

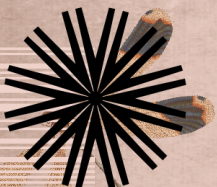
ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES



VOLUMEN 4. NÚMERO 7. 2022/ ISSN 2452-4727

6 009800 4



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO



ACTOS

Revista de investigación en artes

Volumen 4 Número 7. 2022

ISSN 2452-4727



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

Editora

Marisol Campillay Llanos

Equipo editorial

Guillermo Becar Ayala

Marisol Campillay Llanos

Claudia Cattaneo Clemente

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 © Marco González Martínez, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

Dra. Ana María Harcha. Universidad de Chile.

Dr. Rubén López-Cano. Escola Superior de Música de Catalunya, España.

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.

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

Dr. Pablo Berrios. Universidad de Chile.

Dra. Adriana Molina de la Rosa. Universidad Anáhuac. México

Dr. Ignacio Ramos Rodillo. Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Facultad de Ciencias Sociales y Artes, Universidad Mayor, Chile.

Dr. Hugo Solís García. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Comité asesor

Dra. Daniela Fugellie. Universidad Alberto Hurtado, Chile.

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

Dr. © Iván Pinto Veas. Universidad de Chile, Chile

Dr. Jesús Tejada. Universidad de Valencia, España.

Dra. ©. Lorena Saavedra. Universidad Playa Ancha, Chile.

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

Dr. Mauricio Barria Universidad de Chile, Chile.

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

Correctora de estilo

Camila Pascal

Portada

Leticia Martínez. Estudiante programa Licenciatura en Artes. Universidad Academia Humanismo Cristiano

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>

ÍNDICE

Pág. 1

PRESENTACIÓN

Equipo editorial

Pág. 9

**INVESTIGACIÓN TEATRAL EN EDUCACIÓN
SUPERIOR: RUTAS, RETOS, RETORNOS**

Manuel Vieites

Pág. 53

**CONSTRUCCIONES DE LO FEMENINO
EN LOS DOCUMENTALES SOBRE
MUJERES EN LA MÚSICA CHILENA**

Catalina Sents-Martin Farías

Pág. 89

**ETHOS MELANCÓLICO: RESISTENCIAS Y
DESACELERACIONES TEMPORALES EN
CIERTO CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO**

Alejandro Torres

Pág. 116

**APROXIMACIONES ENTRE EL ARTE Y LA
CIENCIA**

Maria Punin-Carlos Cuenca-Luis Maldonado

Pág. 131

**LO ANDINO Y SU REPRESENTACIÓN
SONORA: SELLO DISCOGRÁFICO
“CARRERO” MELODÍAS DE VERTIENTES
Y BANDAS DE BRONCES**

Milenca Nova-Rodrigo Olivares

Pág. 3

**ACTIVIDADES CULTURALES Y
JÓVENES GENERACIONES**

David Le Breton

Pág. 29

**APORTES DEL TEATRO
COMUNITARIO A LA
CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA Y
SENTIDO DE PERTENENCIA
TERRITORIAL**

Natalia Gonzalorena

Pág. 76

**¡A ENCUIRAR! DISIDENCIAS DE
GÉNERO EN CINEMATOGRAFÍA DE
LUCÍA PUENZO Y MARIALY RIVAS**

Magdalena Olivares

Pág. 101

**EL PROYECTO ANAMÓRFICO EN LA
DIDÁCTICA DEL DIBUJO
ARQUITECTÓNICO**

Christian Saavedra

Pág. 126

**RESEÑA: BIENAL DE LA HABANA
2021**

Mariella Sola

Pág. 144

ENTREVISTA: CHICORIA SÁNCHEZ
Por Raúl Suau

Presentación

En este año 2022, ACTOS incorpora nuevas secciones y sus escritos reflejan el trabajo de académicos y artistas con gran trayectoria internacional y nacional. Respecto de las nuevas secciones, el equipo editorial ha decidido incorporar **Tesis de Pregrado**, estas investigaciones son realizadas por estudiantes de nuestra Facultad, de este modo, la revista no solo recibe investigaciones consolidadas, sino también da cuenta de aquellos procesos investigativos emergentes que ocurren durante un la formación artística. Además, la nueva sección de **Entrevistas** será un espacio de difusión y discusión de artistas e investigadores, en esta ocasión contamos con la participación del compositor de música popular Chicoria Sánchez. Es así como, las nuevas secciones de la revista, la van caracterizando no solo como un espacio de divulgación del conocimiento artístico, sino también como un espacio de encuentro entre la formación, la investigación y las discusiones en torno a los procesos de creación.

Como hacíamos mención, los primeros artículos pertenecen a académicos que vinculan la revista al contexto internacional. Por una parte, el escrito de David Le Breton, antropólogo y sociólogo francés, sobre las experiencias formativas artísticas nos invita a reflexionar en el marco de una charla inaugural sobre cómo el teatro, la danza y el cine en un contexto de aprendizaje permiten renovar el mundo, transformándose en experiencias antropológicas en sí mismas para la juventud. A partir de esta premisa se releva la formación artística, pues las actividades culturales serán trascendentales para quienes vivencian la educación artística. Por su parte, Manuel Vieites, filósofo y dramaturgo español, tensiona los ámbitos formativos en el marco de la educación superior. El autor revisa las implicancias de la formación artística en creación, investigación y docencia. Ambos autores, discuten sobre la formación artística, con miradas complementarias en cuanto a los desafíos de la formación para la juventud y en la actual discusión sobre la formación de investigadores artísticos a la luz de nuevas exigencias de las instituciones educativas sobre la producción de conocimiento.

El artículo de Gonzalorena (2022) también se enmarca en procesos formativos, particularmente en el ámbito del teatro comunitario. La autora sistematiza y relata la experiencia de un taller realizado en la población el Polígono, Quinta Normal, para mujeres sobre los 40 años de edad. En un mismo sentido, el artículo de Sentis y Farías (2022) discuten sobre las construcciones de género en torno a la narrativa audiovisual. La autora y el autor revisan documentales musicales de mujeres y concluyen que uno de los aspectos que se releva es la maternidad vinculándola a momentos creativos de las artistas. Sentis y Farías (2022) alertan a mirar críticamente los relatos historiográficos que subyacen en los documentales, pues pueden contribuir en asumir la veracidad de un rol femenino estereotipado. Por añadidura, el artículo de Olivares (2022) se detiene en evidenciar la heteronormatividad a través de un análisis en los film de Puenzo y Rivas, la autora convoca la pregunta ¿Cómo se lograr encuirar en el desarrollo de un film?. Los artículos descritos presentan de manera transversal cómo la investigación artística es capaz de develar aquellas problemáticas de género en diversos espacios, en esta ocasión a través de un espacio formativo como el teatro comunitario y en la representación de una obra.

En un formato ensayístico, Torres (2022) en un marco conceptual que tensiona el objeto, el deseo y la pérdida señala que existe un número importante de películas en Chile que aumentan desde el año 2014 y cuyos personajes expresan melancolía en esa añoranza de crear comunidad estableciendo un guiño al escenario político actual. En otro ámbito de estudio sobre la enseñanza

del dibujo arquitectónico, Saavedra (2022) sistematiza una experiencia didáctica desarrollando un modelo de trabajo llevado a cabo en el marco de un laboratorio con estudiantes de arquitectura. El autor acompaña con imágenes el trazado en las superficies que van realizando en las paredes. Esta propuesta de intervención espacial es un ejercicio de intervención a replicar en prácticas formativas artísticas. Por otra parte, Punin, Cuenca y Maldonado (2022) en su artículo visibilizan la relación entre ciencia y arte. Tanto la ciencia como el arte se pueden comprender desde la observación, el proceso y la experimentación, logrando un sentido integral en ambas.

En nuestras secciones de reseña, tesis de pregrado y entrevistas los colaboradores nos invitan a conocer la Bienal de la Habana y el trabajo de músicos populares en diferentes territorios. En su reseña, Sola (2022) describe el proyecto audiovisual Maipun sobre los andes en la zona del cajón del Maipo a la vez que plantea la preocupación por el proyecto hidroeléctrico y las consecuencias sobre la destrucción medio ambiental. La reseña de Sola (2022) es de gran aporte a nuestra revista, ya que da cuenta de la participación de artistas nacionales en la Bienal de la Habana (2021). En cuanto a la tesis de pregrado, la investigación de Milenca Novoa y Rodrigo Olivares (2022) contribuye en resguardar el patrimonio musical de la región de Tarapacá. Este resguardo se evidencia en el sello discográfico “Carrero”, este sello graba el trabajo de dos agrupaciones de comparsa. Novoa y Olivares (2022) recopilan la vivencia de músicos, productores y gestores culturales que por más de cuatro décadas han resguardado la manifestación artística del mundo andino. En lo que concierne a la sección de entrevistas, Raúl Suau en una conversación que serpentea entre los conceptos de cancheo, productor, lo popular, el didacta, las distinciones entre el tocador y el intérprete relatan la trayectoria de Chicoria por la composición de la música popular chilena. Por último, las secciones de reseña, tesis de pregrado y entrevistas presentan una arista en común, el desarrollo de manifestaciones artísticas que develen las distintas territorialidades, la reseña de Sola (2022) grafica los andes centrales a la vez que Novoa y Olivares (2022) develan la música andina en el norte de este país, para finalmente en una entrevista de un gran compositor popular surja la discusión sobre cómo el arte popular está al rescate de diversas manifestaciones culturales.

En síntesis, este número posee el trabajo de académicos con gran trayectoria, particularmente, David Le Breton¹, profesor de la Universidad de Estrasburgo, quien en sus escritos de los últimos años ha desarrollado un encuentro entre la antropología, la sociología y el arte siendo fundamental en las discusiones contemporáneas sobre las corporalidades. Con este artículo, la revista se inscribe en tales discusiones. Finalmente, este nuevo número incorpora secciones que esperamos logren abarcar las diversas expresiones de construcción de conocimiento artístico.

Editora
Marisol Campillay Llanos
mcampillay@academia.cl

¹ Agradecimientos a Guillermo Becar y Gladys Alcaino por gestionar el encuentro con David Le Breton, por su insistencia en tensionar la formación artística a través de la investigación.

Actividades culturales y jóvenes generaciones¹ Cultural activities and young generations ²

David Le Breton³

UNIVERSIDAD DE ESTRASBURGO

Vivian Fritz Roa⁴

TRADUCCIÓN

Nutrirse de cultura

Hoy, en vista de los medios disponibles y de la importancia de la magnitud de la tarea, se hace difícil para los maestros o los padres inventar nuevas formas de liberar a los jóvenes de los caminos de la cultura de sus pares, alimentada por el *marketing* y el conformismo o, para otros, poder sacarlos del sentimiento de no sentirse felices. Etimológicamente educar significa “conducir fuera de sí”, escapar de sí mismo para abrirse al mundo del otro, hacia un universo de sentido amplificado que el sujeto debe poder evaluar y pensar sabiéndose parte de los demás. La tarea es proporcionarle los medios para desprenderse de sí mismo y convertirse en un aliado dentro del vínculo social. Este desafío se desprende de las particularidades sociales y culturales para abrirse a una libertad de conciencia y a lo universal. La transmisión no es solo una instrucción, es una orientación del camino y, en este sentido, va más allá de los cursos; requiere otras herramientas posibles, como la danza, el teatro, la escritura, los viajes, etc. Esto debe involucrar al y la joven, reconocerle en su singularidad, confiar en su persona, y nunca se debe eludir la responsabilidad que se asume hacia un grupo o un alumno estudiante.

¹ Texto basado en la conferencia de inauguración del año académico de las carreras de Danza, Cine y Teatro, “La experiencia del arte en la juventud en tiempo de crisis”, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 27 de abril de 2022. La charla se puede revisar en: <https://www.youtube.com/watch?v=-wJKbMVtmyA&t=3681s>

² Text based on the opening conference of the academic year of the Dance, Cinema and Theater careers, "The experience of art in youth in times of crisis", University Academy of Christian Humanism, April 27, 2022.

³ Profesor de sociología en la Universidad de Estrasburgo. Miembro del Instituto Universitario de Francia y del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Estrasburgo (USIAS). Autor de numerosos libros. En Chile ha publicado: *Cuerpo sensible* (Metales Pesados); *La edad solitaria: Adolescencia y sufrimiento* (LOM); *Cuerpos enigmáticos: Variaciones* (LOM), *Antropología del dolor* (Metales Pesados).

⁴ Doctora en artes escénicas, coreógrafa y docente especializada en coreografía digital, investigadora integrante del Laboratorio ACCRA 3402 de la Facultad de artes de la Universidad de Estrasburgo. También es investigadora asociada al proyecto Red Interdisciplinaria de Arte (RIA) de la Universidad de Chile. Su investigación, sus creaciones y su docencia se centran en la danza contemporánea y el uso de las tecnologías digitales, principalmente las TIC y el smartphone. Sitio web: <https://vivianfritzroa.com/>

De la escena al vínculo social

En un diálogo con George Steiner, Cécile Ladjali habla de su trabajo con sus alumnos de una escuela secundaria en los suburbios de París⁵. Ella les hace escribir textos poéticos, que luego serán publicados, y elabora una obra de teatro inspirada en *Edipo-rey* de Sófocles. Primero debe vencer la resistencia de los estudiantes, para quienes la poesía rima sobre todo con “vergüenza”, en particular entre los chicos, que ven la actividad como “femenina” y degradante.

Sin embargo, con el tiempo, logra vencer sus aprensiones y los textos son escritos y leídos, y la obra se monta: “Ellos estaban asombrados de la belleza de su texto [...] Casi les daba vergüenza a fin de año presentar sus escritos en la biblioteca, pero luego estaban muy orgullosos. Progresaron, crecieron tres años en el espacio de dos horas. Maduraron muy rápido” (Steiner y Ladjali 63 y 78). La educación es a veces una revelación, un viaje iniciático.

En la película de Abdellatif Kechiche, *L'Esquive* (2002)⁶, un profesor de francés acompaña a unos alumnos de secundaria que montan una obra de teatro de Marivaux⁷: *On ne badine pas avec l'amour* (*No se juega con el amor*). Se trata de jóvenes de los suburbios de Lille. Hablan a toda velocidad, sin nunca escucharse. Sus palabras son interrumpidas incansablemente por interjecciones como “hijo de puta”, incluso las chicas lo hacen. Sin embargo, cuando entran en la lengua de Marivaux, se escuchan, hablan despacio y saborean las palabras con júbilo. Encadenan los diálogos con respeto unos por otros.

El teatro, ese lugar simbólico donde uno se pone a prueba ante los ojos de los demás, permite también distanciarse de uno mismo, reflexionar sobre el lenguaje, sobre la relación con el otro y sobre la temporalidad. En el escenario puedes encontrarte en una situación humillante, pero también puedes tomar las riendas de una identidad derrotada. Un taller de teatro realizado con altas expectativas, como en la película de Kechiche, es la oportunidad para que los jóvenes prueben personajes, lo cual es característico de la adolescencia, pero lo más frecuente es que se haga a través del uso de productos de consumo o apodos en las redes sociales. Aquí, estos son personajes cargados de contenido y nutridos por un proyecto común, en ruptura radical con las ritualidades de la ciudad.

Los jóvenes descubren facetas inesperadas, se escapan de su pesadez, rompen con la rutina del lenguaje y del comportamiento, y descubren con asombro que otras relaciones con el mundo son posibles, infinitamente más tranquilas, más felices, en el seno de una sociabilidad lejos del lucirse y de la agresión permanente. Se sienten bien en estos personajes que ya no son los que se imponen en su barrio para estar a la altura de su reputación. Cambian de escenario, redefinen su relación con los demás y viven un verdadero renacimiento. El teatro es una experiencia antropológica que enseña que nadie es prisionero de su personaje, tanto en el escenario como en la vida siempre es posible cambiar de papel, renovar su relación con el mundo

Danzar su vida

La danza también puede jugar un rol importante, como lo demuestra el taller de danza abierto por Pina Bausch en Wuppertal con 46 alumnos, estudiantes de 14 a 17 años de 15 colegios de la ciudad, muchos de ellos de familias turcas y musulmanas. Durante casi un año, dos bailarines de la

⁵ George Steiner: profesor, filósofo, crítico y teórico de la literatura y la cultura francesa y anglo-estadounidense, especialista en literatura comparada y teoría de la traducción. Cécile Ladjali: profesora de francés.

⁶ Actor, director de cine y guionista franco-tunecino.

⁷ Escritor francés del siglo XVIII.

compañía Tanztheater lideraron la reposición de una coreografía de Pina Bausch, *Kontakthof* (1978), junto a los estudiantes. El trabajo fue supervisado regularmente por la propia Pina Bausch. Anne Linsel y Rainer Hoffman, dos cineastas, siguieron el proceso de creación junto a los jóvenes (*Les rêves dansants: Sur les pas de Pina Bausch*, 2008).

Durante dos horas, todos los sábados (más de cinco a ocho horas para los papeles principales), los y las estudiantes se sumergen en la coreografía y se transforman internamente. Las primeras escenas son sobrecogedoras, sobre todo a la hora de tocar el cuerpo del otro: risas, timidez, imposibilidad de terminar un gesto, etc. Los gestos son prestados, torpes, hechos con una sonrisa escondida como para demostrar que no se dejan intimidar. Poco a poco se lleva a cabo el aprendizaje. Aquellos que tenían problemas con sus cuerpos y encontraban insoportables las interacciones con compañeros del sexo opuesto se liberaron de sus prejuicios. Se creó un espacio de confianza. Al final del espectáculo, todos expresaron cuánto los había liberado la experiencia y los había abierto a los demás. Varios de los adolescentes entrevistados revelaron historias personales dolorosas, sin embargo, habían recuperado la confianza en sí mismos y adquirido una capacidad de expresión que antes no tenían.

Una de las jóvenes que realiza un solo durante el espectáculo es interrogada por los dos documentalistas y su respuesta nos lleva a descubrir otro mundo. La joven cuenta que su padre se había suicidado unas semanas antes de que el taller de danza fuera propuesto a los alumnos. Ella se inscribió para escapar del dolor que invadía su hogar. Su madre se encontraba profundamente abatida y sus hermanos y hermanas a la deriva. Con una voz suave y un rostro sonriente, la joven dice que cuando interpretó el solo, sintió que su padre la miraba. Una imagen de reconciliación, sanadora para su dolor y para su familia, presente en el público.

