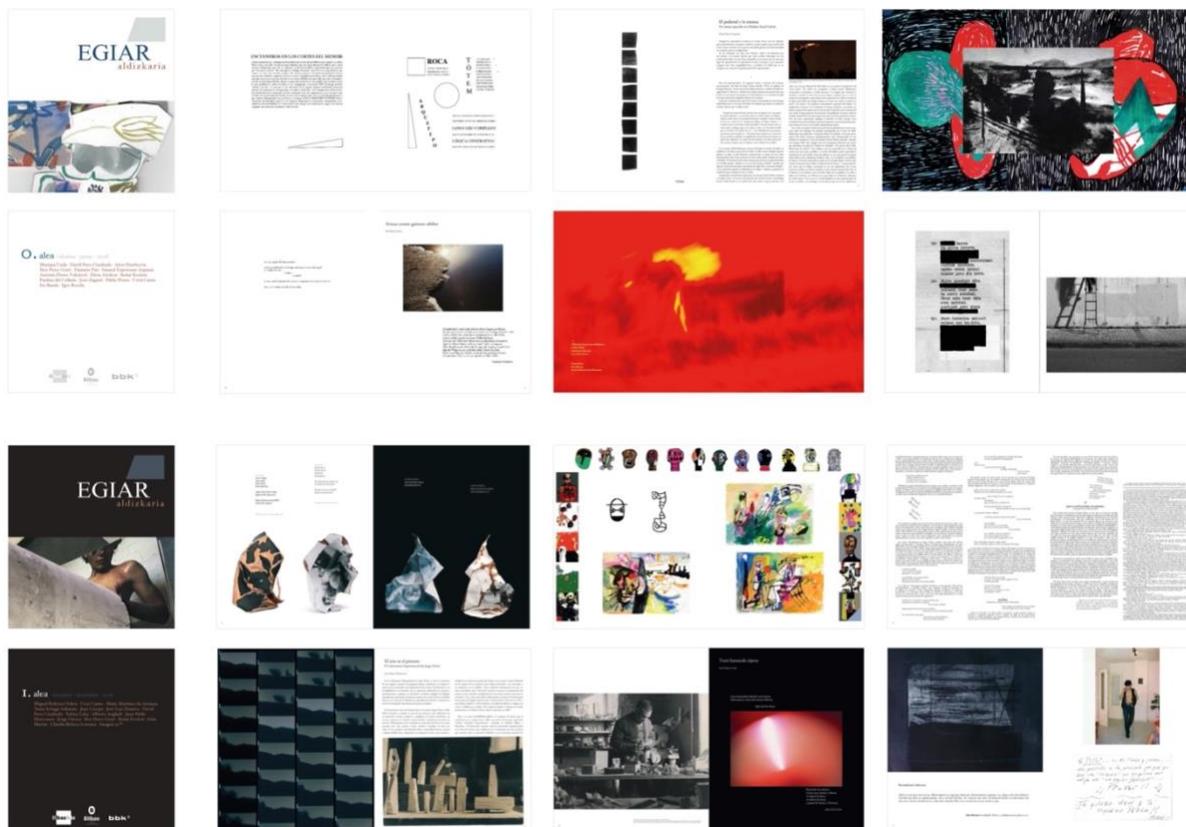


Fig. 2: Portadas, contraportadas y selección de páginas interiores de los números 0 (junio de 2016) y 1 (diciembre de 2016) de *Egiar Aldizkaria*, financiados a través de una *Beca de producción artística* de la Fundación BilbaoArte - BBK. Puede observarse en dicha selección el carácter de las obras publicadas, sus diversas modalidades y su puesta en relación, así como las uniones o articulaciones entre diferentes trabajos en una narrativa plástico-estética.

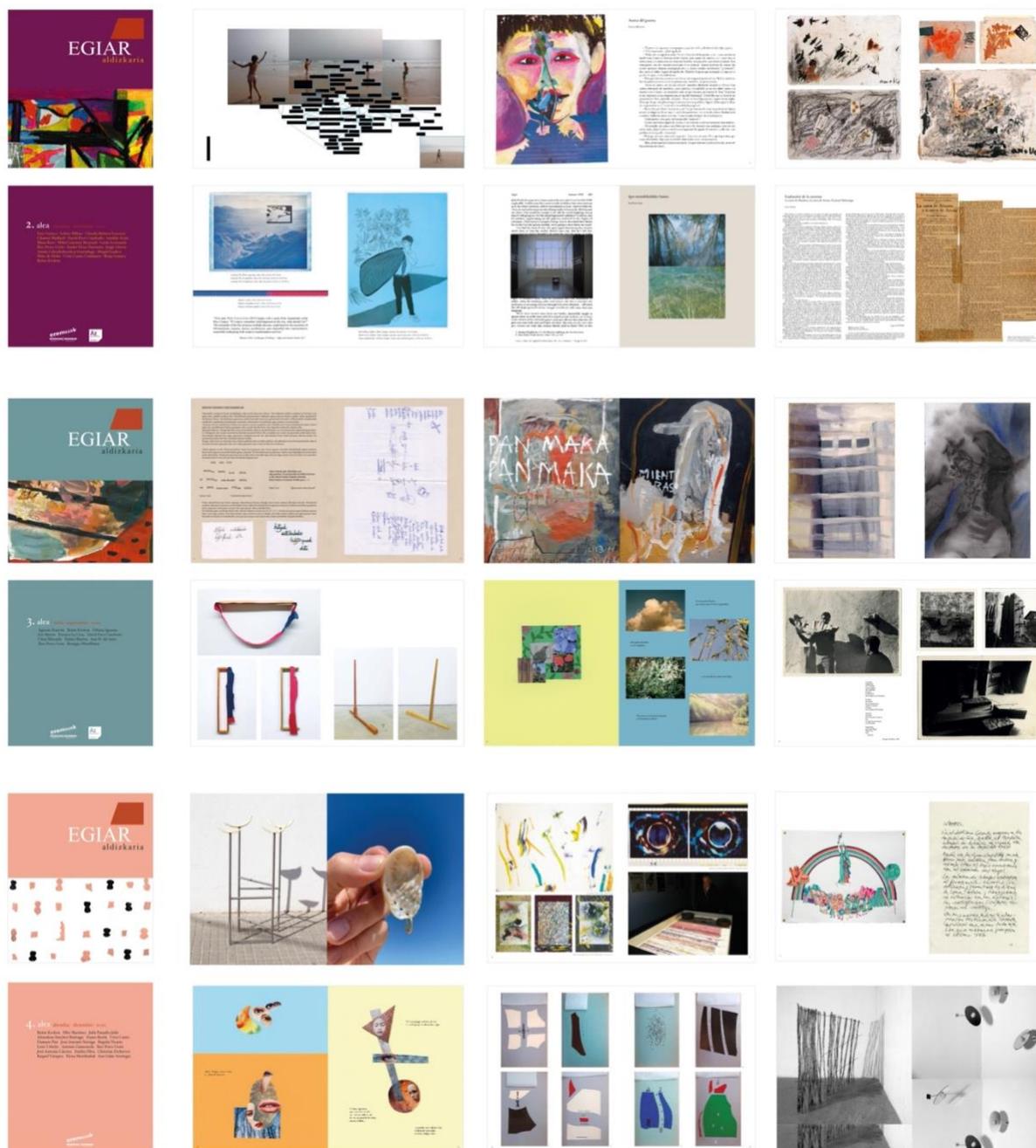


Fig. 3: Portadas, contraportadas y selección de páginas interiores de los números 2 (diciembre de 2017), 3 (septiembre de 2019) y 4 (diciembre de 2020) de *Egiar Aldizkaria*, financiados mediante una *Ayuda para la producción de proyectos artísticos* de Eremuak.