El coreógrafo, la coreógrafa o quien danza abandona los códigos sociales para protegerse contra la ansiedad y volver el mundo más familiar y hospitalario. En sus manos, sin embargo, sostiene una balanza, su proyecto creativo, es decir, el camino propio que traza en la zona delimitada por su dominio (historia de la danza, datos técnicos y escenográficos de su época, grupo de influencia al que está adscrito, mediación del arte, etc.). La superación constante que impone la danza de esta línea sombría no se hace sin brújula, aunque las brújulas por sí solas no bastan para ahuyentar las tormentas. Y a veces hay que romper las brújulas para sondear nuevos territorios y sorprenderse al atreverse a enfrentarse a otros cuerpos que ya no le deben nada a nadie, a avanzar sin escudos para renovar las formas del saber. La danza vence toda identidad rompiendo los criterios de reconocimiento de uno mismo y de los demás. Ella es existencia pura, vida antes del sentido, pero también abundancia de sentidos.

Exploración de las posibilidades del cuerpo, acuerdos y desencuentros de gestos, desplazamientos, movimientos, la danza revela el lugar y despliega el tiempo. La danza es la invención de un mundo inédito, una apertura a la imaginación, un hermoso escape a las limitaciones del significado inmediato. Cada coreografía construye su propio relato o se deja llevar por los movimientos de los bailarines y fabrica su propia necesidad. El diálogo entre los espectadores y los bailarines es íntimo, esquivo, múltiple, nunca se detiene en el tiempo. La danza se ofrece como una superficie de proyección. Traza caminos de sentido fuera de cualquier rutina de pensamiento. Y, al mismo tiempo, obliga a pensar. En la danza, el sentido no está en la transparencia narrativa de los movimientos del cuerpo, siempre se da como horizonte, nunca deja de eludir cualquier intento de asirla. Reinención de brazos, manos, piernas, tronco, ritmo de gestos o movimientos, desplazamientos, pero también del espacio y el tiempo, desnudez, distancia con los otros, vínculos

entre individuos, en la turbulencia de la libertad de todo anclaje simbólico inmediato. La danza es un lenguaje en sí mismo que maneja un discurso sobre el mundo transformándolo.

La danza es, ante todo, una forma para el joven de dejarse esculpir por ella. A diferencia del teatro, se aleja de los códigos culturales que alimentan la vida cotidiana, implementa un cuerpo liberado del simbolismo corporal que sustenta el intercambio de sentido entre los individuos en la vida corriente. Es el lugar donde el cuerpo del actor o actriz está más o menos ligado a lo comprensible⁸, el cuerpo de la bailarina o bailarín no está subordinado a la comunicación, está liberado de las construcciones identitarias, incluso de las de género. Ya no está sujeto a un estatus social, a una filiación, se construye en lo efímero del gesto a través de un conjunto de signos. Por eso la danza toca, fascina, asombra o preocupa. Su privilegio es mostrar a través de los intersticios de la realidad, de inventar cuerpos nuevos, sorprendentes o en una relación de espejo deformante. Una forma de curar las inhibiciones, el sentimiento de ser insignificante, una forma de liberación jubilaria en relación con los demás de la coreografía o los ejercicios solicitados. La danza libera de la pesadez personal con respecto al propio cuerpo, es una posible fuente de renacimiento.

La danza toma el relevo de la palabra, del pensamiento, cuando estos quedan mudos, pero lejos de callar ese silencio, lo prolonga. El mundo nace con otros significados, su evidencia primaria se disuelve. El cuerpo aparece como algo más que el cuerpo, el mundo más que el mundo. La desvinculación del simbolismo social devuelve el cuerpo a los remolinos, a las ambivalencias, a las pulsiones que los códigos sociales pretenden precisamente conjurar. ¿Qué cuerpos vienen al mundo cuando se borra el texto social y el bailarín empuja su búsqueda superando sus miedos?

Entendemos cuánto la danza puede ser una maravillosa apertura al mundo para los jóvenes. Ella inventa para el joven nuevos lenguajes o nuevas formas de ser, es una exploración interminable del continente corporal. Es cierto, sin embargo, que es una construcción mental la que se desarrolla a través del cuerpo, una inteligencia física del cuerpo, como una obra escrita de manera coherente de movimientos. Antes de la facilidad del gesto y de la transparencia del movimiento, está el aprendizaje, la enseñanza de un maestro, de una maestra y la apropiación de técnicas corporales por parte de la alumna o el alumno. De hecho, hay una construcción de gracia o de torpeza (si se desea). La autenticidad se adquiere: el resultado se prepara desde la interiorización de las formas elementales para jugar en el espacio, en el recorrido reside su talento, su capacidad de invención. La danza es un arte, no un desorden más o menos controlado.

La danza es una imagen de la eternidad humana, una de las formas fundadoras de resistencia, tanto crítica como jubilosa, frente a la crisis de sentido y valor de nuestras sociedades. Incluso cuando cuestiona duramente la condición corporal, lo hace siempre a través del cuerpo. Se encuentra al lado opuesto de la desvalorización del cuerpo que afecta profundamente a nuestras sociedades (Le Breton *Cuerpo*).

Caminar

Caminar, durante unos días o más, es una excusa para desaparecer de uno mismo, para escapar de las limitaciones de la identidad (Le Breton *Desaparecer*). El joven deja en casa su estado civil, su historia, sus preocupaciones, sus responsabilidades sociales, familiares o profesionales. Se libera también de las imposiciones de los roles a que lo obliga la mirada de sus amistades para estar a la

⁸ El escenario del teatro es un espejo de los espectadores que se reconocen en todos los movimientos y mímicas, en todas las palabras de los actores. En general, la danza no responde a ningún código preestablecido. Deja el significado en suspenso (aclaración de David Le Breton).

altura de un “*bon coup*”⁹ o, como mínimo, mantener de forma permanente su “reputación”. Su única iniciativa es revelarse a sí mismo y dar información al respecto a quienes se encuentra en los senderos.

Andar alivia a veces el peso de ser uno mismo, libera las presiones que pesan sobre los hombros, las tensiones ligadas a las responsabilidades sociales e individuales. Lejos del tejido familiar y social, ya no es necesario soportar el peso del propio rostro, del nombre, de la persona, del estatus social... El joven deja caer las posibles máscaras de su vida personal porque ya nadie espera que interprete un personaje. Es anónimo, sin más compromiso que el que marca el momento y el que la naturaleza decide. Por un período más o menos largo, cambia su existencia y su relación con los demás y con el mundo, es un extraño en el camino o en los senderos. Está de vacaciones de su propia historia y se abandona a las solicitudes generadas en el camino. Esta suspensión, esta hermosa huida más allá de toda familiaridad, hace propicia la metamorfosis personal (Le Breton, *Caminar*).

El caminante queda reducido solo al poder de su cuerpo, en el júbilo de sentirlo en todo momento, de sentirse muy real en los pasos que da y en el esfuerzo que hace. Quien camina se abandona al espacio que lo rodea: saborea el sol o la lluvia, el viento, la nieve o el granizo. Se enfrenta a un mundo que nunca antes había sentido. Ve el amanecer o la luz menguante a medida que avanza el día. Experiencia elemental, retorno al cuerpo a través de un mundo liberado de su carcasa tecnológica. Finalmente vive en el entorno que lo rodea, está inmerso en el aire libre, abandonado a sí mismo, a su libertad. Se despoja de todas las facilidades, pero también de todo lo que entorpece su existencia. Los deseos se reducen a lo esencial: dormir, comer, descansar, lavar la ropa, etc. Al caminar, cambiamos nuestro cuerpo, nuestras percepciones sensoriales, nuestras emociones, nuestro tiempo, nuestro espacio. Encontramos la dimensión telúrica de la condición humana. De principio a fin, el joven se ve inmerso en circunstancias radicalmente diferentes a las de su vida habitual. Al caminar, no solo dejas tu casa, te dejas especialmente a ti mismo. El joven abandona las rutinas que lo encerraban en una condición en la que se iba quedando atrapado en la irreversibilidad de los conflictos con los demás (Le Breton *Caminar*).

Encontrar su lugar

En muchos casos, el impacto de la transformación favorable del estudiante se debe a un complemento intangible resultado de la relación con su maestra o maestro, reconocimiento que lo sorprende. Daniel Pennac resume en pocas palabras lo que muchos y muchas estudiantes han vivido: “Es difícil explicar esto, pero a menudo basta una sola mirada, una palabra amable, una palabra de un adulto seguro, claro y estable, para disolver esas penas, aligerar esos espíritus, instarlarlos en un presente rigurosamente indicativo” (Pennac 68)¹⁰. La eficacia simbólica no se debe solo a los rituales escolares, a veces se establece de inmediato, mediante un gesto, una petición, una atención particular que arranca al alumno de la indiferencia o de una imagen negativa de sí mismo.

Daniel Pennac, un tonto empedernido que multiplica sin cesar las faltas de ortografía recuerda a un profesor de francés que le pidió un día, cuando tenía unos doce años, que le regalara

⁹ “Bon coup” viril, estar sobre las expectativas de lo que una chica podría imaginar o desear sexualmente

¹⁰ Daniel Pennacchioni, conocido como Daniel Pennac, es un escritor francés. Recibió el premio Renaudot en 2007 por su novela autobiográfica *Chagrin d'école* (Tristeza escolar).

una novela escribiendo un capítulo por semana. “Lo que superó temporalmente mis errores (ortográficos) (pero este temporal lo hizo definitivamente posible) fue esta novela encargada por este profesor que se negaba a rebajar su lectura a consideraciones ortográficas. Le debía un manuscrito sin faltas. Un genio de la enseñanza, en definitiva. Solo para mí, tal vez, y tal vez en esta única ocasión, ¡pero un genio!” (Pennac 99). En mi caso, fue un profesor de inglés, responsable del periódico tipografiado de mi escuela, yo tenía también unos doce años, quien accedió a publicar mi primer texto, un cuento, y mis reseñas de las películas del cine-club de la escuela. Una cualidad de presencia de un maestro, una intuición que lo lleva a confiar en un alumno al que todo designa como irrecuperable, y opera la eficacia simbólica.

En estos enfoques, la autoridad no es percibida por los y las jóvenes como un poder que impone un trato desigual entre adultos y jóvenes. A lo opuesto de la seducción o el autoritarismo, la autoridad se encuentra en el reconocimiento mutuo de que una palabra tiene un valor que se impone sobre la de los demás. Atribuida a quien es portador para quien acepta confiarse en ella por propia iniciativa, extrae su eficacia de una legitimidad que no se discute.

Esta palabra fluye de la fuente. *Auctoritas*, deriva de *auctor*, el que funda, en una palabra, el que legitima el ser, el que se hace “autor” de sí mismo de manera coherente y feliz, y sobre todo, en sentido reflexivo, el barquero de este universo de sentido (Meirieu 76). Esta es la tarea de estas actividades culturales, fortalecer el gusto por la vida de los jóvenes y hacerlos autores de sí mismos abriéndolos críticamente a la pluralidad y la complejidad del mundo.

Bibliografía

- Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Santiago: Metales Pesados, 2010. Impreso.
- . *La edad solitaria: Adolescencia y sufrimiento*. Santiago: LOM, Cátedra Michel Foucault, 2012. Impreso.
- . *Desaparecer de sí: Une tentación contemporánea*. Madrid: Siruela, 2016. Impreso.
- . *Caminar la vida*. Madrid: Siruela, 2021. Impreso.
- Meirieu, Philippe. *Des enfants et des hommes: Littérature et pédagogie: 1- La promesse de grandir*. París: ESF, 1999. Impreso.
- Pennac, Daniel. *Chagrin d'école*. París: Folio, 2007. Impreso.
- Steiner, George y Ladjali, Cécile. *Éloge de la transmission: Le maître et l'élève*. París: Albin Michel, 2003. Impreso.

Recibido: 9 de Junio de 2022
Aceptado: 20 de Julio de 2022

Investigación teatral en educación superior: rutas, retos, retornos

Theatre research in higher education: routes, challenges, returns

Manuel F. Vieites¹

UNIVERSIDAD DE VIGO. ESPAÑA

Resumen. El presente artículo² presenta una aproximación al campo de confluencia entre investigación y teatro, considerado desde la perspectiva de la educación superior y asumiendo una posición sociocrítica en relación con procedimientos en la generación del conocimiento y sus usos y transferencias. Para ello, se parte de un análisis preliminar de conceptos centrales al territorio explorado, que, complementado con una revisión de literatura pertinente, nos permita señalar líneas de trabajo, resultados y beneficios que pudieran aportar en los ámbitos de la docencia, el aprendizaje o la creación.

Palabras clave. Arte dramático, Investigación básica, Investigación aplicada, Investigación-acción, Cuasi experimento, Pedagogía crítica.

Abstract. This paper presents an approach to the field where theatre and research meet, considered from an educational perspective and a socio-critical position in relation to procedures in knowledge generation, its uses and transferability. Accordingly, we start with a critical review on central concepts to the field, which, complemented by a review of relevant literature, will allow us to analyze some lines of work, outcomes and benefits that could derive in the areas of teaching, learning or creation.

Keywords. Dramatic Art, Basic Research, Applied Research, Action-Research, Quasi-Experiment, Critical Pedagogy.

Introducción y presupuestos

Cuando se considera la investigación como quehacer, además de precisar el alcance del concepto, cabe formular preguntas en relación con qué, cuándo, cómo, por qué o para qué investigar. También cabe preguntar por quién y dónde, lo que implica precisar sujetos en tal quehacer, con sus circunstancias, intereses, necesidades o expectativas, y el contexto en el que se produce, sin perder de vista la perspectiva institucional de la que los sujetos puedan depender. En nuestro caso, situados en España, y en una escuela superior de arte dramático en cuanto marco privilegiado para tal quehacer³, esta perspectiva resulta fundamental en la medida que la

¹ Licenciado en Filología y Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación, fue director y profesor de la Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia entre julio de 2005, año de su creación, y junio de 2021, en que se jubila. También fue profesor asociado de la Universidad de Vigo en la Facultad de Educación y Trabajo Social, institución con la que sigue colaborando en estudios de postgrado. Es director de la *Revista ADE/Teatro*, editada por la Asociación de Directores de Escena de España. Mail: mvieites@uvigo.es

² Elaborado a partir del Parlatorio “La investigación teatral en una perspectiva educativa: retos y posibilidades”, celebrado en formato virtual en la Universidad Academia del Humanismo Cristiano un 12 de noviembre de 2021. Mi agradecimiento a la profesora Marisol Campillay Llanos por su amable invitación. <https://www.youtube.com/watch?v=yI3ickcEAD4&t=588s>

³ La investigación teatral se puede y debe hacer en otras instituciones, organismos, entidades y ámbitos académicos, como pueden ser, en este último caso, facultades de filología, antropología, sociología o ciencias de la educación, la comunicación, la salud o la conducta. Con todo, en una facultad o escuela de teatro esa investigación tiene rasgos específicos en cuanto se ocupa del saber y del hacer teatral en su concreción escénica, entendiendo, en este caso, por escena no tanto un escenario social sino un marco para la expresión, la creación, la comunicación y la recepción artística.

legislación aplicable, la general y la específica, determina con precisión el alcance de la investigación en educación superior y otras cuestiones relevantes.

En primer lugar, y siguiendo la pauta para toda la educación superior, la norma aplicable a dichas escuelas⁴ señala que estas “fomentarán programas de investigación científica y técnica propios de esta disciplina [arte dramático], para contribuir a la generación y difusión del conocimiento y a la innovación en dicho ámbito”. También indica que “las Administraciones educativas establecerán los mecanismos adecuados para que estos centros puedan realizar o dar soporte a la investigación científica y técnica, que les permita integrarse en el Sistema Español de Ciencia y Tecnología” (48468). En segundo lugar, la misma norma, a la hora de definir el perfil profesional de la persona titulada en arte dramático, establece que se trata de un profesional que, además de artista creador, pensador y comunicador, estará “capacitado para el ejercicio de la investigación y de la docencia” (48475). La norma define, entonces, tal investigación como científica, establece responsabilidades precisas en su fomento y señala una responsabilidad formativa triple, con la posibilidad de generar relaciones entre creación, investigación y docencia, sin olvidar la importancia de la innovación, en consonancia con la tríada investigación, desarrollo e innovación (I+D+i).

Además de que la norma, en su brevedad, contiene preguntas implícitas y señala líneas de acción que se han de explicitar (la cuestión de la transferencia del conocimiento, por ejemplo), que demandan operar con objetos y centrarlos, en su interpretación y concreción no cabe perder de vista el objetivo principal de nuestro quehacer investigador, el teatro o lo teatral, un término que no siempre se usa de forma unívoca, sino que alumbra polisemias, a veces inadecuadas. En España es habitual que diciendo teatro estemos diciendo literatura dramática y, por ello, podríamos encontrar artículos publicados en revistas de impacto que analicen el “teatro” de un determinado autor, aunque este en ningún caso haya realizado contribución alguna al campo teatral. Esa polisemia es la misma que hace que el libro de Elam, *The semiotics of theatre and drama*, se traduzca al italiano como *Semiotica del teatro*, y allí donde su autor identifica dos objetos, la traducción del título considera uno.

En consecuencia, antes de avanzar en el análisis de rutas, retos y retornos, es necesario precisar el significado de los conceptos, pues pueden referir, debido a un mal uso del lenguaje, realidades muy diversas y por ello una parte de este trabajo se dedica a considerar, con el rigor y la precisión de que seamos capaces, algunos términos centrales en el quehacer aludido, pues como docentes e investigadores tenemos responsabilidades en la corrección de usos inadecuados de términos y conceptos. Como recordaba Trilla con relación a la pedagogía, “el grado de univocidad en el lenguaje propio de una disciplina constituye una prueba o, al menos, un indicador importante del nivel de científicidad de la misma” (8). Y no se trata de precisar tan solo lo que se deba entender por teatro, sino también lo que podemos entender por investigación, en toda su diversidad de concepciones y manifestaciones, o por docente y docencia.

Al imaginar rutas y retos, y los retornos más deseables, se ha de intentar poner énfasis en aquello que resulte substantivo en un centro educativo cuando la misión del mismo obliga a formar en creación, investigación y docencia, sumando innovación, y aún más si apostamos por una perspectiva sociocrítica, lejos de la tentación instrumental y bancaria cada vez más dominante, lo que implica recordar ideas substantivas de Gramsci, Freire o Habermas, y reclamar y desarrollar entonces una pedagogía crítica. Esto puede resultar especialmente difícil en un campo tan mediatizado por la búsqueda compulsiva de un determinado tipo de éxito, a la que tantas veces se suman, con idéntica furia y fruición, profesorado y alumnado, incluso

⁴ Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo. *Boletín Oficial del Estado* del 5 de junio de 2010. Recuperado de <https://bit.ly/3MeGz2m>

algunas instituciones educativas. La Tabla 1 muestra algunos conceptos clave que pueden generar entre sí interesantes interacciones para promover aquella pedagogía de la autonomía que reclamaba Freire en sus últimos escritos.

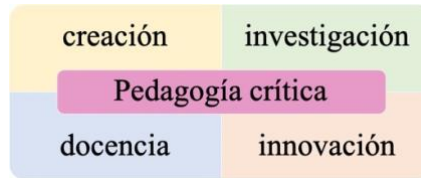


Tabla 1. Elaboración propia.

Todo lo anterior implica una mirada y una posición en nuestra función como docentes e investigadores, pero también en relación con el objeto y el quehacer, y en la defensa de la ciencia como un modo de construir un conocimiento que parte de la observación y la experimentación, lo que implica un hacer, muy vinculado, por cierto, al mejor teatro y en el que la actitud científica aporta mucho más de lo que esperamos⁵. Cuando Popper señalaba que “el método de la ciencia consiste en aprender sistemáticamente de nuestros errores” (89), para lo que reclamaba atreverse a cometerlos “proponiendo arbitrariamente teorías nuevas” (89) para luego buscar “sistemáticamente los errores [...] mediante la discusión crítica y el examen crítico de nuestras ideas” (89), en buena medida estaba invocando el método seguido en lo que en la década de 1960 se denominaba “teatro experimental”. En efecto, este estaba muy marcado por la manipulación consciente de variables tradicionales o la consideración de otras nuevas, que en aquellos momentos incluso resultaban extrañas y ajenas al arte teatral. La Ilustración 2 muestra un diseño para *Kordian*, espectáculo dirigido por Grotowski en 1962 con el Teatr 13 Rzędów (Teatro de las 13 filas), en el que la manipulación de una variable (espacio y posición del espectador) implica que otras variables tomen un nuevo valor y se reconfiguren por completo la gramática y la pragmática del espectáculo (ver Ilustración 2).

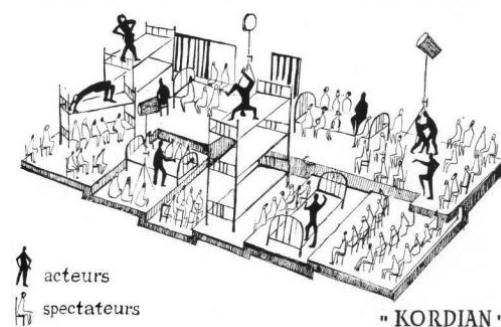


Ilustración 1. Plano general de *Kordian* (Grotowski 127).

De igual modo, y al hablar de ciencia (como nos exige la legislación), renunciamos a ciertos presupuestos reduccionistas que habitualmente se esgrimen al vincular arte e investigación para presentar esa relación como algo inefable, inaprensible, único, etéreo, alejado de cualquier marco común para la investigación y que quiere reclamar formas “alternativas” de entenderla accesibles solo para practicantes y *connaisseurs*. Este acercamiento supone una posición sesgada e incluso limitada, que invoca privilegios y una especie de exclusividad o superioridad mal justificada y menos aún justificable. En un texto esclarecedor, Feynman comenta su diálogo con un colega artista que le negaba al ser científico cualquier

⁵ En esa dirección es interesante considerar la propuesta de Brecht de 1937 para lo que denominó “La Sociedad Diderot”, ideación de un grupo de investigación sobre teatro científico.

posibilidad de contemplar una flor y admirar su belleza –el acceso estético, en suma, al objeto flor–. Decía:

First of all, the beauty that he sees is available to other people and to me too, I believe, although I may not be quite as refined aesthetically as he is; but I can appreciate the beauty of a flower. At the same time, I see much more about the flower than he sees. I can imagine the cells in there, the complicated actions inside, which also have a beauty. I mean it's not just beauty at this dimension of one centimeter, there's also beauty at smaller dimensions, the inner structure. Also the processes, the fact that the colors in the flower evolved in order to attract insects to pollinate it is interesting -it means that insects can see the color (2)⁶.

Ese afán de diferenciación se deja sentir en las denominaciones elegidas para nombrar enfoques que se quieren presentar como diferenciales y que en realidad podrían ser simples transposiciones tomadas de otros dominios científicos, como ocurre con la investigación “performativa”⁷ o la investigación-creación. Con todo, el problema real con esos enfoques y métodos, muy deudores de la condición posmoderna y de su cuestionamiento del conocimiento científico, radica, en muchas ocasiones, en la existencia de una confusión deliberada entre narración subjetiva e investigación, ya que este último proceso implica un quehacer riguroso, objetivo y sistemático frente al primero que, con frecuencia, es simple parecer u opinión o relato de acontecimientos, más propio del paradigma “textualista”, siguiendo la sistematización paradigmática de Bunge (*Crisis* 49). Con todo, se hace necesario calibrar adecuadamente todos esos enfoques supuestamente “novedosos” en su genealogía, presupuestos, desarrollos y resultados, porque algunos contienen propuestas dignas de consideración. Ahora bien, en una institución académica, y considerando las responsabilidades señaladas en relación con la producción científica y la formación, determinados juegos retóricos pueden ser extremadamente negativos, pues no solo restan legitimidad a la institución y a sus áreas de conocimiento, sino que atentan también contra la autonomía personal y profesional de los formandos, desde unas capacidades parciales o no construidas, como la de investigar.

Partiendo de la complejidad del tema central de estudio, eso que pueda o deba ser la investigación teatral, en este artículo adelantamos algunos resultados, siempre provisionales, de una investigación en marcha en torno a la investigación teatral como disciplina científica, con desarrollos posibles en espacios diversos, que podrían ser desde una compañía de creación teatral a una facultad o escuela superior de teatro. En sintonía con el marco que se propone en el título, señalamos apenas algunos aspectos fundamentales en la consideración de sus

⁶ El volumen *The pleasure of finding things out*, editado por Jeffrey Robins y con prólogo de Freeman Dyson, recogía la transcripción de una entrevista que Feynman dio en 1981 para Horizon, programa de la BBC.

⁷ En la consideración de lo “performativo”, muy pocas veces se tiene en cuenta el uso que hace Chomsky del término en *Aspects of the theory of syntax* (1965), que indicaría una actuación, una realización, una ejecución o una acción, frente a “*competence*”, que indicaría conocimiento o capacidad en un nivel general. En esa perspectiva, y en sus propias realizaciones, la investigación “performativa” es una investigación *EN* la acción, que no siempre sigue los parámetros de la denominada investigación-acción o *action research*.

finalidades, desarrollo, funciones y aplicación en la educación superior. Para ello partimos de una revisión de la literatura y de nuestra propia experiencia docente e investigadora o la de otras personas que se afanan en estas y otras cuestiones tan relevantes.

Precisando términos y algunos problemas substantivos

Partimos de un sustantivo, *investigación*, que remite a un verbo, investigar, que denota acción; y de un adjetivo, *teatral*, que especifica o resalta un campo distintivo. En ambos casos la polisemia es la nota dominante, pero al juntarlos la diversidad aumenta aún más. Con relativa frecuencia, en programas de formación, en estudios de grado y posgrado, tras el sintagma “investigación teatral” se presenta una aproximación al estudio del texto dramático o a la historia de la literatura dramática. Por eso es importante definir los términos o, como nos recuerda Confucio en palabras de Cao Feng, rectificar los nombres para que estos designen la naturaleza de las cosas. Como decía Voltaire, “l’impropriété des termes est le défaut le plus commun dans les mauvais ouvrages” (170).

Además, hemos de considerar otras posibilidades no tanto para descartar ámbitos y objetos cuanto para tomar conciencia del alcance de nuestra elección, ya que no es lo mismo decir “investigación teatral” que “investigación escénica”, pues al referir al ámbito de la escena no solo invocamos otras artes escénicas (circo, danza, ópera...), sino todo lo que la escena implica como escenario social en el que se desarrolla un tipo de actuación más relacionado con lo dramático que con lo teatral, siendo drama acción y actuación, o presentación de la acción, como explican Burke o Goffman, lo que nos sitúa, más allá de la teatrología, en el territorio de una dramalogía, o logos del drama, todavía por construir.

Según el diccionario en línea de la Real Academia, investigar se vincula con diligencias para “descubrir algo” o “aumentar los conocimientos”. Se precisa que estas implican realizar “actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático”. También que estas diligencias pueden ser para resolver problemas y que abarcan los métodos que utilizamos en tal proceso. Entre sus sinónimos figuran vocablos como averiguar, indagar, inquirir, pesquisar, escudriñar o buscar. No hay entre ellos palabras como aprender o crear, pues son procesos diferentes, aunque se pueda aprender investigando y en la creación siempre aliente la búsqueda o la indagación, si bien muchos creadores invoquen la intuición como muestra de talento y genialidad (supuestos). Pero más allá del diccionario, que ya señala rasgos como rigor y sistematicidad, hemos de volver a la legislación citada o al hecho de que en tantos países los centros superiores se consideren espacios para la generación y transferencia de conocimiento, con lo que nos situamos en el ámbito de la producción científica, diferente de la artística.

Se ha de decir, como presupuesto de partida, que enseñar, investigar y crear son tres procesos diferentes que implican competencias, capacidades, habilidades y destrezas igualmente diferentes, y siempre por partida doble. De un lado, un saber sobre un campo de conocimiento determinado, con frecuencia acompañado de un saber hacer; del otro, un saber vinculado con esas tres actividades señaladas. Y así, si decimos repostería, como base y fundamento del saber enseñar, saber investigar o saber crear en ese campo, está un conocimiento sistemático de ese ámbito de la gastronomía.

Hablar de investigación científica implica señalar un tipo específico de conocimiento, el científico, diferente de otros tipos de saber, sean literario, religioso, artístico, común, filosófico o mítico. Bunge, ya en 1959, señalaba algunos de sus rasgos fundamentales partiendo de una ciencia fáctica, analítica y metódica que lo genera, siendo entonces especializado, claro y preciso (lo que implica buena definición de problemas y uso de lenguaje propio), comunicable y, por tanto, transferible, verificable, sistemático, explicativo, abierto y, entonces, provisional,

útil y predictivo⁸. Se trata de una ciencia fáctica, asentada en hechos, que puede desarrollarse por los derroteros de la investigación teórica (*basic research*) o la aplicada (*applied research*).

En tal perspectiva, y atendiendo a los resultados esperados de este quehacer, investigación no es sinónimo de creación, si bien en los últimos años se haya generado en numerosos países un movimiento que trata de equiparar ambas actividades. En alguna medida esta demanda está motivada por la necesidad de algunas personas de contar con un doctorado que permita el acceso a la docencia universitaria, pero alegando méritos de creación y no la tradicional memoria de investigación, lo que supone desenfocar un problema y generar otros⁹, obviando el más substantivo. En efecto, se desenfoca un problema y quedamos ante varios otros, que no se definen en sus términos reales.

Uno de ellos tiene que ver con el perfil que deba tener el profesorado en una escuela superior de artes y de si este ha de ser docente e investigador, docente y creador, o incluso docente, investigador y creador. Definir el problema en sus términos reales implica considerar que en la concreción del perfil aparece siempre la función docente, es decir, el profesional ha de serlo, en primer lugar, en la docencia, con todo lo que ello implica en cuanto a cualificación e incluso habilitación específica. Supone, además, tener presente que las universidades en España, y otros centros de educación superior, tienen encomendadas funciones relativas al fomento y el desarrollo de la investigación, por lo que el perfil del profesorado se ha de completar, necesariamente, con la función investigadora. Tales centros educativos no tienen encomendadas funciones en el ámbito de la creación artística, pero sí las tienen en relación con la formación de profesionales de la creación artística, con lo cual el profesorado, además de las dos funciones señaladas, también debiera tener conocimiento y experiencia contrastada en ese campo, pues la pregunta que genera esta última consideración es inevitable: ¿cómo enseñar dramaturgia sin haber escrito alguna pieza dramática o haber elaborado alguna dramaturgia? Señalada la importancia de la experiencia creadora en la conformación del perfil profesional del profesor en educación superior, como recordaba recientemente Pastor, o al menos en parte de las materias, tampoco podemos olvidar que una de las funciones del profesorado universitario es la formación de investigadores, con lo que su capacitación, competencia, desempeño y carrera investigadora debe ser contrastada.

Pero si en la definición del perfil son importantes esas dos funciones, la creadora y la investigadora, más lo es aún algo tan substantivo como la capacitación y la competencia para el desempeño docente, pues con demasiada frecuencia se asume que un creador, por el hecho de serlo, ya puede ejercer docencia, investigación y cuanto se le demande (o se le antoje), olvidando lo que nos enseña la sociología de las profesiones, en estudios de Philip Elliott o en artículos de Wilensky o de Sarramona, Noguera y Vera, sobre los trazos distintivos de una profesión, entre los que se señala una cualificación específica. Si hablamos de docencia debemos señalar una cualificación pedagógica y didáctica, lo que implica conocimiento especializado de un área de conocimiento y conocimiento especializado sobre su didáctica específica. No podemos olvidar que el “docente creador” tiene la función de enseñar el aprender a crear, con lo que los procesos de aprendizaje, en el saber y el saber hacer para crear, son fundamentales, muy lejos de las habituales narraciones de experiencias o anécdotas tras las que,

⁸ Rasgos que también definen tanto al docente como a su propia actividad. Hace años, en unas pruebas de acceso a una escuela de teatro, uno de los integrantes del Tribunal comentaba el ejercicio de una aspirante repitiendo sin cesar que no acababa de ver el ejercicio, sin argumentos más precisos y relacionados con el desarrollo del propio ejercicio, como si su evaluación estuviese condicionada por la visión o la recepción. La alumna, sabiendo que se la iba a suspender, le comentó: “puede que no lo vea porque necesite gafas”. El profesor, preso de su retórica vacua, no aprendió nada de aquella sabia e inesperada lección.

⁹ Autores como Borgdorff han presentado el debate en sus aspectos fundamentales. Otros, como Hernández, han intentado centrarlo en sus justos términos.

siguiendo a Hoyle, se oculta una desprofesionalización preocupante. Es habitual olvidar, en un injustificado frenesí supuestamente creativo, que el profesorado, con base en esa función docente que está en el centro de su desempeño profesional, además de contar con una carrera creadora y/o investigadora, también ha de contar con una formación pedagógica y didáctica, pues los méritos en creación o investigación no capacitan para el ejercicio de la docencia.

Son varios problemas que requieren soluciones diferentes. Pero debemos insistir en el hecho de que quienes pretendían, pretenden o pretendan obtener un doctorado alegando méritos de creación, también pretendían, pretenden y pretenderán justificar competencia, cualificación e incluso habilitación docente fiando en su experiencia creadora, y hay literatura al respecto. Ello, lo señalamos de nuevo, supone confundir de plano tres actividades muy diferentes que pueden estar interrelacionadas, ciertamente, pero esa interacción ni se genera de forma espontánea ni la cualificación y la competencia en unas son trasladables a las otras.

El problema se resolverá considerando cuál debe ser el perfil de los docentes en una institución superior a partir de la misión de tal institución, de sus funciones y objetivos y de su especialización formativa. En todo caso, como punto de partida se ha de partir necesariamente de un perfil educador, es decir, el profesional ha de tener competencias precisas para el ejercicio de la docencia, lo que implica una sólida formación pedagógica y didáctica, pues todo sujeto que desarrolle actividades educativas en un centro educativo ha de ser un profesional de la docencia, pues su función es promover, generar, facilitar o potenciar aprendizajes, y no replicar procesos de creación sin una orientación educativa. Con relativa frecuencia en España se invita a profesionales del mundo de la escena para hacerse cargo de un determinado taller de creación teatral en una escuela de teatro, y ese taller se convierte en un espacio en el que se reproduce el proceso de trabajo de una compañía profesional, con lo que el alumnado se limita a ensayar un espectáculo, pero hay una diferencia muy substantiva entre aprender y ensayar, por mucho que en los ensayos también se aprenda, de forma indirecta. Y eso que suele ocurrir con un taller también es habitual en otras materias, en la que el alumnado en lugar de aprender formas diferentes de desarrollar un proceso (construir un personaje), se limita a ensayar, lo que en ocasiones implica horas y horas en las que un grupo de alumnas y alumnos observa cómo otros ensayan, y viceversa. Una forma de negar aquel principio fundamental que formulara Kant en su *sapere aude* relativo a la autonomía de la persona, finalidad última de una educación sociocrítica. Y en esos casos, como señalaba Sarason, a mi modo de ver de forma equivocada, el docente se convierte en la estrella de su espectáculo (20)¹⁰.

Esa condición primera y substantiva, central e ineludible, se puede complementar con un perfil investigador y/o creador, si bien no debemos perder de vista las funciones que se espera desempeñen esas instituciones de educación superior, que fundamentalmente se orientan a la formación de profesionales en un determinado campo y a la generación y transferencia de conocimiento, y solo en casos excepcionales a una creación o producción que persiga otros objetivos que no sean formativos. La creación de espectáculos en una escuela de teatro tiene como finalidad formar en procesos y procedimientos propios de la praxis escénica, no crear compañías para la producción regular de espectáculos, si bien pueda haber excepciones motivadas por la necesidad de crear un marco para la realización de un *practicum* o para la transición a la vida activa de las personas graduadas, que se puede convertir en un magnífico espacio de investigación, experimentación e innovación, pero incluso así la vocación educadora no pasa a un segundo término, como se muestra en la trayectoria de “compañías de escuela”, con una experiencia notable, y podríamos citar a la Yale Repertory Theatre.

¹⁰ A pesar de algunos aspectos discutibles, el ensayo del profesor Sarason es realmente estimulante para repensar la función docente como acto de presentación en la escena académica.

Pero hay otros argumentos substantivos, pues cuando consideramos el planteo de quienes aspiran a un doctorado alegando méritos creativos, no podemos perder de vista, en ningún caso, la regulación de los estudios de doctorado, ni lo que implica el título de doctor. En España, la norma que regula tales estudios¹¹ establece que, en cuanto tercer ciclo de estudios universitarios oficiales estos conducen a “la adquisición de las competencias y habilidades relacionadas con la investigación científica de calidad” (13912), lo que implica aprender a investigar conociendo y practicando tipos, modelos o enfoques, así como técnicas de investigación. El mismo documento establece las competencias que ha de adquirir el doctorando, entre las que destaca la “comprensión sistemática de un campo de estudio” (13913), y los requisitos de la tesis doctoral, que “consistirá en un trabajo original de investigación” (13918), tomando como referencia en todo momento “el avance científico, tecnológico, social, artístico o cultural” (13913). Y si consideramos la cuestión del avance artístico, en lo que tenga de innovación, este se vincula con una experimentación que no cabe fiar a la intuición, la genialidad o las pruebas de ensayo y error, sino a una manipulación consciente de variables o de los elementos de significación con que se construye un espectáculo, como explica el profesor Hormigón. Y con Sykes volvemos a Feynman, cuando este decía que determinados ámbitos de estudio requieren mucha imaginación, pero también que él era “an ordinary person who studied hard”, recalando que “there are not miracle people” (141). No obstante, también insistía en la importancia de intentar ver el mundo desde otros puntos de vista, lo cual implica considerar nuevas formas de pensar las cosas y de relacionarlas, o de pensar cosas que no se han pensado en un contexto determinado. Lo que se considera genialidad sería, entonces, otra forma de recoger, calibrar y procesar información, y esos modos de proceder también pueden ser objeto de investigación en la elaboración de modelos de buenas prácticas.