10. Conclusiones: un *site* para la transmisión del *saber* estético

La experiencia editorial de *Egiar Aldizkaria* mediante los primeros cinco números publicados hasta 2020, ha permitido al Equipo Editorial ajustar progresivamente metodologías de trabajo, criterios operativos e intereses estéticos, advirtiéndose en los resultados una evolución de la revista.

La experiencia del N° 0 (junio de 2016) resultó en una primera materialización de los intereses y objetivos del proyecto, pudiendo comprenderse como un ejemplar de tentativas y de resultados que van consolidándose en números posteriores. El hecho, no fortuito, del color blanco de la cubierta, se presenta como metáfora del *lienzo*, vacío y disponible, al que progresivamente, y seguido por el negro del número 1 (diciembre de 2016), se suman otros colores contenidos en la gama entre ambos.

Para la portada de estos dos primeros números se eligen sendas obras de Elena Aitzkoa y June Crespo, consolidando la apuesta por artistas destacadas en el contexto del País Vasco, lo que se afianza en las siguientes portadas con otras tres artistas, también mujeres: Claudia Rebeca Lorenzo, Clara Elizondo y Damaris Pan.

El avance a partir de la experiencia inicial podría señalarse, por una parte, en el resultado físico de la revista, y por otra, en la articulación de imágenes y textos, elaborándose progresivamente las articulaciones o *cosidos* entre el final de una participación y su siguiente. También se ha perfilado el ritmo, más constante y fluido, de principio a fin, alternando trabajos textuales (en diversas vertientes: ensayo, comentario, poema, facsímil, etc.) e imágenes (también en su variable extensión de resultados).

En este sentido, las decisiones tomadas por el equipo editorial no han sido fruto de una intención meramente pragmática, sino que han operado en favor de una dinámica plástico-estética, velando, en todo caso, por lo que podría acontecer desde esta naturaleza que compete a los resultados de la creación en arte. Y, no obstante, cada número termina por distinguirse del resto –seguramente no podría ser de otro modo– a partir de unas cualidades que le son específicas, y que vienen determinadas fundamentalmente por las características de las participaciones, haciendo que cada uno se acentúe, más o menos, en ciertas singularidades.

Resulta conveniente, a este respecto, incidir en la operatividad de estas decisiones desde las necesidades de conformar un espacio estéticamente activo y receptivo a la praxis del arte, en sus múltiples vertientes y posibilidades. Con todo, se trataría de solventar significativamente una posible respuesta a las problemáticas planteadas y que apelarían directamente a los procesos de creación y diseño editorial.

El compromiso del proyecto *Egiar Aldizkaria*, en tanto que revista, se situaría, de esta forma, en la constitución empírica y material de un lugar que permitiera la intervención y el sustento del hacer poético, al tiempo que construiría con ello una estructura de sentido. Y en definitiva, queriendo dar cuerpo material tanto a una vertiente funcional-estética, en calidad de marco y apoyo de los diversos trabajos en su haber; como a una perspectiva simbólica de lo que desde el arte acontecería como puesta en pie de lo indecible y del saber sensible.

En todos los casos, el punto de partida común ha querido sustentarse en esta dimensión de la experiencia, en tanto que actividad estética, posibilitada mediante su realización estructural y plástica. Es por ello que el proyecto ha concedido, desde sus inicios y en todo momento, una atención y prioridad a este suceder o ámbito, otorgando preferencia a unos modos que incluyen el

mundo interior y la implicación del sujeto en tanto que marco metodológico de creación y desarrollo. En conclusión, la propuesta se ha conformado en tanto que publicación en sí misma, desde la que hacerse cargo de la problemática, suscitada en el ámbito de las artes, entre la creación, su saber específico y la investigación.

Por todo ello, la revista *Egiar Aldizkaria* se ha configurado como una plataforma en papel que atiende resultados creadores e investigadores en el ámbito del arte, desarrollados entre el texto y la imagen. Permitir la experiencia sensible y la reflexión de aquello que no ha sido aún conocido, o que se desconoce porque no se ha caído todavía en la cuenta de su coexistencia, y presentarlo in-corporado en una materialidad, se encuentra entre los objetivos con los que ha pretendido cumplir.

Los cinco números publicados se muestran, además, como posibilidad de un lugar para el encuentro, el diálogo y la transmisión de un saber que se viene defendiendo como específico del arte. Una especificidad que el proyecto defiende en su conjunto, activando una epistemología de la sensibilidad estética, para llegar allí donde el conocimiento deductivo-discursivo no alcanza. Y con ello, se procura aquella máxima de “toda ciencia trascendiendo” a la que canta San Juan de la Cruz (75), lugar en el que constantemente deja la producción estética.

Hacer posible la presencia del fenómeno estético y su acontecimiento poético, desde sus diversas manifestaciones y resoluciones plásticas, ha sido el lugar que *Egiar Aldizkaria* ha intentado abarcar ante la falta de publicaciones que aborden tan particularmente estos intereses.

Bibliografía

- Arabi, Ibn. *El esplendor de los frutos del viaje*. Madrid: Siruela, 2008. Impreso.
- Badiola, Txomin. *Oteiza: Propósito experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1998. Impreso.
- . *Oteiza: Catálogo razonado de escultura*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2016. Impreso.
- Bados, Ángel. *Oteiza: Laboratorio experimental*. Alzuza, España: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2008. Impreso.
- . *Para ambos lados de la frontera*. Hoja de sala s.t. de la exposición, 29 de agosto-9 de diciembre, 2017. Bilbao: Galería Carreras Múgica, 2017. Impreso.
<https://carrerasmugica.com/pdf/Angel-Bados-2017-Para-ambos-lados-de-la-frontera-es.pdf>
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2019. Impreso.
- Cruz, San Juan de la. *Obra completa*, Vol. 1. Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, eds. Madrid: Alianza, 2011. Impreso.
- Gamoneda, Antonio. “Encuentros con la poesía en el Museo Oteiza. Antonio Gamoneda.” Conferencia impartida en el ciclo Encuentro con la Poesía en el Museo Oteiza. Alzuza, 9 de mayo, 2009. Archivo FMJO: FB-17342.
- Hölderlin, Friedrich. “Testimonio de Bettina Von Arnim sobre el poeta”. *Poemas de la locura (Antología)*. Madrid: Hiperión, 2014 [1840]. 45-48. Impreso.
- Janés, Clara. *Variables ocultas*. Madrid y México: Vaso Roto, 2010. Impreso.
- Kandinsky Vasili. *Escritos sobre arte y artistas*. Madrid: Síntesis, 2003 [1955].
- Maillard, Chantal. *En la traza: Pequeña zoología poética*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2008. Impreso.
- . *La baba del caracol*. México: Vaso Roto, 2014. Impreso.
- . *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017. Impreso.
- Moraza, Juan Luís. “Aporías de la investigación (tras, sobre, so, sin, según, por, para, hasta, hacia, desde, de, contra, con, cabe, bajo, ante, en) arte: Notas sobre el saber”. *Notas para una investigación artística*. Juan Fernando de Laiglesia y González de Peredo, Martín Rodríguez Caeiro y Sara Fuentes Cid, eds. Vigo: Universidad de Vigo, 2008. 35-94. Impreso.
- Oteiza, Jorge. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952. Impreso.