Si la finalidad de un determinado plan de estudios consiste en formar personas con las competencias necesarias para crear, investigar y enseñar es lógico que los docentes hayan construido esas mismas capacidades, pero su condición de docentes su competencia pedagógica y didáctica debe ser tal que sean capaces de enseñar cómo aprender a aprender (en) la creación, (en) la investigación y (en) la docencia. Y esa es una asignatura pendiente en la que un doctorado en ciencias de la educación podría ser transcendental, puesto que el conocimiento sistemático de un campo se podría combinar con su didáctica específica, lo que implica todo un proyecto de vida académica e intelectual, que nunca acaba.

Señalando territorios y ámbitos

Para perfilar las relaciones entre teatro e investigación científica también habremos de concretar lo que entendemos por teatro, un término que en su etimología designa el lugar para mirar lo que ocurre en un espacio denominado escena, con lo que finalmente también sirve para designar lo que ahí ocurre, por lo que refiere tanto al lugar en el que se mira como a aquello que se mira. Y lo que se mira es, fundamentalmente, una representación de la acción. Si bien es habitual en el ámbito latino jugar con las sinonimias que el vocablo acumula, bueno será establecer que al hablar de teatro designamos eso que Grotowski definía como relación actor-espectador (13). Partiendo de esa reducción fenomenológica, podríamos ir de lo más particular a lo más general, lo que implicaría considerar y sumar todo aquello que el director polaco consideraba “superfluo” o bien seguir a Feynman en su idea de una realidad que se va desvelando y revelando a medida que se van retirando capas, yendo de lo general a lo particular.

¹¹ Real Decreto 99/2011, publicado en el *Boletín Oficial del Estado* a 10 de febrero de 2011. Recuperado de <https://bit.ly/3LIHvAE>

Entonces podremos considerar, por ejemplo, lo que hace el actor (interpretar, actuar, representar), lo que dice (y puede remitir a un texto, a una autora, a una época, a un estilo), lo que lo ilumina (tecnología escénica), lo que viste (indumentaria), el cartel que anuncia el espectáculo, el tipo de espectáculo, la directora que lo creo, la crítica en que se analiza, la persona que escribe la crítica y el medio en el que se publica, las personas que leen esa crítica y sus reacciones, el salario que percibe la actriz, la compañía en la que trabaja, la escuela en la que estudió, el currículum que cursó, el profesorado que tuvo o el teatro en que se produce la relación antes señalada, o los teatros de esa ciudad o comarca, con sus repertorios y modos de hacer. Son procesos de expresión, creación, comunicación, producción y recepción que, a su vez, se vinculan con otros procesos, y así la recepción crítica de espectáculos se vincula con los medios de comunicación de masas. De todo eso, y de mucho más cabría investigar, y todo se genera o se concreta a partir de ese espacio para ver que denominamos teatro y del que cabría también hablar en términos de arquitectura, urbanismo, usos o historia.

Entendemos, con MacKaye, como afirmaba en su ensayo de 1909, *The playhouse and the play*, que el eje del sistema teatral es el teatro, en cuanto espacio en el que se desarrollan un determinado tipo de prácticas artísticas marcadas por la representación de la acción, y que se sitúa al centro de la esfera pública, o en su periferia, con todo lo que eso implica, en relación con los discursos artísticos históricamente configurados y sus posiciones, como explicaba el profesor Villegas. Tomar el edificio teatral como eje de un campo específico de investigación permite trazar múltiples áreas de trabajo en función de las prácticas sociales, culturales, económicas, políticas o artísticas implicadas, dando así cuenta de la amplitud, diversidad y complejidad del campo, y de la posibilidad de aplicar diferentes paradigmas de investigación, así como diversos tipos, métodos y estrategias. La investigación teatral muestra entonces una notabilísima heterogeneidad, que aumenta aún más al considerar otros modos de hacer en la escena, como pueden ser la presentación o la acción escénica (*performance* y *happening*, en inglés), y otros actos de naturaleza extracotidiana, según Schechner, pues la actuación cotidiana es objeto de otros estudios, como propone Luckmann.

Ciertamente esta cuestión del qué investigar se podría resolver considerando las diferentes áreas que integran el currículum en una escuela o facultad de teatro, pero corremos el riesgo de dejar fuera de foco algunas áreas substantivas que pueden no estar presentes en el currículum, como sería el caso de sociología del teatro, antropología del teatro o incluso teoría teatral o psicología del teatro, ausencias debidas a la fiebre instrumental y tecnológica que afirma la importancia de un hacer ajeno al saber y a un saber hacer el hacer en el hacer y desde el saber, con la conciencia del saber ser en el hacer y en el saber. Esa preponderancia del paradigma instrumental, asentado en un hacer mimético orientado a resultados y no a procesos, y aliado con un paradigma narrativo que busca generar discursos subjetivos que toman como centro el yo del artista y su exhibición (y venta), nos conduce de nuevo a una educación bancaria, ajena a la autonomía y la emancipación de la persona, y a los usos sociocríticos del conocimiento o del saber/hacer/ser artístico.

Por ello es bueno, a nuestro entender, partir del edificio teatral como centro del sistema, y reivindicar entonces la importancia de la mirada sistémica que hace tan poco defendía Bunge al señalar que “puesto que el mundo es un sistema, también debe serlo nuestro conocimiento de él” (*Crisis* 57), lo que nos puede dar una idea de la interconexión de causas y efectos, y una mirada informada a la causalidad. Porque la autonomía de la persona que investiga se ha de acompañar con determinadas necesidades colectivas, institucionales, sociales o incluso sistémicas, para que la investigación posea esa dimensión sociocrítica que resulta fundamental para la mejora permanente del sistema. Ello es aún más relevante en épocas de crisis en las que asoman todo tipo de disfunciones que afectan las prácticas artísticas y a sus sujetos. Tomar el edificio teatral como centro también implica considerar sus funciones socioculturales y

artísticas y sus vínculos con las comunidades, e informa de una tarea y de un quehacer colectivo con implicaciones políticas, puesto que la política refiere la ordenación de la polis. Una palabra, *política*, que con creciente frecuencia se recusa y rechaza en determinados círculos, como recordaba Eagleton, “I recently attended a literary conference which ended with a toast to the Enlightenment –a gesture which in San Francisco would not doubt have been regarded as a sick joke, but which happened to take place in Cape Town” (134).

En España, por ejemplo, se han hecho muy pocos estudios sobre la empleabilidad de las personas tituladas en arte dramático, o sobre los bancos de empleo reales y/o potenciales en referencia a la formación recibida. Tampoco se ha investigado el modelo de organización teatral dominante, la gestión de los teatros y auditorios, o las políticas culturales y teatrales y la situación del derecho constitucional de la ciudadanía en el acceso a la cultura, en su disfrute y creación, o el derecho de las personas a desempeñar una profesión de su elección y a recibir la formación necesaria para hacerlo. Y esas son cuestiones substantivas al ejercicio profesional, y al mantenimiento y pervivencia del propio sistema teatral, que no debieran ser ajenas a los espacios de formación. Esto traslada a las instituciones educativas y al profesorado determinadas responsabilidades en relación con qué investigar y cómo investigarlo.

Del mismo modo se han de considerar, en un centro educativo que se ocupa de la formación de creadores, investigadores y docentes, cuestiones fundamentales que a día de hoy siguen sin respuesta. Daré dos ejemplos. En la actualidad, en los estudios de interpretación seguimos sin contar con una teoría general, o una teoría unificada, en la medida que sea una síntesis comprensiva y compartida de todas las formulaciones que se han hecho en relación con lo que implica construir un personaje en la escena y en lo que tengan de común. Existen teorías, pero no una teoría, un conjunto de proposiciones que definan lo que implica la relación actriz-personaje y los modos en que se puede articular esa relación. En 1972, Kirby planteó una propuesta, abierta a diferentes concepciones, que no ha conocido desarrollos ulteriores. De igual modo, no se ha construido en todos estos años una didáctica de la interpretación que, al igual que ocurre en otras disciplinas de naturaleza diversa, analice con rigor qué aprender, cómo programarlo, cómo y cuándo aprenderlo, o qué, cómo y cuándo evaluar. Y donde decimos aprender podremos decir igualmente enseñar. El hecho de que en la actualidad la enseñanza de la interpretación se ocupe, en no pocos casos, de la realización de ensayos en aula y no del aprendizaje de sistemas y técnicas para interpretar, actuar y/o representar, es una muestra del escaso nivel de teorización que demanda la transformación urgente de una práctica docente anquilosada y a veces incluso estéril, y no será necesario insistir en el hecho de que los grandes maestros del campo, de Stanislavski a Chaikin, que por prácticos, fueron igualmente grandes teóricos.

Finalmente, no podemos dejar de analizar un tema especialmente candente, que afecta a los centros de educación superior y a su profesorado, relativo a certificaciones, producción científica, rankings y otras formas para medir, calibrar, valorar o dar cuenta de resultados. Con independencia de que esos procesos de *rating* académico tengan una orientación cuantitativa, realmente “bancaria”, sin espacio para lo verdaderamente cualitativo, las instituciones han de rendir cuentas y presentar resultados, más aún con la generalización de protocolos de gestión de calidad. Entre las cuentas y los resultados se suele situar en un lugar destacado la producción científica, que se mide de formas diversas, pero sobre todo en grupos de investigación, patentes, publicaciones, participación en redes, seminarios y congresos y otros parámetros. Por ahí suelen asomar tensiones permanentes en función de un perfil doble del profesorado, docente e investigador, en el que lo uno no siempre se compadece con lo otro, pero además, en la carrera profesional del profesorado, la importancia de los méritos de investigación, o la demanda permanente de producción científica a que se ven sometidos, implica que lo uno, y lo otro, se descompensen, o que lo uno se sitúe en segundo plano para privilegiar lo otro. Esta situación

da cuenta de una contradicción que, además, aumenta de forma exponencial cuando al perfil profesional se suma la creación, con lo que emerge un triplete en el que las tensiones pueden llegar a ser mayores, sobre todo pensando en que los méritos de creación no siempre son reconocidos en la carrera profesional de los docentes. Al mismo tiempo, en aquellos marcos en los que se promueve la carrera creadora del profesorado no es infrecuente que esto último sea lo relevante a costa de la docencia. Así, una persona puede centrarse, o puede verse obligado a desarrollar plenamente su perfil investigador (a causa del ranking) o creador, a costa del docente.

Ahora bien, como ya se dijo y volvemos a insistir, en la inmensa mayoría de las especialidades de estudio, el docente, para serlo, ha de tener competencias en diferentes campos. Para construir en el aula la materia “Cálculo de estructuras” en una carrera de ingeniería, sería interesante haber participado en algunos proyectos de obra civil, lo que implica conocer de primera mano ese ejercicio profesional, pero al mismo tiempo se debiera ser, además de un especialista, un investigador en esa área de conocimiento. Ello nos da una idea de las exigencias que cabe demandar en la docencia en educación superior. Si una persona se ocupa de la materia de “Crítica de espectáculos” en una escuela de teatro, bueno sería haber ejercido la crítica y no de forma ocasional, pero también ser especialista e investigador del campo, porque ambas condiciones inciden positivamente en su capacitación y cualificación. Con todo, el problema no queda resuelto porque falta considerar otra variable, en mi opinión la más importante.

Y es que una de las causas del problema que estamos abordando podría radicar en un perfil profesional que no se ajusta a la finalidad última de las instituciones educativas, que debiera ser la formación. En España, en una escuela de teatro se han de formar profesionales con competencias en creación, investigación y docencia, con lo que en el perfil del docente debería primar la capacidad de diseñar, implementar y evaluar procesos de enseñanza y aprendizaje con los que el alumnado pueda construir competencias, capacidades y destrezas que le permitan, al final del recorrido formativo, iniciar su carrera profesional con la autonomía necesaria, sea en la creación, la docencia o la investigación, y con la capacidad para desarrollar la creación y/o la docencia con el apoyo de la investigación. Y en esta última demanda, implícita pero no explícita, tal vez podamos encontrar una línea de trabajo especialmente relevante.

En la elección y concreción de qué investigar tal vez cabría considerar que un docente debería investigar, también, la docencia como tal, puesto que cada docente debiera ser un especialista en la materia que construye con su alumnado y en su didáctica que, del mismo modo, construye en la práctica diaria y en la reflexión consiguiente. Para impartir docencia en interpretación un docente ha de ser un especialista en el campo, ser un investigador en el mismo, contar con una trayectoria profesional contrastada, pero ser también un especialista en didáctica de la interpretación y, más aún, en la investigación de esta didáctica específica, lo que se vincula con el saber enseñar y saber aprender, para saber enseñar a aprender. En esa dirección, las escuelas de teatro no solo han de ser referentes en producción científica vinculada con determinadas áreas de conocimiento propias de un conjunto de disciplinas vinculadas al campo teatral, sino también en las didácticas específicas que cada disciplina en cada área demanda para su óptimo desarrollo en el aula.

Considerando tipos y métodos

La diversidad de los territorios más arriba señalados ya muestra la necesidad de operar con diferentes tipos, métodos, técnicas y estrategias de investigación, más aún cuando en cada uno de ellos cabe construir marcos teóricos diferentes. Una lectura sosegada de manuales de investigación de uso común, como el que publicaron Hernández-Sampieri y Mendoza Torres,

mostrará que para cada uno de los enfoques, métodos o técnicas existe en el campo teatral un ámbito en el que cabe aplicarlos, y lo mismo cabe decir de un conocido trabajo de Miguel Martínez, o del manual de investigación cualitativa de Tójar Hurtado.

Hay, con todo, una cuestión previa ya avanzada, que tiene que ver con los usos del conocimiento y con los de la investigación, no tanto con el porqué del investigar sino con el para qué. Una cuestión que abordaba Habermas (*Ciencia*) en un trabajo de 1968, “Conocimiento e interés”, en el que presentaba tres paradigmas (instrumental/positivista, hermenéutico/interpretativo y crítico/sociocrítico) que han dado lugar a numerosas apropiaciones, en el mejor sentido de la palabra, en disciplinas diversas, aunque muy especialmente en las ciencias de la educación. Más recientemente, al albur de la condición posmoderna, y como extensión también de la pulsión hermenéutica, emerge un cuarto paradigma, en realidad un antiparadigma, que podría tener entre sus promotores a Feyerabend, con *Against method*, o a algunos militantes del posestructuralismo francés. Con este último paradigma también se podrían vincular nuevas visiones de la ciencia, como las denominadas ciencia posacadémica, ciencia posnormal y el Modo 2, que analizan Hessels y Van Lente o Jiménez-Bueno y Ramos, en sendos artículos. Cada uno de estos paradigmas tiene su finalidad: explicar, comprender, transformar, narrar. En esta encrucijada nos hemos de situar, sin maximalismos ni visiones excluyentes, más aún cuanto nuestro quehacer se enmarca en una institución educativa en la que se trata de construir tanto a la persona como al profesional, y su libertad de elección y decisión, lo que implica transitar unos y otros caminos sin prejuicios, pero con rigor.

Como en otras áreas de conocimiento, la naturaleza del problema nos dice mucho del tipo de investigación que hayamos de diseñar, pero también será necesario saber lo que queremos hacer con el problema: describirlo, explicarlo, comprenderlo, narrarlo, interpretarlo o proponer soluciones. Si bien todas esas operaciones señalan un curso lógico de pasos, deseable, en numerosas ocasiones los verbos dominantes son describir y narrar, lo que informa de usos y preferencias. En 2016 la Fundación AISGE presentaba un informe, *Estudio y diagnóstico sobre la situación sociolaboral de actores y bailarines en España*¹², del que se extraía un titular de impacto: “Solo el 8,17 % de los actores españoles pueden vivir de su profesión”. Si bien el título del documento informa con claridad sobre su finalidad: dar un diagnóstico, el estudio se queda en ese primer nivel, puramente descriptivo, sin entrar a analizar las causas que pueden provocar tal situación, como pudieran ser las muchas disfunciones del sistema teatral. En la misma dirección, la Sociedad General de Autores de España suele elaborar unos informes muy completos sobre consumo cultural en el que a veces se destaca el campo de las artes escénicas, indicando aumentos o disminuciones en parámetros diversos como la asistencia a funciones de teatro o la edad del espectador medio, pero sin analizar las causas, ni aventurar hipótesis de trabajo para incidir en las realidades descritas, lo cual tendría interés indudable en el diseño de políticas culturales o teatrales.

Por ahí aparece la cuestión de los usos del conocimiento que planteaba Habermas, lo que atañe finalmente al qué, cómo, cuándo, por qué y para qué investigar, en cuanto preguntas ante las cuales tomar decisiones, sea en el plano individual (sujeto), colectivo (grupo) o institucional (escuela). Y de las decisiones que se tomen derivarán tanto las líneas de trabajo que se aborden en los niveles individual, colectivo e institucional, como los tipos y métodos a implementar en cada caso. Bien es cierto que cada área de conocimiento, y en ellas cada disciplina, requiere unos tipos y métodos más que otros, si bien en todas es posible aplicar perspectivas teóricas, prácticas, comparadas, históricas o didácticas, por lo que la naturaleza del problema determinará las opciones. Y aunque hay áreas de conocimiento que derivan de

¹² Vid: <https://www.aisge.es/media/multimedia/ficheros/638.pdf>

otras áreas más generales (historia del teatro, teoría teatral, teoría dramática) que cuentan con una sólida cultura investigadora, de la que pueden tomar formas de hacer, otras deben construirla y desarrollarla (dirección escénica, interpretación, expresión oral...) si bien siempre cabe tomar y adaptar buenas prácticas desde otras áreas y disciplinas, con lo que la creación de redes de intercambio de literatura y experiencias puede ser tan útil como sugerente.

En el caso de la perspectiva práctica, centrada en el hacer o aplicada a la creación, son especialmente relevantes los estudios sobre los procesos de expresión, creación, comunicación, producción o recepción, que son propios de áreas como interpretación, dramaturgia, diseño escénico (escenografía, indumentaria, iluminación, caracterización) o dirección de escena, por señalar las especialidades de estudio más relevantes¹³. Una perspectiva práctica, no obstante, precisa de un acompañamiento teórico para poder desarrollarse porque todo hacer tiene un saber: un saber hacer el hacer desde el saber y en el hacer. En su interesante propuesta de una “dramaturgia de la recepción”, Sanchis Sinisterra aporta la fundamentación teórica de una forma de hacer en dramaturgia que implica la idea de que la persona que mira lo que ocurre en la escena es quien construye el significado en un proceso continuo de procesamiento de información que, incluso, comienza antes del acto teatral, lo cual exige una planificación del espectáculo en todas sus variables para lograr unos determinados resultados. Esto, a su vez, demanda una visión sistémica del mismo.