---. *Escultura de Oteiza: IV Bienal de Sao Paulo, 1957 [Propósito Experimental 1956-1957]*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1957. Impreso.

---. *Quousque tandem...!: Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Donostia-San Sebastián: Auñamendi, 1963. Impreso.

---. *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*. Pamplona e Iruña: Pamiela, 1996. Impreso.

Pessoa, Fernando. *Obra completa de Ricardo Reis*. Jerónimo Pizarro y Jorge Uribe eds. Lisboa: Tinta-da-China, 2019. Impreso.

Rohmer, Eric. *De Mozart en Beethoven: Ensayo sobre la noción de profundidad en la música*. Madrid: Ardora, 2000. Impreso.

Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, 2002. Impreso.

Wagensberg, Jorge. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Impreso.

Zambrano, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 2008. Impreso.

---. *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2011. Impreso.

Zöllner, Frank. *Leonardo da Vinci: Obra pictórica completa*, Tomo I. Colonia: Taschen, 2011. Impreso.

Números de *Egiar Aldizkaria*:

Egiar Aldizkaria. 2016a. Nº 0. Bilbao, junio de 2016.

https://issuu.com/egiaraldizkaria/docs/egiar_aldizkaria_0_p_ginas

Egiar Aldizkaria. 2016b. Nº 1. Bilbao, diciembre de 2016.

https://issuu.com/egiaraldizkaria/docs/egiar_aldizkaria_1_p_ginas_compressed

Egiar Aldizkaria. 2017. Nº 2. Bilbao, diciembre de 2017.

https://issuu.com/egiaraldizkaria/docs/egiar_aldizkaria_2_p_ginas_compressed

Egiar Aldizkaria. 2019. Nº 3. Bilbao, septiembre de 2019.

https://issuu.com/egiaraldizkaria/docs/egiar_3_alea_2019_issuu

Egiar Aldizkaria. 2020. Nº 4. Bilbao, diciembre de 2020.

Recibido: 7 de Mayo de 2021
Aceptado: 23 de Noviembre de 2021

¿Dónde está el concepto del lenguaje de artes mediales?

Where is the concept of media arts language?

Diego Bernaschina¹

INDEPENDIENTE

Resumen. Este artículo parte de la necesidad de profundizar en la reflexión teórica en relación con la terminología sobre la coyuntura del lenguaje y los impactos de las nuevas tecnologías en el arte contemporáneo, y cuestionar con ello la ausencia de lexicografía en torno a la experimentación del texto o del discurso estético. Se ha constatado la imposibilidad de obtener este concepto en la experimentación artística en los medios. La pretensión es indagar en busca de la terminología de un lenguaje inexistente para proporcionar la información para la elaboración de un diccionario o glosario de los términos de las artes y nuevas tecnologías en un futuro proyecto de producción e investigación artística. Para teorizar sobre el trabajo de campo artístico y tecnológico se ha tomado en cuenta el diálogo social, la cuestión de la terminología con diferentes significados y la evolución léxica para profundizar en el lenguaje nuevo. Esto constituye una parte de la teoría sistemática como un espacio de diálogo entre arte y tecnología. El lenguaje del arte de los nuevos medios corresponde a una búsqueda para enfatizar en la necesidad de diferentes ramas de la actividad humana a través de nuevos significados.

Palabras claves. Lenguaje, Arte de los nuevos medios, Teoría, Terminología.

Abstract. The need to deepen the theoretical reflection in relation to the terminology on the conjuncture of language and its impacts of new technologies in contemporary art, facilitating an endless debate to question the absence of lexicography and the experimentation of the text, or of the aesthetic discourse. Thus, the impossibility of obtaining this concept of artistic experimentation in the media. The goal of this paper allows us to investigate from the terminology of the non-existent language to provide information, the elaboration for the dictionary or the glossary in terms of arts and new technologies, of course, for the future of the artistic production and research project. However, to theorize artistic and technological fieldwork towards social dialogue and the question of terminology with different meanings, and his own thoughts towards lexical evolution to deepen the new language. This constitutes a part of systems theory as a space for dialogue between art and technology. The language of new media art corresponds to a search for observation to ensure a greater need for different branches of human activity through new meaning.

Key words. Language, New media art, Theory, Terminology.

¹ Artista hipoacúsico, diseñador, docente e investigador independiente. Máster en Producción e Investigación Artística de la Universitat de Barcelona. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3317-8580>. Mail: diego_artista@yahoo.es.

Introducción

El concepto de *terminología artística* corresponde a un nuevo análisis teórico sobre el uso del estilo artístico para proponer un debate interminable sobre las artes mediales (literalmente del arte de nuevos medios, el arte en los medios o el arte mediático). Se discute así sobre la imposibilidad de obtener este concepto para pretender la incorporación de “lenguaje” en el impacto de las nuevas tecnologías.

Para comprender nuestra definición partimos del siguiente planteamiento: “Las nuevas tecnologías propician la creación de una estética basada en la representación digital, concretamente, en la crítica dirigida a las manifestaciones artísticas que trabajan con dispositivos tecnológicos” (Melchor Trujillo 27). Estas consecuencias reflejan la necesidad de representar una intención crítica o una experimentación artística en los medios. Las obras de artes mediales requieren de nuevos contenidos epistemológicos provenientes de las teorías estéticas y de las prácticas artísticas sobre la era posmedia.

La noción de “espacio de creación en libertad” (“Festival Franco Chileno de Video Arte” [42]) nos permitió reflexionar y profundizar a través de la autonomía, la diversidad y la creatividad en un proyecto experimental y sociocultural para comprender la parte del contexto de las artes mediales contemporáneas respecto del funcionamiento de los distintos lenguajes técnicos que configuran la materialidad de la imagen y sus movimientos digitales/analógicos. Asimismo, esta incapacidad para integrar diferentes conceptos a través de un vocabulario colectivo en el catálogo “Hablar en Lenguas” (“Festival Franco Chileno de Video Arte”), es decir, otro idioma y otro significado que aun no asimila los términos que componen el campo artístico de los nuevos medios. Resulta demasiado abstracto y sofisticado. Esta perspectiva considera tanto el lenguaje en el arte de nuevos medios como el concepto curatorial de nuestra terminología artística a través de los nuevos medios establecida en la relación con la tecnología, el arte y la sociedad.