En esa exploración del hacer y el crear existen dos líneas de trabajo especialmente relevantes, tanto por los procedimientos que implica su desarrollo como por el modo cooperativo y colaborativo del mismo. Hablamos del cuasi experimento y de la investigación en la acción que, como intentaremos mostrar, se complementan y que, además, tienen un enorme potencial formativo porque también en ellas alienta una dimensión sistémica en el sentido de que se ha de operar de forma permanente con hipótesis de trabajo en relación con la manipulación de variables.

Cohen y Manion señalan que “el rasgo esencial de la investigación experimental es que el investigador deliberadamente controla y manipula las condiciones que determinan los hechos en los que está interesado” (243), y esa manipulación “consiste en hacer un cambio en el valor de una variable –llamada variable independiente– y observar el efecto de ese cambio en otra variable –llamada variable dependiente–” (243). Aunque se han de diferenciar los experimentos de los cuasi experimentos, pues estos últimos se dan en grupos que se conforman por medios diferentes a la selección aleatoria de sus integrantes, el procedimiento, ni siquiera en su dimensión más intuitiva, suele ser habitual en la sala de ensayos, incluso si es en ese nivel primario de prueba y error.

Un grupo de clase o de teatro es un grupo intacto y, en ese sentido, en nuestro campo normalmente se realizan cuasi experimentos, que también lo son porque las conclusiones no son extrapolables ni generalizables. En la creación de un espectáculo, de un personaje, de una iluminación, de un texto dramático, de una dramaturgia, de una caracterización, de un espacio, de una presentación o de una acción escénica, siempre se manipulan variables, sea de forma consciente, aleatoria o intuitiva. Se toman unos valores y no otros, y de su combinación obtenemos unos resultados. Cuando la dramaturgia se entiende como el diseño integral de un espectáculo, presentación o acción escénica, en su concreción se manipulan numerosas variables con las que se quieren conseguir determinados efectos, resultados, reacciones, incluso cuando en la conformación del elenco se decide que X hará de 1, y Z hará de 2. En esa selección y manipulación de variables se opera del mismo modo en que se trabaja en un laboratorio, y tal vez por eso algunas experiencias de renovación más relevantes del siglo XX se desarrollaron en estudios (Meyerhold), laboratorios (Grotowski) o *workshops* (Littlewood). La cuestión

¹³ No mencionamos la de pedagogía teatral pues es una especialidad que requiere un estudio específico.

transcendental consiste en construir y desarrollar modelos de buenas prácticas a partir de experiencias reales, sea desde la reflexión posfacto, sea desde una reflexión en el proceso a partir de enfoques como la investigación etnográfica, el estudio de caso o la historia de vida, siempre partiendo de un conocimiento suficiente de lo que es una investigación (cuasi) experimental, con sus premisas y fases y con su metodología de planificación, desarrollo y evaluación.

Los enfoques de la investigación-acción, o de la investigación en la acción, están en la base de muchas propuestas que se presentan como *performative research*, *arts-based research* o *research-creation*, siempre en el ámbito de una investigación asentada en la práctica o aplicada. La bibliografía disponible es especialmente relevante. Para partir de las fuentes primarias, los trabajos de Lewin, Kemmis o John Elliott siguen siendo de obligada lectura, en especial para tomar conciencia de que estamos ante un ciclo de trabajo en permanente reformulación que busca la resolución de problemas a partir de la probatura de posibilidades para su superación, alentando líneas de transformación, cambio y mejora. Ahora bien, siendo un enfoque asentado en la práctica, hay cuestiones fundamentales que lo condicionan, como un buen diagnóstico, la lectura de literatura pertinente, el dominio de metodologías y estrategias adecuadas, o de las herramientas de evaluación, con la habilidad para interpretar resultados. Aquí, de nuevo, la formación en investigación y la experiencia en procesos de investigación es fundamental, más aún cuando se han de desarrollar plenamente los principios colaborativos y cooperativos que informan el proceso para convertir el aula en una comunidad de aprendizaje en la que poner en marcha una comunicación dialógica y crítica, como apuntaban Flecha o Gómez Alonso. Siendo así, la investigación básica, comúnmente conocida como teórica, también resulta fundamental pues en la hora de aprender el hacer también se hace necesario saber los principios básicos de ese hacer, e incluso para saber construir ese saber.

Por todo eso, como se decía, ambos métodos tienen ese potencial formativo señalado y además invitan de forma permanente a la reflexión y el debate para analizar el desarrollo del plan previsto y considerar modificaciones que puedan ser necesarias para lograr objetivos. Ese potencial deriva de que en su diseño se precisa una visión sistémica del problema, como señalaba Bunge, “toda cosa concreta y toda idea es un sistema o un componente de un sistema” (*Crisis* 54), y tal ocurre con el espectáculo teatral.

Proponiendo prioridades

Zabala Vidiella señala que uno de los objetivos de cualquier buen profesional “consiste en ser cada vez más competente en su oficio” (11), algo que se consigue, o se construye, “mediante el conocimiento y la experiencia” (11), un conocimiento que proviene “de la investigación, de las experiencias de los otros y de modelos, ejemplos y propuestas” (11). Por su parte, Pérez Gómez, considerando la formación del docente como educador, indica cuatro grandes perspectivas: académica, técnica, práctica y crítica (398-429), que hemos de considerar como complementarias y no excluyentes, pues las situaciones de aula exigen roles y actuaciones muy diversas. Todas ellas tienen en común una de las ideas planteadas por Zabala Vidiella, la necesidad de ser competentes y de actualizar de forma permanente esa competencia, y por partida doble, es decir, en nuestro campo de conocimiento y en su didáctica.

Y en la construcción de esa competencia la investigación puede jugar un rol fundamental, especialmente en un centro educativo que, insistimos, también tiene como misión la formación de creadores que, a su vez, han de ser competentes para el ejercicio de la investigación y la docencia y, lo que es más importante, para vincular investigación, creación e innovación o docencia e innovación. Por eso en la hora de considerar las “rutas, retos y retornos” que planteamos en el título, hemos de prestar especial atención a lo que la

investigación educativa nos puede aportar. Partiendo del hecho de que en un centro educativo, como puede ser una escuela de teatro, conviven diferentes áreas de conocimiento y en ellas diferentes disciplinas, se abren posibilidades diversas, aunque cabe considerar cuatro grandes perspectivas en el desarrollo de ámbitos de trabajo para la investigación:

- *Sobre el saber*, lo que nos lleva a una perspectiva académica y a la construcción de conocimiento teórico.
- *Sobre el hacer*, lo que nos lleva a las perspectivas técnica y práctica, y a la construcción de modos de hacer asentados en una reflexión crítica que pueda generar modelos de “buenas prácticas”.
- *Sobre el ser*, lo que nos lleva a una perspectiva ética y deontológica, que debiera ser igualmente reflexiva y crítica.
- *Sobre el aprender y el enseñar*, lo que nos lleva a una perspectiva educativa.

Se abren así líneas diferentes de trabajo en las que se han de tomar decisiones y señalar opciones. Sobre las cuatro, partiendo de que se relacionan entre sí, entendemos que una de las prioridades, que incluye a las demás, es esa perspectiva educativa, vinculada tanto a la construcción de conocimiento en relación con el currículo –comprendido este en una perspectiva amplia– como en relación con las didácticas específicas implícitas en el mismo. Y en esa construcción tiene especial relevancia una investigación centrada en el desarrollo disciplinar y didáctico, en dos direcciones complementarias, ambas necesarias. En primer lugar, en torno a cada disciplina como ámbito diferenciado de conocimiento, como lo muestra la tabla 2.



Tabla 2. Elaboración propia

Se trata de una aproximación sistemática a lo que resulta pertinente en una determinada disciplina, aunque podría comenzar por el área de conocimiento en la que se inscribe. El mapa conceptual y el mapa de contenidos se puede vincular con los autores y autoras más relevantes, e igualmente con experiencias destacables, del mismo modo que las finalidades y objetivos se han de considerar en relación con métodos, técnicas y recursos necesarios y/o disponibles. Su finalidad consiste en elaborar una cartografía de la disciplina en sus aspectos substantivos, condición necesaria para un abordaje sistemático de la misma.

En segundo lugar, y en un segundo plano de construcción derivado del anterior, se debieran considerar, con mayor profundidad y desarrollo, aspectos substantivos, como los que siguen, y que conducen a un conocimiento riguroso, contrastado y sistemático de una disciplina o un área de conocimiento, como antes se decía. Serían:

- *Teórico*. Para determinar los aspectos centrales de una determinada disciplina y su mapa conceptual a partir de la investigación básica o de lo que se conoce como teoría fundamentada.
- *Práctico*. Para conocer las realizaciones que son propias de una disciplina, es decir, el hacer que le resulta pertinente y diferencial, y que se concreta en una serie de

actividades específicas, lo que define una parte de aquello que enseñar, con precisión y rigor.

- *Metodológico.* Para determinar las formas de aprender el saber y el hacer, pero también el ser, lo que se concretará en el cómo enseñar y aprender y cómo y cuándo evaluar (sabiendo el porqué y el para qué de tales actividades). Aquí también se profundiza en la consideración de los métodos, las técnicas, las secuencias, las estrategias y los recursos.
- *Histórico.* Cabría aquí recuperar propuestas de diferentes autores, como Chervel, Julia, Escolano o Viñao, relativas al concepto de cultura escolar, que se manifiesta y concreta en una cultura científica, una cultura empírica y una cultura normativa. Esta tiene que ver con el desarrollo de la disciplina en una perspectiva escolar: en sus discursos, en sus prácticas, en sus normas y normativas, lo que permite hacer lecturas diacrónicas y sincrónicas y analizar así, por ejemplo, la historia de la formación en interpretación o la historia de la formación en expresión corporal.
- *Ético y deontológico.* Derivada de la importancia del aprender a ser, en los niveles personal y profesional, puesto que cada profesión tiene su propia deontología, su cultura, estén expresadas o no en forma de documentos. Un código en el que además de aspectos profesionales, como ejercer una profesión a partir de lo que se consideran buenas prácticas, también cabe considerar otras cuestiones como la Declaración Universal de los Derechos Humanos o una serie de valores que pueden estar en el ordenamiento constitucional de un país, como tolerancia, respeto, no discriminación, inclusión, igualdad, diversidad, en consonancia con una visión humanista de la existencia.
- *Profesional.* Para definir el campo y considerar los ámbitos en que una determinada profesión puede desarrollarse, y las demandas y exigencias de tal desarrollo, así como las actividades prácticas a realizar que se concretan en su perfil. En ocasiones puede implicar el desarrollo de nuevos bancos de trabajo y una ampliación del perfil, como puede ser el caso de la simulación dramática, aplicable en la formación en profesiones muy diversas (medicina, enfermería, abogacía...) o en procesos de mediación y resolución de conflictos.
- *Sistémico.* Para considerar, como proponía Bunge, las relaciones entre los componentes del sistema (*Crisis* 54). Resulta especialmente relevante considerar los sujetos en la creación teatral en sus relaciones (actriz/directora de escena), o las disciplinas del hacer teatral en sus interacciones (creación dramática/dramaturgia) y para relacionar igualmente todos los aspectos anteriores y ver, por ejemplo, cómo emerge la función de la dirección escénica a costa del primer actor/actriz, o la creciente importancia de la producción y la gestión, con todo lo que eso implica en el (re)equilibrio de fuerzas que operan en el campo teatral.
- *Comparado.* Porque se trata de un enfoque que permite leer realidades de una forma contrastiva, en perspectivas diversas: histórica, cultural, política, geográfica, lingüística, social, artística, estética. Su aplicación al campo de la construcción disciplinar puede ser especialmente sugerente y provocadora. En España sería interesante considerar, seguimos con los ejemplos, el desarrollo de la expresión corporal desde los estudios para la formación de maestros o profesorado de educación física, y su desarrollo en los estudios de arte dramático, y analizar entonces lo dicho en torno a sus culturas científicas (los discursos en cada caso), sus culturas empíricas (el desarrollo práctico) y sus culturas normativas (la legislación y, en ella, el currículo).

En una institución educativa, entendemos que una de las claves para su adecuado funcionamiento radica en contar con lo que Schön definía como profesional reflexivo y que Pérez Gómez describía en los siguientes términos:

El profesor es considerado un profesional autónomo que reflexiona críticamente sobre la práctica cotidiana para comprender tanto las características específicas de los procesos de enseñanza-aprendizaje, como del contexto en que la enseñanza tiene lugar, de modo que su actuación reflexiva facilite el desarrollo autónomo y emancipador de quienes participan en el proceso educativo (422).

Así volvemos a Freire y a su idea de una conciencia crítica, y a una educación orientada a la emancipación, capaz de desvelar la hegemonía y la dominación, como reclamaba Gramsci, o de potenciar la razón dialógica, como proponía Habermas (*Teoría*). Todo ello tiene especial relevancia en la formación de personas que en su ejercicio profesional (creador, investigador, docente) asumen un compromiso cívico y humanista con las realidades sociales, culturales y políticas en las que operan. La referencia a autores como los señalados no es un mero adorno discursivo; supone llamar la atención y proponer alternativas ante la deriva tecnológica, instrumental y bancaria de la educación teatral superior en muchas escuelas y países, en procesos miméticos de copia compulsiva de resultados para satisfacer las necesidades de la sociedad del espectáculo, en la domesticación y “domesticación” del consumo cultural, como denunciaron Leif o Santcovsky, y en la búsqueda de cualquier forma de éxito a cualquier precio.

Conclusiones: aventurando retos y retornos

Postular que una institución educativa destaque en investigación educativa es el primer paso para poder cumplir su misión, que es esencialmente formativa, y trazar una visión que implique mejora permanente de sus procesos y resultados, confirmando su compromiso cívico y social. La investigación educativa sobre las prácticas formativas que les son propias, y que las definen, es la gran asignatura pendiente de los centros de formación teatral. Por ello, con independencia de otras opciones y elecciones perfectamente legítimas, la construcción disciplinar y la construcción de las didácticas específicas, desde la investigación básica y aplicada, debería ser una prioridad. Por ahí aparecen retos transcendentales que también señalan retornos posibles, vinculados con la legitimación de las instituciones y el cumplimiento de las funciones encomendadas, aunque desde la autonomía para señalar las metas más pertinentes. Aunque esos retornos posibles de una investigación disciplinar, pedagógica y didáctica se dejarán sentir más directamente en el nivel de las actividades de aula y de sus resultados, también lo harán en la construcción de las competencias vinculadas al perfil profesional de las personas egresadas, lo cual resulta más relevante todavía.

Como señalamos en otro lugar (Vieites, *El teatro* 652), se abre así una verdadera línea de investigación, en la que cada punto que la conforma supone un problema a resolver, y que puede llegar a ser una marca distintiva de las escuelas de teatro en la educación superior desde la cual dar cumplimiento a lo que demanda la legislación vigente, pero poniendo en valor lo que define a la institución en primera y última instancia: ser un espacio educativo. Todo ello nos puede llevar a desarrollar un modelo de investigación (I) aplicada a la creación (C) desde/en

la innovación (i), o I+i+C, pero también de una investigación aplicada a la enseñanza (E) para/en la innovación (I+i+E), lo cual supone ir más allá del tradicional (I+D+i), sin olvidar la investigación que busca la innovación en la formación para la creación, o la investigación que busca la formación en innovación para la creación, con la aclaración de que el orden de los factores afecta el producto final. Todo lo cual, como se dijo, traslada a las instituciones educativas y a su profesorado, y también al alumnado, responsabilidades ciertas en relación con competencias substantivas a construir.

Finalmente, y retomando la cuestión del doctorado, que tanto ocupa y preocupa y que no pocas personas quieren obviar, solo quien ha realizado uno o ha contribuido a que otros lo realicen puede hablar de su verdadero alcance cuando se busca de verdad intentar abordar un problema de forma sistemática y comprender siquiera en sus aspectos fundamentales una determinada área de conocimiento. Como decía Feynman, implica trabajar muy duro, sin la certeza de saber si hay metas esperando. En cualquier caso, la aventura del saber consiste en eso, en habitar la incertidumbre y seguir buscando certidumbres, sabiendo que pocas llegarán. Pero solo quien ha realizado un doctorado sabe cómo y cuánto ese trabajo le ha cambiado la vida, y para bien, y cómo le permite compartir ese saber y ese hacer. Y ese tal vez sea el retorno más transcendental.

Bibliografía

- Borgdorff, Henk. "The debate on research in the arts". *Dutch Journal of Music Theory*, 12.1 (2007): 1-17. Web. <https://bit.ly/3t3OdoK>
- . *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012. Impreso.
- Brecht, Bertolt. "La Sociedad Diderot". *ADE/Teatro*, 70/71 (1998): 108-110.
- Bunge, Mario. *Causality: The place of the causal principle in modern science*. Cambridge: Harvard University Press, 1959. Impreso.
- . *Crisis y reconstrucción de la filosofía*. Barcelona: Gedisa, 2002. Impreso.
- Burke, Kenneth. *A grammar of motives*. Nueva York: Prentice Hall, 1945. Impreso.
- Cao Feng. "A new examination of Confucius' rectification of names". *Journal of Chinese Humanities*, 2 (2016): 147-171. Web. <https://doi.org/10.1163/23521341-12340032>
- Chervel, André. *La culture scolaire: Une approche historique*. París: Belin, 1998. Impreso.
- Chomsky, Noam. *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014.
- Cohen, Louis y Manion, Lawrence. *Métodos de investigación educativa*. Madrid: La Muralla, 2002. Impreso.
- Eagleton, Terry. "Postcolonialism: The case of Ireland". *Multicultural states: Rethinking difference and identity*. David Bennett, ed. Londres: Routledge, 1998. 125-134. Impreso.
- Elam, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. Londres: Routledge, 1980. Impreso.
- . *Semiotica del teatro*. Bolonia: Il Mulino, 1988. Impreso.
- Elliott, John. *El cambio educativo desde la investigación acción*. Madrid: Morata, 1993. Impreso.
- Elliott, Philip. *Sociología de las profesiones*. Madrid: Tecnos, 1975. Impreso.
- Escolano, Agustín. "Las culturas escolares del siglo XX: Encuentros y desencuentros". *Revista de Educación*, Extra (2000): 201-218.
- Feyerabend, Paul. *Against method*. Nueva York: Verso Books.
- Feynman, Richard. *The pleasure of finding things out*. Cambridge, Massachusetts: Perseus Books, 1999. Impreso.