Este término permite identificar algunas (y nuevas) prácticas con tecnologías digitales y sus instrumentos. Sin duda, la interacción artística del creador y el análisis estético en la obra de artes mediales se constituyen en un lenguaje conceptual que interviene en un diálogo abierto entre los distintos valores del arte contemporáneo. Por otra parte, la importancia del lenguaje es capaz de desarrollar a partir de una literatura reflexiva sobre la visualidad y la epistemología de las artes. Para el filósofo chileno, Pablo Oyarzún:

No es popular hoy día reducir una diversidad de fenómenos a un principio uniforme. Desde el punto de vista teórico, se cautela celosamente los derechos del pluralismo. Y no es malo que se haga esto. En lo que concierne al arte están abolidos ya los tiempos de una estética omnicomprensiva, que trajese todas las artes a un mismo principio, o que se arrogase el derecho de concebir el “devenir de las artes”, en general, a partir de principios propios, específicos. Se podría pensar que la renuncia a tales pretensiones obedece a un cambio en la situación de la teoría, pero no se dejará de ver que está ligada también a la

dificultad en que nos encontramos, desde hace un buen tiempo, a la hora de decidir, en términos concretos, lo que la palabra “arte” quiere decir. En esta misma medida, sería preciso considerar hasta qué punto la evanescencia de una estética dotada de aquella vocación de síntesis no sólo obedece a una transformación determinante de la teoría, sino también a la evanescencia del arte mismo [...] (s.p.).

Proponemos aquí un análisis de las artes mediales desde un punto de vista filosófico que comprende el doble sentido de la tecnología y la visualidad de este tipo de expresión. Este lenguaje artístico obedece a la necesidad de proponer un nuevo significado de la *contemporaneidad* y del *status* del arte. En ambos significados adquieren la mediación técnica como algo diferente.

Objetivos

El objetivo general de este trabajo es proponer una nueva terminología del lenguaje artístico-tecnológico que permita analizar el grado de aceptación en diferentes ámbitos del campo de la historia y la teoría del arte. De acuerdo con este propósito, los objetivos específicos son:

- Profundizar en la terminología del *lenguaje inexistente* (o *lexicografía ausente*) a partir del contexto social e ideológico contemporáneo basado en el arte de los nuevos medios.
- Proponer un concepto estético como un nuevo significado del lenguaje en artes mediales para proporcionar la información, la elaboración para el diccionario o el glosario en términos de artes y nuevas tecnologías.
- Innovar en la propuesta teórica y experimental a través del estudio de una terminología o lexicografía para un futuro proyecto de producción e investigación artística.

Metodología

Se utilizará una metodología cualitativa para visionar el conocimiento específico existente sobre la teoría de artes mediales en diferentes ámbitos y contextos sociales. Nuestro propósito es observar la cuestión de la terminología artística y las propuestas de terminología que se han hecho en el arte de los medios. También se considerarán los trabajos realizados en algunas instituciones académicas que se han especializado en la investigación sobre la teoría y la historia del arte de los nuevos medios.

La cuestión de la terminología artística

Revisemos los términos más habituales utilizados en la terminología artística para acercarnos a una definición actual de las artes mediales. Veamos lo que dice el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española:

- *Lenguaje*: 1. m. Facultad del ser humano de expresarse y comunicarse con los demás a través del sonido articulado o de otros sistemas de signos. 2. m. lengua (sistema de comunicación verbal). 3. m. Manera de expresarse. 4. m. Estilo y modo de hablar y escribir de cada persona en particular. 5. m. Conjunto de señales que dan a entender algo. 6. m. Código de signos (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua*).
- *Arte*: 1. m. o f. Capacidad, habilidad para hacer algo. 2. m. o f. Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. 3. m. o f. Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer algo (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua*).
- *Medio de comunicación*: 1. m. Instrumento de transmisión pública de información, como emisoras de radio o televisión, periódicos, internet (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua*).
- *Medial*: 1. adj. Dicho de una consonante: Que se halla en el interior de una palabra (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua*).
- *Multimedia*: 1. adj. Que utiliza conjunta y simultáneamente diversos medios, como imágenes, sonidos y texto, en la transmisión de una información (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua*).

En el *Diccionario de la lengua española* no existen las palabras “multimedial”, “artes mediales”, “arte en los (nuevos) medios” para unir la palabra de “lenguaje”.

Encontramos en el *Diccionario panhispánico de dudas* también este significado del término “arte”:

- *Arte*: 1. ‘Actividad humana que tiene como fin la creación de obras culturales’, ‘conjunto de habilidades, técnicas o principios necesarios para realizar una determinada actividad’, [...] (Real Academia Española, *Diccionario panhispánico*).

Como vemos, en no parece existir para Real Academia Española la palabra para describir este significado ni que fije con claridad y exactitud esta terminología en el arte de los nuevos medios. Estamos ante una palabra ausente.

Apoyémonos ahora en del *Diccionario Akal de Estética* acercarnos tanto a la regla como al significado:

- *Lenguaje*: *I - Definiciones generales*: Un lenguaje es un sistema de signos, es decir, un conjunto de hechos perceptibles, que sirven intencional y convencionalmente para evocar el modo fijo de los contenidos del pensamiento para comunicar. El lenguaje es la función mental de utilización de tales sistemas. *II - ¿El arte es un lenguaje?:* Entre

las ideas adquiridas hay una a menudo admitida como evidente: que el arte es un lenguaje, puesto que puede transmitir contenidos de ideas. Pero hay que hacer una gran diferencia entre *significar*, *evocar* y *sugerir*. No existe lenguaje propiamente hablado, si no hay codificación, en la que ciertos elementos sensibles *quieran decir* regularmente algo. Aunque esté lejos de ser el caso para todas las formas del arte. *III - Arte del lenguaje*: Son todas aquellas que toman al lenguaje articulado como materia de sus obras. Constituyen, pues, el conjunto de las *artes literarias*, ya sean orales o escritas (Souriau 733-734).

- *Arte*: En general, el arte es el uso de determinadas cualidades del pensamiento o de destreza manual en la realización de una obra (Souriau 135).

Como vemos, en el ámbito formal de la estética no son mencionados los términos de “nuevos medios”, “mediático(a)” ni “tecnología”. Otro término relacionado con la documentación multimedia de *La Mediateca*, desde el punto de referencia de la cultura, la tecnología, la ciencia, el arte y la sociedad para democratizar los contenidos. Sin embargo, el único glosario que es creado por la Corporación Chilena de Video:

- *Artes mediales*: Aquellas artes en las que: se usan tecnologías digitales, se plantean cuestiones acerca de una cultura de los medios digitales contemporáneos y/o se incluyen artefactos y medios tecnológicos en la realización de ellas (Corporación Chilena de Video).

Por último, el *Wikipedia* en español describe este tipo de arte como:

- *Arte de los nuevos medios* (en inglés *new media art*) es una forma de arte, que hace referencia a las obras creadas o que incorporan el uso de las nuevas tecnologías. El término *media art* ha sido ampliamente utilizado y, a partir del uso de tecnologías multimedia y telemáticas en la producción artística, se introdujo la acepción “new” *media art*, para diferenciarla de las tendencias vinculadas a la electrónica (“Arte de los nuevos medios” párr. 1).

Hemos encontrado el término de “lenguaje” en enciclopedias en línea, pero con significados demasiados amplios y muy generalistas, sin especificaciones sobre lenguaje artístico o lenguaje del arte.

Entre los autores(as) científicos(as) e/o investigadores(as) artísticos(as) leídos, destacamos las siguientes conceptualizaciones:

- El arte de los nuevos medios se concibe como la intersección de categorías generales: arte y tecnología. Utilizamos el término “arte de los nuevos medios” para referirnos a proyectos que se valen de las tecnologías de los medios de comunicación emergentes y exploran las posibilidades culturales, políticas y estéticas de tales herramientas (Melchor Trujillo 17).