- Flecha, Ramón. *Compartiendo palabras*. Barcelona: El Roure, 1997. Impreso.
- Freire. Paulo. *La educación como práctica de la libertad*. Montevideo: Tierra Nueva, 1969. Impreso.
- . *Pedagogía del oprimido*. 46ª ed. Madrid: Siglo XXI, 1995. Impreso.
- . *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Impreso.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971. Impreso.
- . *Frame analysis: Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, 2006. Impreso.
- Gómez Alonso, Jesús. “Metodología comunicativa crítica”. *Metodología de la investigación educativa*, Rafael Bisquerra Alzina, ed. 5ª ed. Madrid: La Muralla, 2016. 387-415. Impreso.
- Gramsci, Antonio. *Política y sociedad*. Jordi Solé-Tura, ed. Barcelona: Península, 1977. Impreso.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 1974. Impreso.
- Habermas, Jürgen. *Ciencia y tecnología como “ideología”*. Madrid: Tecnos, 1984. Impreso.
- . *Teoría de la acción comunicativa, I y II*. Madrid: Taurus, 1987. Impreso.
- Hernández, Fernando. “Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes”. *Bases para un debate sobre investigación artística*, Maricarmen Gómez, Fernando Hernández y Héctor J. Pérez, eds. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2006. 9-49. Impreso.
- Hernández-Sampieri, Roberto y Mendoza Torres, Christian P. *Metodología de la investigación*. 7ª ed. México: McGraw Hill, 2018. Impreso.
- Hessels, Laurens K. y Van Lente, Harro. “Re-thinking new knowledge production: A literature review and a research agenda”. *Research Policy*, 37 (2008): 740-760.
- Hormigón, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*. 2ª ed. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2003. Impreso.
- Hoyle, Eric. “Professionalization and deprofessionalization in education”. *Professional Development of Teachers*, Eric Hoyle y Jacquetta Megarry, eds. Londres: Kegan Page, 1980. 42-54. Impreso.
- Jiménez-Buedo, María y Ramos, Irene. “¿Más allá de la ciencia académica? Modo 2, ciencia posacadémica y ciencia posnormal”. *Arbor*, 738 (2009): 721-737.
- Julia, Dominique. “La culture scolaire comme objet historique”. *Paedagogica Historica*, 31, Supl. 1 (1995): 353-382.
- Kant, Immanuel. *Filosofía de la Historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.
- Kemmis, Stephen. “La investigación-acción y la política de la reflexión”. *Desarrollo profesional del docente: Política, investigación y práctica*, Ángel Pérez, Javier Barquín y J. Félix Angulo, eds. Madrid: Akal, 1999. 95-118. Impreso.
- Kirby, Michael. “On acting and non-acting”. *The Drama Review*, 16.1 (1972): 3-15.
- Leif, Joseph. *Tiempo libre y tiempo para uno mismo: Un reto educativo y cultural*. Madrid: Narcea, 1992. Impreso.
- Lewin, Kurt. *Resolving social conflicts: Selected papers on group dynamics (1935-1946)*. Nueva York: Harper, 1948. Impreso.
- Luckmann, Thomas. *Teoría de la acción humana*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.
- MacKaye, Percy. *Por un teatro cívico*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2015. Impreso.
- Martínez, Miguel. *Comportamiento humano: Nuevos métodos de investigación*. México: Trillas, 1989. Impreso.

- Pastor, Juan. *Un camino para la interpretación actoral*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2021. Impreso.
- Pérez Gómez, Ángel I. “La función y la formación del profesor(a) en la enseñanza para la comprensión: Diferentes perspectivas”. *Comprender y transformar la enseñanza*, José Gimeno Sacristán y Ángel I. Pérez Gómez (eds.). Madrid: Morata, 1993. 398-429. Impreso.
- Popper, Karl. *Conjeturas y refutaciones*. Barcelona: Paidós, 1983. Impreso.
- Sanchis Sinisterra, José. “Por una dramaturgia de la recepción”. *ADE/Teatro*, 41-42 (1995): 64-69.
- Santcovsky, Héctor. *Los actores de la cultura*. Barcelona: Hacer, 1995. Impreso.
- Sarason, Seymour B. *La enseñanza como arte de representación*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002. Impreso.
- Sarramona, Jaume, Noguera, Joana y Vera, Julio. “¿Qué es ser profesional docente?” *Teoría de la Educación*, 10 (1998): 95-144.
- Schechner, Richard. *Performance: An introduction*. Nueva York: Routledge, 2002. Impreso.
- Schön, Donald A. *La formación de profesionales reflexivos*. Barcelona: Paidós, 1992. Impreso.
- . *El profesional reflexivo*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Sykes, Christopher. *No ordinary genius: The illustrated Richard Feynman*. Nueva York: W.W. Norton and Company, 1994. Impreso.
- Tójar Hurtado, Juan Carlos. *Investigación cualitativa: Comprender y actuar*. Madrid: La Muralla, 2006. Impreso.
- Trilla, Jaume. *La educación informal*. Barcelona: PPU, 1987. Impreso.
- Vieites, Manuel F. “La investigación teatral en una perspectiva educativa: retos y posibilidades”. *Educatio Siglo XXI*, 33.2 (2015): 11-30. DOI: <http://dx.doi.org/10.6018/j/232671>
- . *El teatro vacío. Manual de política teatral*. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2017. Impreso.
- . “La formación en investigación escénica en la ESAD de Galicia”. *Tsantsa. Revista de investigaciones artísticas*, 6 (2018): 131-151.
- Villegas, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine, California: Ediciones de Gestos, 1997. Impreso.
- Viñao, Antonio. “Culturas escolares, reformas e innovaciones educativas”. *Con-Ciencia Social*, 5 (2001): 27-45.
- . “La historia de la educación como disciplina y campo de investigación: viejas y nuevas cuestiones”. *Espacio, Tiempo y Educación*, 3.1 (2016): 21-42.
- Voltaire. *Oeuvres complètes, tome cinquante-troisième (Dictionnaire philosophique, vii)*. París: Imprimerie de la Société Littéraire Typographique, 1785. Impreso.
- Wilensky, Harold L. “The Professionalization of Everyone?”. *American Journal of Sociology*, 70 (1964): 137-158. <https://doi.org/10.1086/223790>
- Zabala Vidiella, Antoni. *La práctica educativa: Cómo enseñar*. Barcelona: Graó, 1995. Impreso.

Recibido: 29 de Mayo de 2022
Aceptado: 19 de Julio de 2022

Aportes del teatro comunitario al fortalecimiento de la identidad social, el sentido de pertenencia y la agencia comunitaria desde una perspectiva feminista: Reflexiones a partir de una experiencia en la población El Polígono, de Quinta Normal¹

Contributions of community theater to the strengthening of social identity, sense of belonging and community agency, from a feminist perspective: reflections from an experience in El Polígono's neighborhood of Quinta Normal

Natalia Gonzalorena Vallejos²
UNIVERSIDAD DE CHILE



Fig. 1: Afiche para difundir función del montaje en Villa Grimaldi, 2018. Claudia Landeros interpreta el personaje de Flérida (versión de *Jovita* mujer joven).

¹ Este documento es el resultado de reflexiones emanadas de un trabajo de sistematización del montaje teatral *Jovita Poligonal* (2016-2018), en sintonía y vinculación con mi formación académica.

² Profesora y actriz. Diplomada en Psicología Ambiental Comunitaria (2008). Posttítulo en Dramaterapia (2015). Magíster en Psicología Comunitaria, Universidad de Chile (2021). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7491-6308>
Mail: ngonzalorena@ug.uchile.cl

Resumen. Este documento se originó a partir de una experiencia transcurrida entre 2016 y 2018 como docente de un taller de teatro con enfoque comunitario y de género. Las clases se realizaron en una unidad vecinal cercana a la población El Polígono, de Quinta Normal. El objetivo de esta iniciativa fue *representar la historia de la población* recuperando las voces de algunas vecinas emblemáticas. De este modo, el argumento se articuló con base en la vida y obra de la poeta popular Flérida Jacobita Vallejos Matus, alias *Jovita*, quien formó parte de un robusto tejido comunitario. De prolífica y casi inédita obra, su figura representó a distintos grupos sociales: mujeres, artistas, obreras, luchadoras sociales y adultas mayores. Su biografía es una proyección de muchas mujeres talentosas que por causas estructurales no lograron un merecido reconocimiento. La dramaturgia incluyó algunos de sus poemas y, con ello, el guion se volvió un cruce lírico-dramático que conjugó su biografía, la historia local y del país. Esta experiencia se sistematizó para reflexionar sobre cuáles pueden ser las contribuciones del teatro comunitario al fortalecimiento de la identidad social, el sentido de pertenencia y la agencia comunitaria. El artículo busca ampliar las narrativas de mujeres bajo un prisma interdisciplinario, nutrido de los fundamentos del teatro comunitario, la psicología comunitaria y el feminismo interseccional, así como compartir apreciaciones y sugerencias metodológicas desde una perspectiva cualitativa no generalizable.

Palabras clave. Teatro comunitario, Identidad social, Sentido de pertenencia, Agencia comunitaria, Feminismo.

Abstract. This document started from an experience as a Drama Workshop Teacher, under a community and gender approach, which took place between 2016 and 2018. The classes were held close to El Polígono neighborhood of Quinta Normal, and the project purpose was to represent the local history of that territory, highlighting some of its emblematic neighbors voices. In this way, the story was based on Flérida Jacobite Vallejos Matus, better known as *Jovita*. She was part of a robust community life. With a prolific and almost unprecedented work, Jovita embodied a social representation of different social groups: women, artists, working class people, social activists and elderlies. Her biography was a projection of many talented women, who due structural systemic reasons, did not achieve a deserved recognition. The script included some of her poems, turning it into a lyrical-dramatic intersection that brought together her biography, local and country history. After a long trajectory on similar projects without any written record, suddenly, I felt compelled to systematize this experience to reflect on *What could be the possible contributions of community theater to the strengthening of social identity, sense of belonging and community agency?* Placing in a women group from the aforementioned neighborhood. The paper seeks to expand women narratives under an interdisciplinary view, nourished by community theater, community psychology and intersectional feminism field. Finally, I share appreciations and methodological suggestions, from a qualitative perspective, not generalizable.

Keywords. Community theater, Identity, Sense of belonging, Community agency, Feminism.

Introducción

Los orígenes del teatro occidental se remontan a los ditirambos dionisiacos del siglo V a.C. (Herrerías), en los que aspectos como la ritualidad y la festividad, así como la difusión de la cosmovisión cultural de la clase dirigente mediante la representación, eran de suma relevancia. En aquella época, la influencia cultural se establecía desde una perspectiva *vertical* (desde arriba hacia abajo), siendo las autoridades las encargadas de transmitir a la población las normas y los valores morales que debían respetarse. Desde las antípodas de la hegemonía sistémica, el teórico y hombre de teatro Augusto Boal³ vislumbró dos formas de pensamiento, sensible y simbólico, utilizadas por las clases dominantes para controlar a través de los medios de comunicación de masas y producir una estética anestésica que moldea los cerebros para la obediencia, la mimesis y la falta de creatividad (Julián Boal).

En la vereda opuesta, el teatro comunitario fue creado por artistas interesados en problemáticas sociales. Este puede subdividirse en un teatro *para la comunidad* (consistente en llevar el teatro hacia las comunidades, que usualmente no asisten a estos eventos culturales) y en un teatro *con la comunidad*⁴, en el cual las propias comunidades, agenciadamente, protagonizan y dirigen/direccionan sus montajes. El derecho al arte, el juego, el goce, el encuentro festivo y la ritualidad comunitaria retornan así con el teatro comunitario para evocar al ethos dionisiaco, pero *invirtiendo su verticalidad* desde de una lógica relacional de abajo hacia arriba.

Desde esta berma, Augusto Boal señala que el objetivo del teatro del oprimido es que el lenguaje teatral se convierta en una herramienta liberadora, de lucha, para transformar situaciones de injusticia social, poniendo la representación teatral al alcance del mayor número de personas y colectivos posibles, y facilitar así la democratización cultural (Lladó). Esto lo convierte en un medio de concienciación ideológica para propender al cambio social. En esta vertiente pedagógica, cultural, política y terapéutica se propone transformar al espectador en un ser activo y protagonista. “Somos todos artistas: haciendo teatro, aprendemos a ver aquello que resalta a los ojos, de lo .quesomos incapaces de ver al estar habituados a mirarlo” (Augusto Boal 2009).

Ahora bien, dentro de la lógica capitalista uno de los valores más propulsados es el de *tener*. La *posesión material* se convierte en la base del *ser*, tal como lo plantea Erick Fromm, y, por ende, de la identidad. En este contexto, *las personas* nos transformamos en posibles consumidorxs regidxs por las leyes del mercado. En la convivencia se acentúa el valor de la competencia por encima del de la solidaridad y el bien común. La obra artística también se convierte en un bien de consumo, eventualmente transformable en objeto de producción en serie en función de su viabilidad de comercialización. Prevalecen los valores de competitividad y del éxito individual como mecanismo de realización personal y se fragilizan las redes comunitarias. Dice Larraín que “en contraste con la lucha colectiva por el reconocimiento, la lucha por el reconocimiento basada en el consumo es altamente individualizada y atomizada” (31). Ante la dificultad para

³ Boal perteneció al movimiento social y cultural de los años sesenta y setenta en Brasil. Estuvo vinculado e influido por Bertolt Brecht y Paulo Freire.

⁴ El Teatro Pasmí fue una organización no gubernamental. Actualmente ni el nombre ni la página existen, y la organización pasó a llamarse Colectivo Sustento. Este colectivo sí está vigente, pero el origen de esta fuente ya no parece estar accesible en línea: <https://colectivosustento.org/es/>

establecer la diferencia entre las nociones de tener y ser, se produce un sentimiento de minusvaloración en los sectores más precarizados y en situación de pobreza.

Harold H. Proshansky, Abbe K. Fabian, y Robert Kaminoff (1983), estudiaron la estrecha relación existente entre el lugar y la identidad, a la cual vislumbraron originada a partir de una estructura cognitiva compleja caracterizada por ámbitos actitudinales, morales, cosmovisiones y creencias, así como por tendencias comportamentales particulares (77). De acuerdo a un artículo publicado de Proshansky y Abbe K. Fabian (1987), la identidad espacial es concebida como una subestructura de la identidad personal que señala cognitivamente las implicancias que también tiene el entorno físico en la definición de lo quien es una persona (22). Al respecto, María Elena Ducci (2000), hace hincapié en “el completo abandono de las áreas verdes, los espacios eriazos entre los edificios, el desinterés por conservar las viviendas y la ausencia de belleza en el entorno, envían claramente el mensaje de que las familias que ahí habitan sólo consideran propio el interior de sus casas” (18) Lo anterior, es un factor incidente en “la estigmatización que trae aparejada para mucha gente de escasos recursos, su lugar de residencia” (6). Esta situación explica la vivencia, por parte de las comunidades de menor poder económico, político y social, de los fenómenos de los fenómenos conocidos como *transculturación* (proceso por el cual una cultura adopta rasgos de otra hasta culminar en una aculturación) y, en un menor grado, la *aculturación* (proceso en el cual un pueblo o grupo de gente adquiere una nueva cultura o aspectos de la misma, generalmente a expensas de la propia). Una de las causas externas tradicionales de estos procesos ha sido la colonización.

Ampliando el ámbito económico y los valores propios del capitalismo, el feminismo interseccional extendió el foco de análisis a otras opresiones, tales como la raza, la clase, el género y la sexualidad. Este enfoque fue desarrollado en Estados Unidos por la abogada y académica Kimberly Williams Crenshaw, quien evidenció la ausencia de la mujer negra en los discursos y las narrativas feministas. Para esta autora, la interseccionalidad es un “concepto provisional” que compromete “el supuesto dominante de que raza y género son categorías esencialmente separadas” (1244). Para Karina Bidaseca, su objetivo radicó en recuperar una memoria epistémica que no omitiese las contribuciones del feminismo chicano, ni de las mujeres indígenas, pobres, campesinas de Sudamérica y de todas aquellas situadas fuera de los ejes del conocimiento y reconocimiento histórico (cit. en Montanaro 114). Ahora bien, para la feminista boliviana aymara Julieta Paredes Carvajal, en América Latina también existía un patriarcado original. Al respecto agrega que existe una visión occidental teñida por mitos, como si lxs indígenas fuesen simples, ingenuos y cercanos a niñxs. Esta percepción de la América originaria estaría mediada por una verticalidad y minusvaloración paternalista blanca (Montanaro). Las narrativas sustentadoras del entramado cultural han estado siempre en manos de una élite dominante, compuesta en su mayoría por hombres blancos, heterosexuales, con poder adquisitivo y político, entre otras variables. Como profesional del teatro comunitario, considero que mi rol, además del aspecto técnico procedimental del teatro (cuerpo, voz e interpretación), consiste en facilitar procesos de endo-conexión (*selves*) y exo-conexión (con otrxs) mediante el juego dramático y la puesta en escena. El propósito es ir al encuentro, a la identificación y el desarrollo, de las propias identidades para liberar y difundir la creación de nuevas narrativas desde la subalternidad. El hecho de que mujeres se instalen en la esfera pública es ya un indicio de dinamismo social. Sus existencias, de por sí, cambian el escenario simbólico, haciendo transicionar a las sujetas mujeres desde simple objeto del arte a sujetxs creadorxs del mismo. La relevancia, entonces, del presente manuscrito guarda relación con

comprender los alcances del teatro comunitario en cuanto dispositivo de transformación de la sociedad capitalista y patriarcal, así como de la construcción y el fortalecimiento identitario comunitario per se. Atendiendo a ello, a partir del análisis y la observación de la propia experiencia durante el montaje de *Jovita Poligonal* busco responder a la siguiente interrogante: ¿cuáles pueden ser las posibles contribuciones del teatro comunitario al fortalecimiento de la identidad social, del sentido de pertenencia y de la agencia comunitaria? Para finalizar compartiré, además, algunas apreciaciones y sugerencias de cómo facilitar los procesos dentro del marco de talleres y cursos de teatro comunitario, con enfoque de género o desde una perspectiva feminista.

Teatro comunitario, identidad y sentido de pertenencia comunitaria

La experiencia vivenciada con la realización de un taller de teatro comunitario iniciado en 2016 en la población El Polígono, en Quinta Normal, fue profundamente significativa para las personas que integramos y participamos en el proceso de montaje, que terminó durando dos años. En cuanto a las integrantes del taller, la mayor parte había participando en otros previamente conmigo; muchas incluso desde mi primer año en dicho municipio en 2013⁵. Las participantes eran, en su mayoría, mujeres sobre los 40 años, casadas, con posiciones políticas asociadas al pensamiento de (una amplia) izquierda. Al montaje propiamente tal se unieron también jóvenes y adolescentes, e incluso una niña de 10 años. En una sesión, el grupo, con la venia del departamento de Cultura municipal, acordó representar la historia de la población. Se organizaron entonces sesiones destinadas a la investigación de la historia y el origen del sector. La figura del escritor Nicomedes Guzmán saltó a la palestra entonces, como vecino ilustre. Luego, se decidió centrar el argumento en una mujer acompañada de otras mujeres, vecinas emblemáticas de este vecindario.

Fue entonces que un día apareció, en una clase, la casi octogenaria poeta y modista Jovita Vallejos⁶. De baja estatura, contextura media, vívida mirada y voz parsimoniosa, su estampa dejaba entrever una sutil y fina combinación entre una formación robusta (autodidacta, en parte) de lectora-escritora y su conocimiento de la cultura popular. La poeta se presentó declamando entusiasmadamente uno de sus poemas, lo que generó un impacto tal que se tradujo en unos segundos de silencio, seguidos por un espontáneo aplauso general. Había aparecido la protagonista del libreto y era Flérida Jacovita Vallejos Matus, alias *Jovita*. Nacida y criada en El Polígono, Jovita había estado siempre afectivamente vinculada al territorio de su población.

⁵ Aquel era mi cuarto año trabajando como profesora de talleres de teatro comunitario en la municipalidad de la comuna de Quinta Normal.

⁶ Parte de su obra fue rescatada por la municipalidad de Pudahuel, lugar donde vivió sus últimos años.



Fig. 2: Función en el Teatro de la Casona Dubois, 2016. Escena de mujeres sindicalizadas trabajadoras en una fábrica textil durante el período de la Unidad Popular. De izquierda a derecha: Marcia Boza, Aurora Pérez, Graciela Boza, Claudia Landeros (versión de Jovita mujer joven), Celia Carrasco y Soraya Jerez.

Manos santas

Manos santas que trabajan construyendo mi nación

Muchas veces mutiladas por el hombre y su ambición

La operaria que trabaja día a día, sol a sol

Entregando da su vida

En cada gota de sudor.

Nosotras las humildes somos tan maltratadas

Son bajos los salarios y somos humilladas

Nosotras las humildes sin poder estudiar

Las penas de este mundo tener que soportar.

Muchos se dicen cristianos más puedo asegurar

Si Cristo viene al mundo a él lo han de explotar

Pasaría por su lado y al ver esa humildad

Seguro que el saludo también le han de negar.

Y Dios allá en el cielo cansado de mirar

Al rico con su lujo, al pobre pisotear.

Jovita Vallejos

La noción de comunidad tiene muchas perspectivas y cada una de ellas nos remite a determinadas visiones y proyectos políticos. En lo personal, me sitúo desde la posición de Jean-Luc Nancy, para quien *comunidad* son “entes singulares distribuidos, ‘espaciados’ [...] Lo que tienen en común entonces estos entes singulares no es el ser común, sino el estar-en-común” (152). Esta perspectiva permite comprender la sociedad desde un prisma de diversidad, postura con la cual adscribo absolutamente. Creo en la potencia y la consideración a la unicidad de cada ser humanx, pero respetando las diferencias en un marco valórico que estimule los diálogos democráticos, en oposición a la noción de personas masas-ganado.

Por su parte, la identidad social, desde la perspectiva de Turner y Reynolds, se define como “el sentimiento de identificación con un(os) grupo(s) determinado(s) y de diferenciación con otros” (134). Es decir, las personas y grupos se definen con base en la identificación con un entorno determinado, demostrando similitudes intercategoriales y diferencias entre los individuos o colectivos, de un barrio frente a otro. En consecuencia, las dimensiones constitutivas de la identidad social son: la *dimensión espacial* (límites geográficos y características de dichas áreas); la *dimensión comportamental* (prácticas sociales); la *dimensión social* (estructura y tipo); la *dimensión ideológica* (valores, creencias, cultura); la *dimensión psicosocial* (características típicas, estilos de vida...), y la *dimensión temporal* (sentimiento de una historia común).

Ahora bien, desde la década de 1990, tal como lo plantea Mariane Krause Jacob, la noción de comunidad ha sido discutida y tensionada en lo relativo al grado de vinculación con el aspecto territorial. La amplia difusión de internet, acentuada con la actual pandemia, modificó el modo de interacción entre las personas y las comunidades, así como su vínculo territorial. Sin embargo, desde el estallido social de 2019 en adelante se han enfatizado, desde la clase política gubernamental, discursos e iniciativas tendientes a fomentar la participación social dentro de los propios territorios.

Vinculado a la identidad social surge el sentido de pertenencia. En relación con él, McMillan y Chavis distinguen cinco componentes del sentido de comunidad: *membresía* (que incluye la seguridad emocional, la pertenencia y la identificación, la inversión personal en términos de aporte y un sistema de símbolos compartidos); *influencia bidireccional* (que implica participación); *integración y satisfacción de necesidades personales y colectivas*; y *conexión emocional compartida* (que tiene que ver con la *frecuencia* y la *calidad de la interacción* y una *historia compartida*).



Fig. 3: Función en el Teatro de la Casona Dubois, 2016. Jovita Vallejos interpretando al personaje de la Anciana Dama.

Población El Polígono⁷

Población Polígono donde yo crecí,
Barrio tan querido, me acuerdo de ti,
Calles empedradas, donde caminé,
Y en tus alamedas que tanto jugué.

⁷ La población El Polígono se originó en 1937 para dar una solución habitacional a 1.500 personas. La localidad estuvo compuesta, desde sus inicios, por personas de clase trabajadora, principalmente obrerxs de oficios y/o labores técnicas. En 1964, la antigua Caja de la Habitación Popular se transformó en la Corporación de la Vivienda (CORVI) por decisión del presidente de entonces, Arturo Frei Montalva, quien condonó las deudas de lxs arrendatarixs del lugar. Este es un sector compuesto por la intersección de cuatro calles, interceptadas por un espacio central con forma poligonal, figura que le dio origen a su nombre. Este “polígono territorial” contuvo inicialmente una piscina y, luego, una plaza (Araneda).

Nada me faltaba, todo estaba ahí,
Todo lo que amaba, lo encontraba en ti,
Y mi gran amor, estaba ahí,
Fue mi esposo amado, pero lo perdí,
Hoy que peino canas lejos de ti,
Añoro esos años en que fui tan feliz,
Hoy te han hermosado,
qué linda que estás,
Otros niños juegan alegres allá.

JovitaVallejos

“Las otras Jovitas” (Flérida y Jacobita) ingresan en escena ubicándose en los vértices posteriores del triángulo.

JOVITA Y ANCIANA DAMA. Seguiré hasta el día en que simplemente se pierda la memoria. (*Mutis*)

Fragmento de la obra *Jovita Poligonal*

De manera subyacente, la cultura hegemónica dictamina y traza los caminos para ser, aunque es posible contrarrestarla a través de la generación de encuentros comunitarios, fiestas barriales, reuniones referidas a problemáticas suscitadas en la zona, talleres, etc., propiciando así la rearticulación del tejido social dañado por la ideología dominante.

De acuerdo a Stephen Duncombe, algunas formas de resistencia cultural son: la resistencia a partir del contenido del mensaje político; la resistencia a partir de la forma en que el mensaje se expresa a través del medio de transmisión; la resistencia a partir de la interpretación de un mensaje político determinado a través de una cultura que lo recibe e interpreta, y la resistencia como actividad, ya que una acción para producir cultura sin mirar su contenido, forma o recepción, es un mensaje político (cit. en Batista 18).

A la luz de estas sentencias, los talleres de teatro comunitario se posicionan desde la resistencia, poniendo de relieve, además, el ámbito territorial. El sentimiento de *devaluación identitaria* de la cultura popular en los sectores precarizados frente a la cultura dominante se percibe históricamente como invisibilidad y segregación. Además, el grupo seleccionado estaba constituido eminentemente por mujeres, lo que encierra una doble opresión: primero por el hecho de ser mujeres y, segundo, pobres. El silencio ha impregnado sus trayectorias, por lo que las investigaciones, creaciones y narrativas emergidas desde esta comunidad resultan importantes y necesarias para su agenciamiento político, sociocultural y comunitario.



Fig. 4: Función en el Teatro de la Casona Dubois, 2016. Jovita Vallejos y Marcia Boza.

SOY

Soy la voz

De los que callan porque temen.

Soy el llanto

De un niño abandonado.

Soy el canto

De un pájaro herido.

Soy el lamento

De tantos oprimidos.

Soy la tristeza de quien se queda solo.

Soy el eco de los que ya se han ido.

Y soy el silencio de mi amado ausente.

JovitaVallejos

VOZ EN OFF NIÑA. *(Entra cantando y saltando alegre, vital y cándida)* Caballito blanco, llévame de aquí, llévame a mi pueblo donde yo nací *(Se detiene en el centro del escenario y mira hacia la 4ta pared)* ¡Aprendí a escribir mamá!, ¿quiere que le lea un poema? *(Las mujeres soplan sus velas. Apagón de sala. Mutis de Jacobita niña).*

Teatro comunitario y agencia comunitaria

Connell (cit. en Beasley y Elías) plantea que el “mercado” actual crea un mundo en que la masculinidad está vinculada con las empresas transnacionales y el mercado neoliberal, y donde es encarnada por hombres que representan los valores de la competitividad y la agresividad dentro del mercado económico. Rita Segato ha sido taxativa al vincular el patriarcado con la estructura capitalista, explicando que la forma del control patriarcal es la institución familiar y la ideología del amor romántico. “El amor redime al pecador, al maltratador; el amor salva al perdido y al condenado” (Pisano 95). Desde la literatura, la música, el cine y la publicidad, las narrativas siguen reproduciendo este modelo. Al respecto, la feminista estadounidense Kate Millet declaró en una entrevista realizada en 1984, que:

GONZALORENA VALLEJO NATALIA
APORTES DEL TEATRO COMUNITARIO AL FORTALECIMIENTO DE LA IDENTIDAD SOCIAL, EL SENTIDO DE PERTENENCIA Y LA AGENCIA COMUNITARIA DESDE UNA PERSPECTIVA FEMINISTA.

El amor ha sido el opio de las mujeres, como la religión el de las masas. Mientras nosotras amábamos, los hombres gobernaban. Tal vez no se trate de que el amor en sí sea malo, sino de la manera en que se empleó para engatusar a la mujer y hacerla dependiente, en todos los sentidos. Entre seres libres es otra cosa (cita del Diario El País).

La filósofa postcolonialista india Gayatri Chakravorty Spivak, de la mano del concepto de subalternidad, acuña el de violencia epistémica (epistemicidio) para referirse a la violencia producida por la invisibilización y el silenciamiento de los discursos de sujetxs y grupxs sociales subalternxs con el propósito de dominarlos y excluirlxs de las formas de producción del conocimiento, confinándolos al silencio (cit. en Montanaro). La artista y activista feminista argentina Valeria Flores (cit. en Fiedler 42) enfatiza lo anterior haciendo alusión a la prohibición de explicarse el mundo con códigos y referencias propias: ¿quién tiene permiso de narrar?, ¿quién relata?, ¿quién pone en circulación los relatos? Por ello las investigaciones, creaciones y/o narrativas emergidas desde esa misma realidad social se tornan relevantes y necesarias para el agenciamiento comunitario.



Fig. 5: Función en el Teatro de la Casona Dubois, 2016. Escena de la madre de la poeta. De izquierda a derecha: Marcia Boza, Graciela Boza, Michelle Farías y Soraya Jerez.



Fig. 6: Función en el Teatro de la Casona Dubois, 2016. Escena de despedida de la Anciana Dama, interpretada por Jovita Vallejos

MADRE. *(Monólogo)* Cuando era niña también me enamoré, de tu papá. Hasta el día de hoy solo verlo me hace feliz, saber que llegó del trabajo, consentirlo en lo que guste. *(A medida que la mujer relata, las acciones están proyectadas como teatro chino en el proyector).* Él es bueno, trabajador. El pobre tuvo que dejar de trabajar de mozo ya que le salieron unas várices en las piernas, fue terrible. Cambió su oficio al de zapatero y no había problema, hasta que le dio fiado una gran cantidad de zapatos a un sinvergüenza que no le pagó. Desde ahí no hemos podido salir a flote. Quisiera apoyarlo más, pero no sé cómo. *(Se ve proyectada la imagen del hombre riendo con amigos y mujeres).* Entiendo sus salidas con amigos, sus aventuras, sé que es hombre y yo soy mujer. Una debe aceptar. Lo único que sí quisiera pedirle es que pasara los años nuevos acá. Mientras nosotros estamos a oscuras, él va a Valparaíso a disfrutar. Eso, aunque no le diga me duele, me duele. *(Solloza. Se proyecta la imagen de año nuevo y un hombre bailando con una mujer,*

es el padre). Cada año nuevo, ¡me dan unos celos!, incluso un poco de rabia, pero una mujer debe entender, ser comprensiva, no pelear. Las mujeres somos de la casa y los hombres de la calle. (*A Jacobita, seria*) Y, ¿quién es el chiquillo?, ¿cómo se llama?

El patriarcado es un régimen agresivo y violento per se, y sus víctimas somos todxs, aunque las mujeres y las disidencias somos más vulneradas y vulnerables. La cultura hegemónica nos dictamina y posibilita caminos para ser, ser mujeres femeninas u hombres masculinos, ser personas blancas (ocultando cualquier atisbo de rasgo indígena o afrodescendiente), lucir más delgadas de lo que somos, etc. A su vez, la identidad de la mujer está en directa vinculación con su apariencia y el grado de complacencia comportamental, y por ello se apela, desde los feminismos, al derecho de simplemente ser en libertad de acción, para que las propias identidades y comunidades se fortalezcan. En cuanto al rol del arte, este siempre se ha articulado simbólicamente con las luchas, acompañando los procesos históricos de los movimientos sociales, generando representaciones sociales e imaginarios que dinamizan, modifican y transforman a las sociedades.

Mediante el argumento de la obra se evidencia el cambio de imaginarios con respecto a la figura de la madre y Jovita. La actitud de absoluta sumisión por parte de la progenitora y su estado contemplativo con respecto a situaciones conflictivas con su esposo fueron señaladas en más de una ocasión por parte de las participantes jóvenes, quienes comentaban las diferencias actuales con sus pares masculinos. No obstante, Jovita era una mujer fuerte, determinada, muy inteligente y, a diferencia de su madre, nada sumisa. Trabajadora modista, estuvo además ligada toda su vida a la creación constante de su obra poética. Por otro lado, su vocabulario evidenciaba su gusto por la lectura y la escritura. Siempre activa mentalmente, aprendía rápidamente (en comparación con sus congéneres) el uso de la tecnología, estaba al tanto del acontecer nacional y expresaba sus opiniones al respecto. Sin lugar a dudas, Jovita no era una mujer común; poseedora de un cierto halo de distinción, era, además, una lideresa natural.

PATRÓN. (*Escribiendo sin levantar la vista*) Faltan piezas de ropa, ¿dónde están? Usted se las llevó y se las vamos a descontar.

FLÉRIDA. No puede ser, contaron mal. ¿Cómo a todas nos van a faltar?

PATRÓN. (*Parado al lado del escritorio*) Se las tenemos que descontar.

FLÉRIDA. No, a mí no me van a descontar nada.

PATRÓN. (*La mira*) Nosotros no vamos a perder.

FLÉRIDA. Me pagan todo el trabajo o voy a traer a mi marido.

PATRÓN. O.K.

La mujer estira su mano. El patrón extiende la suya con un sobre blanco sostenido en su mano. Ella lo agarra pero el hombre no lo suelta de inmediato, produciéndose un pequeño forcejeo entre ambos, acompañado de un gruñido animal. La acción emula a dos perros desafiándose. Finalmente él accede y se lo entrega.

FLÉRIDA.

¿Está

todo?

Patrón. (*Furioso*) ¡Todo!

La mujer abre el sobre y cuenta el dinero mirando desafiante al hombre.

FLÉRIDA. Estafadores, van a ser justos con las que quedan, ¿sí?

Extracto de una escena de la obra. Lo sucedido fue narrado detalladamente por Jovita Vallejos, quien vivió la experiencia como trabajadora en una fábrica textil.

Desde el feminismo interseccional, bell hook ha planteado el cine y la televisión como la primera entidad en construir representaciones sociales hegemónicas (Crítica cultural). Este primer adiestramiento a través de las imágenes y simbologías de las industrias culturales y audiovisuales, así como de todos los medios de comunicación de mayor alcance y difusión, está en manos de los grandes capitales, porque es la forma en que mantienen ideológicamente el control, formando opinión ciudadana y construyendo narrativas e imaginarios sociales que ratifican su poder. Así, no existen muchas referencias en los contenidos audiovisuales de mujeres provenientes de las clases populares, aunque en los últimos años han aparecido en el cine personajes protagonistas mujeres en roles de empleadas domésticas. *La nana* (2009) en Chile y la emblemática película mexicana *Roma* (2019), con la actriz indígena Yalitza Aparicio, hicieron historia al respecto.

Podríamos señalar que, de algún modo, los espacios se han ido abriendo a nuevas identidades y corporalidades, a nuevas culturas y clases sociales, pero siento y pienso que hay una relación a veces conflictiva, desde el feminismo, con algunas mujeres provenientes de sectores sociales sin vinculación con la educación formal y, como persona políticamente comprometida con la justicia social, ello me inquieta. Es necesario ampliar la construcción de representaciones sociales de mujeres obreras, de disidencias y migrantes, para visibilizar y legitimar nuestras

existencias democratizando los espacios públicos y alentando y fortaleciendo la participación social de todas las comunidades y grupos sociales. Al respecto, la teórica feminista Ochy Curiel propone imbricar las distintas luchas sociales, las de la calle, las de los ámbitos laborales y grupos sociales, para resistir de manera conjunta porque “el poder” es complejo de desbaratar y desestabilizar, y requiere de todos los campos de acción.

Maritza Montero señala que "La concepción del desarrollo comunitario que fundamentó esa política buscaba que las comunidades de pocos recursos, carentes de servicios, se organizaran y asumieran la tarea de gestionar el cambio, en el sentido de mejorar su ambiente y responsabilizarse por su mantenimiento". (10)

Ese es, precisamente, el objetivo del teatro comunitario; *agenciar* a la comunidad para que sea ella misma la que ejerza el control y la *transformación/mejoramiento de su entorno*, primero mediante la *participación* y luego poniendo de relieve sus identidades locales mediante la representación, la creación y la difusión de sus propias narrativas.

En 2021, ya cercana a los 80 años, Jovita falleció y, desde mi perspectiva, sin un merecido reconocimiento. Elevar su voz me parece fundamental como forma de visibilizarla a ella y a las muchas personas que se sientan representadas a través de su figura.



Fig. 7: Función en el Teatro de la Casona Dubois, 2016. Escena de despedida de la Anciana Dama, interpretada por Jovita Vallejos.

DESPEDIDA

Si repentinamente,

Dios me llama ante su presencia

A todos yo les pido que comprendan mi ausencia. Es efímera la vida.

Somos aves de paso.