- El arte [de los nuevos medios en la era] digital, es un arte perteneciente al multimedia, que trata datos provenientes del campo del sonido, del texto, de las imágenes fijas y también en movimientos (Riboulet, “Sobre el arte” 89; Riboulet, “En el arte” 139).

- El arte de los nuevos medios –literalmente de artes mediales– corresponde una aproximación del lenguaje de los nuevos [medios] de comunicación a través de la imagen en la era digital. [...] aunque existen muchos tipos diferentes de arte de los nuevos medios: arte digital, arte electrónico, arte multimedia, arte interactivo y arte de la red, por supuesto, la filosofía de artes mediales o estética digital (Bernaschina 42).

- La expresión *new-media art* se ha vuelto cada vez más frecuente para hacer referencia a este nuevo panorama artístico, caracterizado entre otras cosas por su complejidad e inestabilidad. Es un término impreciso que da lugar a muchas discusiones sobre su significación y sus límites, a menudo, las denominaciones *new-media art* o arte de los nuevos medios, artes mediales, arte digital, arte interactivo y/o arte electrónico son utilizadas comúnmente como sinónimos (Figueras-Ferrer 453).

- *Media-art*. En rigor, aquellas prácticas o producciones creadoras y comunicativas que se dan por objeto la producción del media específico [*sic*] a través del que alcanzan a su receptor. Pero ésta quizás sea una definición demasiado restrictiva y exigente (sólo sería genuino *media-art* aquél que produjera “medios” de comunicación, ni siquiera aquellas producciones específicamente realizadas “para” aparecer en medios de comunicación). Aceptemos laxamente una concepción un poquito más amplia, pues: asumamos que es *media-art* todo aquél que se produce, de modo específico, para su difusión y recepción efectiva a través de canales mediáticos (revista, radio, tv, internet, y punto). Por las mismas tendríamos que o bien asumir que el video-arte, y mucho más aún la video-instalación, no tienen nada que ver con el *media-art*, o bien aceptar que su lugar adecuado de difusión y recepción es únicamente un dispositivo medial en sí mismo (mismo caso de los proyectos para radio o revistas) (Brea 6-7).

- *New-media art*. El que se produce para la red internet y cualesquiera otras futuras redes de libre disposición pública producidas por la combinación –industrialmente eficiente– de tecnologías informáticas y de telecomunicación. Acabarán absorbiendo todos los otros media [*sic*], como tales (Brea 8).

Esto significados señalados de las artes mediales no son los únicos existentes, no obstante, es difícil obtener textos referenciales para complementar su verificabilidad y fuentes fiables.

Propuesta de terminología en el arte de los medios

Nuestra propuesta de terminología se apoya en el estudio del léxico artístico existente para abarcar conceptos claves y términos relacionados con el arte en los medios, así como en una teoría innovadora para delimitar una contextualización artística a través de la terminología de artes mediales, que asume hoy el papel de arte contemporáneo, lo que implica, por supuesto, una experiencia estética para la transformación artística.

Las interrogantes de las que partimos para establecer nuestra definición son: ¿qué es el lenguaje medial?, ¿qué es el lenguaje multimedial?, ¿qué es lenguaje de multimedia artístico?, ¿qué es el lenguaje del arte de los (nuevos) medios?, ¿qué es el lenguaje del arte mediático?, ¿qué es el lenguaje mediático (en el arte contemporáneo)?, etc. Como vemos, resulta difícil proponer una significación ante una terminología inexistente o una lexicografía del presente.

He aquí algunas respuestas que nos pueden guiar en la búsqueda del significado del “lenguaje” del arte de los nuevos medios.

Para Riboulet no se trata de “la mezcla de los géneros [estilos] sino [de] la creación y la constitución de un lenguaje propio” (“Sobre el arte” 89, “En el arte” 139). Es un lenguaje por formar, específico para el arte de los nuevos medios, que integre la materialización electrónica y la experiencia virtual y que lleva a transformar las prácticas artísticas, tanto en la producción como en la creación de las nuevas tecnologías, en un diálogo con un lenguaje ausente.

Sin embargo, este es el único término en que aparece en el título del libro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación* de Lev Manovich. Esto se refleja en que una parte de la teoría sistemática de las culturas mediáticas y visuales para crear las ilusiones sociales: “Todos poseen el mismo potencial para cambiar los lenguajes culturales vigentes” (Manovich 64). De hecho, no existe una lexicografía que defina el “lenguaje” del arte medial y que pueda servir para profundizar en una nueva teoría en torno a esta terminología. No obstante, está muy lejos de los grandes criterios del arte de los medios y culturas mediáticas. Asimismo, esta influencia tradicional para formar parte de la tecnología digital, la animación, el cine, la interactividad, el interfaz cultural, la red, la electrónica digital, etc., para familiarizar la producción y la creación de avances tecnológicos.

Para Olhagaray: “Se constituye como un espacio de diálogo entre arte y tecnología en el marco del arte medial contemporáneo, por tanto, privilegia el concepto de obra, problematizando con los estatutos de producción, autoría, sistemas de lecturas y circulación, como también con las poéticas simbólicas” (7). Estas reflexiones evidencian la necesidad de mejorar la calidad estética y la alfabetización mediática.

Discusiones

Presentamos ahora algunas ideas referenciales para el debate sobre la teoría del arte y el pensamiento intelectual y académico sobre el arte contemporáneo y con el propósito de indagar sobre la calidad del léxico artístico en torno a la relación del arte con los nuevos medios.

Existen tres debates para ejemplificar la mayor necesidad de proponer una nueva terminología del lenguaje artístico y sus medios.

Debate 1: Sin lenguaje; no hay diálogo social en los medios artísticos

En esta terminología de “lenguaje” es difícil predecir su uso en soportes lexicográficos (diccionarios o enciclopedias) asociados con la tecnología, el arte, la ciencia y la sociedad, en el sentido de como se ha usado el término de arte cinético (o arte del movimiento) para profundizar en la comprensión de obras multidisciplinarias y experiencias sensoriales. Sin embargo como señala García: “Estas experiencias conllevan a una necesaria revisión del lenguaje en el arte, cuando las obras de arte se reconocen con el término de plástica” (19). Esta terminología forma un acercamiento lingüístico para apoyar el desarrollo de la obra artística desde una perspectiva conceptual, por ejemplo, en el sentido mencionado por Galaz e Ivelic, “la mente, que invita a comparar percepciones, lenguajes y culturas con el fin de tomar conciencia de sí mismo y de la particular situación espacio-temporal de cada comunidad” (“El video” 13-14; *Chile* 232).

Para esto se analiza, bajo la terminología artística para repensar la nueva manera de mirar de las obras de artes mediales, utilizando con la nueva epistemología del arte contemporáneo. Coincidimos con Sabrina Belén en que “el papel del arte como agente concreto y modificador de la realidad, con la posibilidad de ser validado como campo de conocimiento genuino, permite

dimensionar el proceso de construcción del conocimiento diverso y situacional, desde un paradigma complejo y relacional” (Sabrina Belén 6). Así, esta aproximación epistemológica de las artes mediales consiste en una propuesta compleja para la definición de la terminología.

Para contextualizar el arte de los nuevos medios es necesario incorporar el uso, el significado o el referente del léxico para profundizar en “los medios, la cultura de masas y la representación, manteniendo esa posición de comunicador cultural y antropólogo estético al aproximarse a las grandes narrativas de la cultura occidental” (Fundación Telefónica Chile s.p.). Estas definiciones innovadoras en diferentes campos artísticos y sus propios lenguajes tecnológicos-artísticos.

Para contextualizar, la obra mediática creativa corresponde a “lenguajes autorales” (Olhagaray, “El síndrome” 12) para convertir la tecnología artística y la cultura digital, vinculándose con varios proyectos sensoriales-experimentales de: arte electrónico, arte sonoro, arte multimedia, arte interactivo, *net.art* (arte en la red), realidad virtual (RV), realidad aumentada (RA), etc.

Sin embargo, como señala Manuel Toharia respecto del artista como investigador: “El artista trata de recorrer, de explorar nuevos caminos para conseguir nuevos conocimientos con los que comunicarse con los demás, a través del lenguaje artístico – musical, literario, cromático formal– que le ayuda a exponer, mostrar, despertar y compartir sentimientos” (327). Esto sitúa al arte como el soporte del lenguaje para crear y transmitir un espacio de diálogo de las artes mediales, marcando el concepto de obras mediales para representar ideas, a través de instrumentos tecnológicos. Para el videoartista y académico chileno, Néstor Olhagaray:

Se trata de aceptar una concepción de trabajo mixto, compuesto de diálogo.

Entre artista e ingeniero. ¿Pero esto significaría cambiar las reglas de la creación y la autoría sobre la obra de arte? Desde luego, y el arte no ha necesitado el advertimiento y desarrollo de la computación para plantearse este asunto (“Presentación”, 4@ *Bienal* 5)

Olhagaray solo busca un nuevo pensamiento creativo, más allá de la imaginación, que nos permite mejorar sus técnicas artísticas más sofisticadas o herramientas esenciales en campos ligados al conocimiento tecnológico.

Por último, este autor aclara que en el análisis del desarrollo de la producción del arte de los nuevos medios, para: “La instalación del video y los soportes digitales en el espacio del arte, se [re]quiere, el encuentro del arte contemporáneo con las herramientas y soportes más consecuentes con su propio discurso” (Olhagaray, *Desafíos* 5). Así como la naturaleza humana fue creada y formada el lenguaje de las imágenes en movimientos y (audio)visuales.

Debate 2: Lenguaje ausente para el arte mediático

Foucault pregunta: “¿Qué es la literatura? se fundiera con el acto mismo de escribir. ¿Qué es la literatura? no es en absoluto una pregunta de crítico, ni una pregunta de historiador o de sociólogo que se interrogan ante cierto hecho de lenguaje” (63).

La definición principal a través del hombre y lenguaje será imposible de hablar de uno a otro: “Es el lenguaje la más grande creación concebida por el hombre en todos los tiempos, pues a través de él ha logrado capturar el pensamiento, la acción y sentimiento de seres de distintas épocas” (Hernández Fierro párr. 1). Para comprender el concepto, tanto desde el enfoque terminológico como del enfoque léxico:

[...] existe una nutrida lexicografía en torno al lenguaje de la ausencia, de lo no expresado, de lo inefable o de aquello que se dice a medias, en ese límite casi imperceptible entre el pensamiento y la palabra pronunciada, así como los términos relativos a la negación rotunda, a la negación sin ambigüedades.

(Hernández Carrasco 161)

El funcionamiento del lenguaje consiste en una aproximación conceptual sobre el significado complejo, y demasiado denso para (re)definir el nuevo estudio de lexicografía artística; no obstante, casi invisible de reconstrucción entre el pensamiento artístico y el lenguaje de artes mediales. Así como los problemas epistemológicos de artes mediales que dificultan la comprensión y el entendimiento de lo artístico a través del lenguaje.

Para para entender lo que es el sistema lingüístico, remitimos a la definición elaborada por Hernández Hierro: “El lenguaje es el medio por el cual nos expresamos, es la comunicación que consiste en emitir e interpretar señales” (párr. 2). Esto apunta al uso de la terminología para crear (y proponer) un lenguaje nuevo; y esto va a depender de su forma de comprender el concepto estético como la experiencia en el arte contemporáneo a través de la producción y exhibición de obras de artes mediales.

Debate 3: Lenguaje a través del pensamiento tecnológico-artístico

Aunque existe la evidencia mediante la observación (o la experimentación) del lenguaje para determinar la disponibilidad léxica en diferentes ámbitos artísticos y tecnológicos.

Sin embargo, para Martín Prada, que analiza la hipótesis como eje central del pensamiento social y el lenguaje: “aquel ‘pienso luego soy’, ‘luego’ es el lenguaje” (117). Así como la evolución que profundiza un conocimiento epistemológico y artístico, ambos están muy ligados entre la tecnología artística y la nueva generación de los creadores en el contexto del arte contemporáneo.

Este nuevo paradigma lingüístico para ampliar en algunas propuestas de la terminología basada en la teoría de artes mediales; así, se profundiza en la investigación artística, ya que permite analizar en mayor profundidad la lexicografía del arte de los nuevos medios en los tiempos actuales.

Conclusiones

El arte de los medios corresponde a una búsqueda de un lenguaje nuevo entre el artista y la máquina a partir del cual debatir la paradoja del arte en la era digital. Así como el tiempo en el futuro de las tecnologías creativas.

El tipo de lenguaje de las artes mediales resulta imposible de definir, pues, aunque no soy un experto en la teoría artística, sino que sólo busca un enfoque paradigmático de la investigación artística desde el énfasis teórico al desarrollo del arte medial y la creación artística digital. No obstante, incapaz de decidir el concepto de nuevo “lenguaje” de artes mediales. Así como la desinformación de la terminología artísticamente y tecnológicamente. En este sentido, los medios, tanto en su esencia como en su carácter híbrido para recolectar y armonizar los intereses sociales y del arte contemporáneo a la raíz intelectual de este contexto. La gran parte de la unión de arte, ciencia, tecnología y social, siendo consecuentes con este nuevo paradigma lingüístico.

Estas cuestiones de la crítica tecnológica en la teoría y la historia del arte para ausentar la idea (o el debate) como investigación monográfica sobre la redefinición de la lexicografía del lenguaje mediático:

Teniendo en consideración que los hitos curatoriales no podían ser explicados únicamente desde las artes mediales y, aunque este encuentro está enfocado a dichas prácticas, se contó además con fotografías, pinturas, grabados, performance, entre otras técnicas. Por una parte, la necesidad de trascender los nuevos medios tecnológicos nos llevó a crear un diseño museográfico interdisciplinario para entregar una experiencia completa (Equipo 11BAM 7).

Es difícil de analizar sistemáticamente los temas específicos de la lexicografía artística a través del lenguaje del arte medial y los contextos de la relación entre el arte, la ciencia, la sociedad y la tecnología en los que está inserto para acceder a la terminología inexistente. Asimismo, esta reflexión requiere de un “lenguaje nuevo” en grandes posibilidades y límites para profundizar la integración a través de los medios de comunicación masiva en el arte contemporáneo, por supuesto, las exposiciones artísticas y las industrias culturales-creativas en general.