Y en esta, mi despedida
La tierra será mi regazo.
Y... cuando yo en este mundo
Solo sea un recuerdo
Les ruego que no vayan
A mi tumba a llorar.
Yo no estaré allí
Estaré entre mis versos,
Mi alma andará libre
Por todo el Universo.
Apagón total de la sala.
Las mujeres soplan sus velas.
Jovita Vallejos

Apreciaciones y sugerencias metodológicas para docentes y directorxs del teatro comunitario

Este artículo da cuenta, desde una perspectiva crítica, de la práctica de un taller de teatro comunitario realizado principalmente con mujeres de entre 10 y 78 años, en una población popular de la zona poniente de Santiago. Como se sabe, la metodología de taller tiene como objetivo generar un proceso socioeducativo de co-construcción de la acción y el conocimiento durante un trabajo de conformación grupal. En este convergen los objetivos y/o motivaciones de lxs participantxs, la definición de un objetivo común de trabajo del taller y el objetivo como profesional de quien imparte lo dirige, en este caso yo. En ese marco, generar en el grupo la motivación por crear conjuntamente, en un formato colaborativo cuyo horizonte era reconstruir partes o fragmentos de la memoria poblacional de El Polígono, fue el primer desafío: ¿cómo reconstruir estos fragmentos con las participantes del taller?

Para esto, durante un tiempo aproximado de dos meses, realizamos revisiones más o menos sistemáticas de materiales referidos a la población, fotografías, recolección de testimonios de lxs vecinxs, de obras de teatro, entre otras. Sin duda que en el proceso se generaron aportes y tensiones en el trabajo grupal, pero finalmente se concluyó en la conformación de un grupo consolidado que,

como tal, definió el objetivo del trabajo que realizaría el taller e inició la preparación de la obra que materializaría esta búsqueda inicial bajo mi acompañamiento y dirección. Por acompañamiento quiero decir motivar la participación, contener las diferencias, abrir espacios de diálogo, entre otros aspectos. Por dirección, mostrar las alternativas de trabajo, las ventajas o desventajas de cada opción, entregar elementos de técnicas teatrales para, una vez concluida la investigación, idear una obra. Pienso que es importante atender este tipo de trabajo desde una perspectiva de acompañamiento y guía genuina. En ese sentido, por supuesto, el haber pasado por una Escuela de Teatro permite conocer técnicas y herramientas propias del mundo de la actuación que deben ser entregadas desde una posición lo más horizontal posible.

Desde mi perspectiva, hay dos ámbitos absolutamente trascendentes si se trata de dirigir, facilitar y realizar el rol docente dentro de cualquier iniciativa de curso o taller de teatro, ya sea con enfoque comunitario o desde una perspectiva de género o feminista. Primeramente, para liderar procesos grupales son un requisito la empatía y el respeto hacia las personas participantes. La relación se ha de establecer de forma horizontal, sin hacer ostentación de algún grado de conocimiento “superior” academicista. Es decir, tratar de ser lo menos directivos posibles, ya que la meta es que ellxs, como comunidad, puedan eventualmente, más adelante, seguir solxs con la iniciativa artística, teatral en este caso, misma que se transforma en una herramienta de cohesión social, aquí en un grupo de pobladoras. Lo anterior, en una sociedad tan fragmentada como la nuestra, resulta un desafío y una necesidad para contribuir al desarrollo sociopolítico de las comunidades. Es importante referir también que la o el profesional que realice una labor de este tipo debe conocer y respetar los códigos culturales del espacio en que va a desenvolverse y no tratar de imponer sus criterios valóricos personales: que escuche no solo con los oídos, sino también “con los ojos”.

Otro ámbito de suma importancia es ser muy rigurosos con el trabajo, tanto en el proceso de taller como en el resultado (función o funciones finales). Ello implica llegar a la hora, tener preparadas las sesiones, llevar los materiales asociados, cumplir lo que se dice que se va a hacer, siempre. Es decir, ser un profesional y una persona que genere confianza. La disciplina suele superar al talento: en el ámbito de las artes escénicas también se cumple la máxima de 90 % de trabajo y 10 % de talento. En resumen, el respeto y la empatía deben acompañarse de seriedad y rigurosidad profesional; solo eso genera confianza, respeto y, eventualmente, afecto por parte de las comunidades.

En cuanto a lo participativo, es relevante potenciar, fortalecer y agenciar a los grupos con los cuales trabajamos. Brindarles legitimidad y apoyo en la construcción de sus propios discursos y narrativas, evitando en lo posible imponer algún tipo de proselitismo. No es respetuoso tratar de persuadir a las personas asistentes sobre nuestras posturas políticas, lo cual no quiere decir que no se pueda enunciar las posiciones que sostenemos desde la transparencia y la confianza. El rol de facilitador y/o dirección, querámoslo o no, encierra o se vislumbra con cierto grado de autoridad, por lo que al estar en esa posición de poder (epistemológica, al menos) frente a las y los participantes, no corresponde ese tipo de acciones o conductas que los presionan y, eventualmente, los inhiben.

El rol docente liberador debe, desde mi perspectiva, simplemente enseñar a pensar, proponer desafíos y conflictos cognitivos, incentivar el pensamiento crítico, reflexivo y creativo-propositivo. Lo demás obedece a militancias políticas pertinentes a otros espacios. El propósito es sugerir y motivar el empoderamiento de las actoras y los actores sociales, permitir y fortalecer la

aparición, idealmente, de nuevas voces y liderazgos. En este sentido, sugiero que la primera muestra final del taller sea encabezada por la o el profesional facilitador, pero que, a su vez, se estimule la gestión, por parte del grupo, de más muestras en otros espacios comunitarios, territoriales o institucionales.

En coherencia con lo anterior, la persona que guía debe cerciorarse de dar cabida a todas las voces de lxs participantes, de la manera más equitativa posible y de acuerdo con sus propias necesidades e intereses, atendiendo también a las distintas diversidades existentes, dignificando y visibilizando la cultura popular y sus distintas microrrealidades. Asimismo, debe instar a las y los participantes a incidir en la selección del montaje a trabajar.

Otro aspecto relevante a destacar es que tanto el proceso del taller (es decir, las clases), así como el resultado final (la o las funciones), son igualmente relevantes. Los talleres de teatro, así como la disciplina teatral, prosiguen en sí mismos la finalidad de la representación frente a un público. Este es su leitmotiv y, cuando los montajes están bien realizados (es decir, bajo la lógica del rigor y el amor), sin duda la función reporta beneficios a las y los participantes. Estos se sienten validadxs socialmente, satisfechos con su esfuerzo y con el trabajo empeñado. De esta manera se potencia la sensación de capacidad y logro, además de reportarles un lindo recuerdo para sus vidas.

En la experiencia con las pobladoras de El Polígono y de acuerdo con los resultados obtenidos, se pudieron apreciar los lazos de confianza generados, el grado de compromiso con el trabajo asumido y, por tanto, la sustentabilidad de llevar a cabo el objetivo definido y consensuado como taller de teatro.

En síntesis, y en los términos de la realización de un taller o curso, se sugiere, para su implementación, seguir los siguientes pasos metodológicos o acciones:

1. Realizar un diagnóstico del espacio y de las y los participantes. Conocer por qué llegaron ahí, quiénes son, qué buscan y qué esperan de ese espacio.
2. Co-construir con base en lo anterior los objetivos del taller, así como un marco normativo que regule las sesiones en pro del cuidado del mismo grupo. Idealmente se sugiere también señalar que como es teatro hay ciertas directrices en términos de lo ineludible del montaje final.
3. Ritualizar el espacio de la clase, dándole cabida a aspectos emocionales, al juego, la magia y la creatividad. De este modo, se sugiere realizar siempre ritos de inicio de las sesiones, así como de cierre.
4. Dar un espacio a las personas involucradas para reflexionar sobre cada sesión. Esto genera que los aprendizajes, conocimientos y procesos se asienten y asimilen de mejor modo. A su vez, permite ir observando y evaluando, como facilitadores, el proceso del taller.
5. Generar instancias-tiempos concertados para la realización/recepción de evaluaciones por parte de las personas participantes. Idealmente, como mínimo al inicio del taller (PRE), luego

dentro de la mitad del proceso (DUR), en el proceso de cierre (POS) y posterior a él (POS-POS).

6. Destacar enfáticamente los avances y aciertos de las personas participantes.
7. Generar instancias de muestras dramáticas clase a clase, en las cuales todxs pueden opinar sobre lo que se ha presentado. Ello insta a reflexionar sobre las prácticas y el ejercicio teatral.
8. Proponer siempre actividades que generen una atmósfera afectiva, respetuosa, para facilitar al máximo las potencialidades creativas y el goce de cada persona, recordando que el grupo en sí mismo debe jugar un rol de contención para cada integrante.
9. En la(s) función(es) final(es) dar regalitos de la suerte, llamados en el mundo del teatro “toi-toi”, a modo de cariño y energía positiva.

Por lo descrito, se puede deducir que esta fue una intervención que se adscribió al paradigma de la investigación-acción participativa, entendida como una estrategia de reflexión participativa, que incide en mejorar la autoconciencia sobre una determinada realidad social, por lo general microrrealidades.

Conclusiones

Como se mencionó al principio, el presente registro buscó dar cuenta de una experiencia de teatro comunitaria vivenciada entre 2016 y 2018 y, con base en ella, responder y reflexionar sobre la pregunta de cuáles pueden ser las posibles contribuciones del teatro comunitario al fortalecimiento de la identidad social, el sentido de pertenencia y la agencia comunitaria. La respuesta pudo entorsearse a lo largo de estas páginas. El teatro comunitario, al igual que las artes en general, contribuye a la generación de imaginarios simbólicos (representaciones sociales) que sostienen y proyectan identidades comunitarias, razón por la cual, en efecto, esta actividad fortalece las identidades de las comunidades abordadas mediante su visibilización, el registro físico y audiovisual, y la difusión de estos nuevos discursos y narrativas. Ello produce la creación de referentes simbólicos identitarios de comunidades subalternas.

La experiencia registrada estuvo situada bajo la perspectiva metodológica de la investigación-acción participativa propuesta por Fals Borda⁸. Este autor destaca que [...] el elemento epistemológico principal que fundamenta este paradigma en las investigaciones sociales en Latinoamérica es la ruptura de la tradicional relación de dominación-dependencia implicada en el binomio sujetx-objetx. Para el autor esta ruptura lleva a un nuevo tipo de sociedad, que sería una participativa, donde la relación fundamental sería sujeto-sujeto mediado por el proceso de comunicación (De Oliveira 287).

⁸ Orlando Fals Borda (1925-2008) fue un sociólogo, investigador y escritor colombiano, conocido mundialmente por su propuesta en torno a la investigación-acción participativa.

Este enfoque es vinculable con la pedagogía crítica y emancipadora de bell hooks, para quien “[e]ducación es un acto político fundamental: aprender una revolución [...] [un acto contrahegemónico]” (*Teaching, 2*).

Para el teatro comunitario es menester fomentar la agenciación de las comunidades en lo relativo a sus narrativas e identidades, para que estas fluyan, se desarrollen, se proyecten y, eventualmente, se multipliquen. Nuestras sociedades latinoamericanas fueron construidas con base en la violencia, el genocidio y el dominio, y aquello, de algún modo, nos ha marcado territorialmente. Pero el dinamismo social es parte de la humanidad y nada permanece estático por mucho tiempo.

Apelo a perder el miedo a asir el arte con lo político, a comprender la imbricación de las distintas disciplinas y construir iniciativas que apelen a la participación activa y conjunta de distintas comunidades con menor acceso al arte. Apuesto, tal como lo hiciera Boal, a la disolución de la barrera divisoria entre audiencia y artistas, y a la comunión artística-comunitaria, que podría traducirse en una suerte de ritos transformadores a nivel personal, grupal y comunitario. Apelo a posicionarnos desde el sentipensar postulado por Fals Borda, reconociéndonos desde el diálogo y los afectos, “la escucha empática”. Apelo a la reparación social de las injusticias históricas cometidas en contra de distintos grupos sociales desde este campo interdisciplinario, en el que se mezcla el teatro, la psicología comunitaria y la pedagogía. El arte nos mantiene en equilibrio, paz, armonía y encuentro íntimo personal y comunitario. El arte es el alimento del alma y, por ello, es un cristizador de nuestras heridas y rabias. ¿Cuánto podríamos avanzar como sociedad si no nos desconectáramos con esta área invisible y su evidente potencialidad? Al igual que la educación, la salud y la vivienda, postulo a que la actividad artística se considere como un derecho humano, protegido y garantizado para todxs.



Fig. 8: Término de una función en el Teatro de la Casona Dubois, 2017. Elenco completo de aquel año. Jovita, en el costado izquierdo

Bibliografía

- Araneda, Gabriel. Junta de Vecinos N° 5 de Quinta Normal: Población el Polígono. *Memorias de la Población Polígono*. Blog. 2009. Web. 13 abr. 2022. <http://memoriaspoligono.blogspot.com/>
- Batista, Teresa de Jesús. *Artivismo: Estrategias artísticas contemporáneas de resistencia cultural*. Oporto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2011. Web. Jun. 2022.
- Beasley, Chris y Juanita Elías. “Situating masculinities in global politics”. Second Oceanic Conference on International Studies, Universidad de Melbourne. 5-7 jul. 2006. Web. Mar. 2022. https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/36063/1/hdl_36063.pdf
- Boal, Julián. “Por una historia política del teatro del oprimido”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 16 (2014): 41-79. Web. Abr. 2022.
- Crenshaw, Kimberle. “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”. *Journal Article*, 43.6 (1991): 1241-1299. Web. 20 jul. 2022.
- Curiel, Ochy. “Prácticas transformadoras. Conferencia y debate El feminismo decolonial latinoamericano y caribeño. Aporte para las prácticas políticas transformadoras”. 7 nov. 2016. YouTube, cargado por CICODE UGR, 19 ene. 2017. https://www.youtube.com/watch?v=B0vLLIncsG0&ab_channel=CICODEUGR
- De Oliveira, Gustavo. “Investigación Acción Participativa: Una alternativa para la epistemología social en Latinoamérica”. *Revista de Investigación*, 39.86 (2015): 271-290. Web. 10 abr. 2022.
- Ducci, María Elena. “La ciudad Santiago”. Revista Eure (2000), documento de estudio del Diplomado de Postítulo en Psicología Ambiental Comunitaria, Universidad de Chile (2008). Web. 21 jul. 2022.
- Fiedler, Sergio. “Movimiento estudiantil y heteronormatividad: Divagaciones teóricas sobre la revuelta del 2011 desde los estudios queer”. *Punto Género*, 7 (2017). Web. Mar. 2022. doi: <https://doi.org/10.5354/0719-0417.2017.46224>
- Boal, Augusto – Schmilchuk, Graciela (traductora). *Teatro del Oprimido*. Fondo Editorial Casa de las Américas, [2018]. Web. 20 jul. 2022 <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/casa/20200419044829/Teatro-del-oprimido.pdf>
- Fromm, Erich. *Tener y ser*. PsiKolibro, [1976]. Web. 14 abr. 2022. <https://jesuitas.lat/uploads/tener-y-ser/ERICH%20FROMM%20-%201976%20-%20TENER%20Y%20SER.pdf>
- Herreras, Enrique. “La tragedia y los orígenes del teatro político”. *Dialnet Teatro*, 10 (2008-2009). Web.
- hooks, bell. *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*. Londres: Routledge, 1994. Impreso.
- hooks, bell. “Crítica cultural y transformación: Parte 1”. The Media Education Foundation, s.f. YouTube, cargado por FernSolerU, 11 jun. 2010. https://www.youtube.com/watch?v=I1e4qYMT5D0&ab_channel=FernSolerU
- Krause Jacob, Mariane. “Hacia una redefinición del concepto de comunidad”. *Revista de Psicología*, X. 2 (2001). Web. 14 abr. 2022.

- Lladó, Ana. *El teatro del oprimido como herramienta de intervención social: Aproximación teórica y propuesta práctica*. Tesis de Pregrado, Universitat de Les Iles Balears, 2016-2017. Web. Mar. 2022.
https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/3932/Llado_Ensenat_Ana.pdf?sequence=1
- Larraín, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago: LOM, 2014. Impreso.
- McMillan, David W. y David Chavis. "Sense of community: A definition and Theory". *Journal of Community Psychology*, 14.1 (1986): 6-23. Web. 10 abr. 2022.
- Millet, Kate. "El amor ha sido el opio de las mujeres". *El País*. 21 may. 1984. Web. Mar. 2022.
https://elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405_850215.html
- Montanaro, Ana. *Herencias genealógicas del feminismo decolonial en América Latina: Hacia la construcción de un tercer feminismo*. Tesis de Maestría, Universidad Carlos III, 2016. Web. Mar. 2022.
https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/23281/TFM_MEADH_Ana_Montanaro_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Montero, Maritza. *Introducción a la Psicología Comunitaria, Capítulo 1: Origen y desarrollo de la psicología comunitaria*. Santiago: Universidad de Chile, 2004. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. J. M. Garrido, trad. Santiago: LOM, Universidad Arcis, 2000. Impreso.
- Paredes Carvajal, Julieta. "Charla pública con Julieta Paredes, hermana indígena aymara de Bolivia". Feminismo Comunitario. YouTube, cargado por Autogestival, 2016.
- Pisano, Margarita. *El triunfo de la masculinidad*. Santiago: Surada, [2001]. Web. May. 2022.
<http://www.mpisano.cl/psn/wp-content/uploads/2012/03/triunfma.pdf>
- Segato, Rita. "Entrevista por motivo de la presentación del libro 'La guerra contra las mujeres'". Agenda Patriarcal. YouTube, cargado por Círculo de Bellas Artes, 11 may. 2017.
https://www.youtube.com/watch?v=wdc0YCW3Yk&ab_channel=C%C3%ADrculodeBellasArtes
- Proshansky, Harold H., Abbe K. Fabian, y Robert Kaminoff. *The People, Place and Space Reader: Section 3 Place and Identity. 12 Place-identity: Physical World Socialization of the Self (1983)*. Nueva York: Routledge, 2014. Impreso.
- Proshansky, Harold H. y Abbe K. Fabián. *Spaces for Children, The built enviroment and child development. Chapter 2 The Development of Place Identity in the Child*. USA: Edited by Carol Simon Weinstein and Thomas G. David, 1987. Impreso.
- Turner, John y J. Reynolds, Katherine. "The social identity perspective in intergroup relations: Theories, themes, and controversies". *Blackwell Handbook of Social Psychology: Intergroup Processes*. Rupert Brown y Samuel L. Gaertner (eds.). Malden: Blackwell, 2001. 133-152. Impreso.

Recibido: 16 de Abril de 2022

Aceptado: 6 de Junio de 2022

Construcciones de lo femenino en los documentales sobre mujeres en la música chilena

Constructions of femininity in music documentaries about Chilean female musicians

Catalina Sentis Acuña

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE¹

Martín