Esto genera la necesidad de buscar alternativas para crear y mejorar la propuesta de una terminología del arte de los nuevos medios. Serán necesario más enfoques metodológicos y/o paradigmáticos para favorecer otros hallazgos de observación, representación y conocimiento teórico mediante el trabajo de campo para responder a la necesidad de recopilar y transmitir las diferentes ramas de la actividad humana a través de nuevo significado del lenguaje de artes mediales.

Entonces, a partir de los distintos elementos que conforman el texto o el discurso en la teoría léxica sobre la influencia artística-tecnológica de los nuevos medios. Estas reflexiones sobre la importancia de dispositivos electrónicos, cuya necesidad de afrontar el debate para

profundizar un análisis en relación a la coyuntura del lenguaje a través de la terminología del arte en los medios.

Bibliografía

- “Arte de los nuevos medios”. *Wikipedia*. Web. 14 jul. 2021. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte de los nuevos medios&oldid=136999875>.
- Bernaschina, Diego. “Las TIC y Artes mediales: La nueva era digital en la escuela inclusiva”. *Alteridad*, 14.1 (2019): 40-52. Web. <https://doi.org/10.17163/alt.v14n1.2019.03>.
- Brea, José Luis. *La era postmedia: Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002. Web. 13 jul. 2021. http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=8
- Corporación Chilena de Video y Artes Electrónicas. *Mediateca libre*. 2010. Web. 15 jul. 2021. <https://cchv.cl/mediateca-libre>, <https://mediatecalibre.cl>.
- Equipo 11BAM. “Antes & hacia”. *Autonomía: 11 bienal de artes mediales: [catálogo]*. Bienal de Video y Artes Mediales. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2014. 4-5. Web. 13 jul 2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-553809.html>.
- Figueras-Ferrer, Eva. “Reflexiones en torno a la cultura digital contemporánea: Retos futuros en educación superior”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33.2 (2021): 449-466. Web. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/68505>
- Foucault, Michael. *De lenguaje y literatura*. Trad. Isidro Herrera Baquero. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso. Web. 15 jul. 2021. [https://monoskop.org/File:Foucault Michel De Lenguaje y literatura.pdf](https://monoskop.org/File:Foucault_Michel_De_Lenguaje_y_literatura.pdf).
- Fundación Telefónica Chile. *El ojo pensante, Juan Downey*. 11 nov. 2013. Web. 15 jul. 2021. <https://espacio.fundaciontelefonica.cl/noticia/juan-downey/>
- Galaz, Gaspar e Ivelic, Milan. “El video arte en Chile: (un nuevo soporte artístico)”. *Aisthesis*, 19 (1986): 5-21. Web. <http://revistaaiesthesia.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/8632>.
- . *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988. Web. 13 jul. 2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-584980.html>.
- “Festival Franco Chileno de Video Arte”. *Hablar en lenguas: 12º Bienal de Artes Mediales*. Bienal de Artes Mediales. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2017. [42]-49. Web. 13 jul 2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-350254.html>.
- García, Elizabeth. “Experiencias cinéticas: Una revisión del lenguaje del arte en la modernidad”. *Portafolio* 2.16 (2007): 8-25. Web. <https://www.produccioncientificaluz.org/index.php/portafolio/article/view/12861>.
- Hernández Carrasco, Consuelo. “El lenguaje de la ausencia”. *Actas del XLVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español: El español en la era digital*. Eds. María del Pilar Celma, María Jesús Gómez del Castillo y Susana Heikel, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2014. 161-174. Web. 14 jul. 2021. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_48/congreso_48_16.pdf.
- Hernández Fierro, Víctor Manuel. “Lenguaje: Creación y expresión del pensamiento”. *Razón y Palabra*, 19. Web. 14 jul. 2021. http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n19/19_vhernandez.html.
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Trad. Óscar Fontrodona. Barcelona: Paidós, 2005. Web. 15 jul. 2021. [https://monoskop.org/File:Manovich Lev El lenguaje de los nuevos medios de comunicacion 2006.pdf](https://monoskop.org/File:Manovich_Lev_El_lenguaje_de_los_nuevos_medios_de_comunicacion_2006.pdf).

- Martín Prada, Juan Luis. “Pensamiento social y lenguaje”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 7 (1995): 117-121. Web. 15 jul 2021. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9595110117A>.
- Melchor Trujillo, Carlos. *La incidencia de los nuevos medios de creación digital en la poética pictórica contemporánea*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2017. Web. 14 jul 2021. <http://hdl.handle.net/2445/117543>.
- Olhagaray, Néstor. “Presentación”. *4ª Bienal de video y nuevos medios [de Santiago]: 4 a 7 noviembre: catálogo*. Corporación Chilena de Video y Artes Escénicas. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1999. Web. 13 jul 2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-553802.html>. (pp. 4-5)
- . “Desafíos. Interfaceame baby...” *7ª Bienal de Video y Nuevos Medios: 18 a 27 noviembre de 2005*. Corporación Chilena de Videos y Artes Electrónicas. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2005. 5-8. Web. 13 jul 2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-553805.html>. (pp. 5-8)
- . “Presentación”. *9ª Bienal de Video & Nuevos Medios*. Corporación Chilena de Video. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2009. 7. Web. 13 jul 2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-553807.html>. (página 7)
- . “El síndrome de la 10ª Bienal”. *Deus ex media: 10ª Bienal de Video y Artes Mediales*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2012. 8-13. Web. 13 jul 2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-553808.html>.
- Oyazún, Pablo. “Video y visualidad”. *Quinta bienal de video y nuevos medios noviembre 2001*. Bienal de Video & Nuevos Medios de Santiago. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2001. s.p. Web. 13 jul 2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-553803.html>.
- Real Academia Española. *Diccionario panhispánico de dudas*, 2005. Web. 14 jul 2021. <https://www.rae.es/dpd>.
- . *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. [versión 23.4 en línea]. 2014 [2020]. Web. 14 jul 2021. <https://dle.rae.es>.
- Riboulet, Célia. “Sobre el arte de los nuevos medios”. *Discurso sobre arte digital*. Coord. José Crespo Fajardo. Málaga: Eumed, 2012. 89-97. Impreso.
- . “En el arte de los nuevos medios”. *Calle 14*, 7.10 (2013): 136-143. Web. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2013.1.a09>.
- Sabrina Belén, Paola. “Arte y conocimiento: La dimensión epistémica del proceso artístico en la contemporaneidad”. *Revista Humanidades*, 9.2 (2019): 1-16. Web. <https://doi.org/10.15517/h.v9i2.37126>
- Souriau, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Trad. Ismael Grasa, Javier Meilán, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz. Madrid: Akal, 1998. Impreso.
- Toharia, Manuel. “El arte de investigar”. *Arte y ciencia: mundos convergentes*. Ed. Sixto Castro y Alfredo Marcos. Madrid: Plaza y Valdés, 2010. 325-332. Impreso.

Recibido: 15 de Julio de 2021
 Aceptado: 10 de Diciembre de 2021

Reseña obra **Recuerdo Chacabuco**

Marcos Aguirre Silva¹

Académico Instituto de Humanidades. Universidad Academia Humanismo Cristiano

Como en esas piezas de J. S. Bach, en las que al final uno se pregunta cuántos instrumentos participaban y descubre con asombro, para descubrir con estupor que sólo había un cello —¡Qué dices, imposible! —¡Sí, solamente un cello!! —¡pero si era una orquesta!— Ese es más o menos el efecto de esta obra en el espectador, sólo que a diferencia del gran maestro germano del siglo XVIII las transiciones y los ecos, las torsiones, inversiones y retroversiones, los cambios de escala y mutaciones cromáticas no se producen sólo en el medio sonoro sino que afectan a todos los registros de la experiencia teatral.

“Recuerdo Chacabuco” es una obra de teatro que combina la ternura, la sorpresa y el encanto de una historia alucinante con el juego y el cruce entre registros de exploración teatral que nos van envolviendo y portando a las fronteras de la experiencia estética, esas donde el espectador “se ha disuelto interiormente” haciendo estremecerse “cuanto había de fijo” en él (Hegel, *fenomenología del espíritu*).

El paso de la obscuridad a la luz y del humor a la tragedia, del teatro al cine y del desprecio matonesco a la lírica de la vida, de la interioridad de la conciencia a la asociación comunitaria y de vuelta a las formas más estúpidas de la autoridad... las transiciones llenas de sobresalto —o lentas, como la aparición de la luz en las mañanas— se suceden sin que el espectador salga de su desconcierto.

Guillermo Orrego Valdebenito, el actor, es el epítome de la obra y de lo que venimos diciendo. Realidad y ficción se solapan en este entrañable personaje. El personaje representado es él, pero es representado por él. Esto inevitablemente provoca una extraña vibración. Como pegar una imagen sobre sí misma. Es y no es la misma. Y en un gesto abismal shakesperiano —a Shakespeare le encantaba reflejar las situaciones y los personajes unos dentro de otros— el propio Guillermo nos cuenta cómo le sucedió esto ya en Chacabuco, cuando estuvo preso. Allí se dio cuenta de que la ovación que le prodigaron sus compañeros al final, cuando lo liberaron, no estaba dedicada a su persona, sino a su personaje, el *Memo Bronson*. La palabra *persona*, según ciertas etimologías, viene del latín para *máscara*. En el teatro romano y griego los actores usaban máscaras que caracterizaban al personaje y que tenían una perforación en forma de bocina que ampliaba la voz, así ésta se escuchaba desde lejos. La máscara era “*per sonare*”. En el caso de Guillermo, en *Recuerdo Chacabuco*, es complicado seguir las complejidades de la relación entre las dimensiones real-imaginaria. El preso político, el personaje creado por él, el actor de la obra que estamos viendo ahora y el personaje que él está interpretando: son y no son el mismo. Diferencia y repetición simultáneas.

El director de la obra, Hugo Osorio, nos habla de la escritura del guión y la compara a una partitura. Pero en verdad, mejor ejemplo que Bach sería, en este caso, el de John Cage, el músico de *Fluxus*. Es sabido que las partituras de éste combinaban el más riguroso determinismo —todo lo que los intérpretes hacían venía estrictamente indicado— con el más orgásmico espontaneísmo —si bien todo venía indicado, las indicaciones incluían decisiones que los intérpretes tenían que

¹ Licenciado en Filosofía, por la Universidad Central de Barcelona. Doctor en Filosofía Universidad de Chile. Mail: marcosaguirresilva@gmail.com

tomar en el momento indicado: cambiar el dial de la radio a pilas operada por uno de los intérpretes en el minuto 13, por ejemplo, pero desde luego sin indicar a qué parte del dial y sin saber qué es lo que habría en ese momento en tal o cual lugar del dial. En *Recuerdo Chacabuco* la estructura del guión tiene algo de eso. Como la memoria de cada uno, a ratos se extiende y a ratos se contrae. Lo que en un momento queda suspendido en dos frases que todo lo resumen, en otro se carga y se carga de tiempo y detalles luminosos, de obscuridades extensas y pantanosas.

¿Y qué decir de la trama, las tramas que se van sucediendo y penetrando monádicamente unas en otras? Cada mónada es una perspectiva del todo, decía el filósofo, creo que podría decirse lo mismo de las “escenas” de esta obra. Se implican unas en otras, como los recuerdos de una vida, se llaman unas a otras, pero siguiendo las lógicas de una conversación en la que los recuerdos se anudan por sinonimia, por sinécdoque, metonimia, por intensidades similares o, justamente, opuestas pero nunca linealmente. ¿Puede algo así constituir una trama? Podría responderse con otra pregunta ¿Y la vida de una persona, constituye propiamente una vida? ¿No son siempre muchas las vidas que vivimos, a veces en una sola temporada (incluso en el infierno)? Pero vamos! que sí! que no solo una trama, sino una mega-trama.

En lugar de “trama” debiésemos hablar tal vez de “trauma”, porque estamos hablando de la dictadura, de la existencia en un campo de concentración. Y la manera de tocar los bordes de esta trama que despliega Osorio, como el arte de la tejedora, ese arte más antiguo que el más antiguo de los rituales humanos, va combinando una cara visible y una cara invisible, sirviéndose del vacío tanto como del hilo que lo cerca. Allí está el arte, en el juego de lo lleno y lo vacío, del verso y el reverso de las historias que se van contando. Digo esto, porque si van a buscar un testimonio de la tortura y la violencia saldrán un tanto sorprendidos. Sí, ese es el fondo oscuro de las historias que se van anudando, pero no es la figura principal.

“Recuerdo Chacabuco” recoge la potencia creativa de los cautivos, esa que los llevó a hacer obras de teatro en medio de los campos de concentración.² Contra el fondo del vacío que representan la violencia y la brutalidad, la estupidez y la mezquindad, los hilos argumentales aquí dibujan el ingenio, la fuerza y la ternura, la ingenuidad y la entereza. Extrañamente, no son las pasiones tristes las que trazan la figura principal, sino, otra vez Spinoza, la alegría de vivir.

RECUERDO CHACABUCO

Intérprete: Guillermo Orrego Valdebenito

Dirección: Hugo Osorio

Dramaturgia: Guillermo Orrego Valdebenito - Jorge Montealegre - Hugo Osorio

Asesoría histórica: Francisca Durán

Diseño integral: Felipe Beltrán

Diseño Audiovisual: David Coydán

Coreografía: Leticia Lizama.

Fotografía: Pablo Durán

Diseño Gráfico: Jorge Leiva

Producción: Ana Laura Racz

² cf. sobre esta historia, dos videos: *La verdadera historia de Johnny Good* (1990), de Patricia del Río y Pablo Tupper (<https://www.cclm.cl/cineteca-online/la-verdadera-historia-de-johny-good>) y *La resistencia de los metales* (2017), de Francisca Durán y Roberto Rivero (<https://www.youtube.com/watch?v=FYD6ilNE3OI>). En ellos se narra la pulsión teatral y artística de los presos políticos en los campos de concentración de Pisagua y Chacabuco durante los tiempos más duros de la dictadura.



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

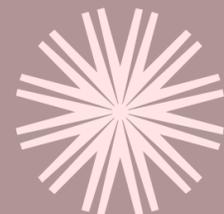
FACULTAD DE ARTES

ACTOS

Revista de investigación en artes

Volumen 3. Número 6. 2021

ISSN 2452-4727



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO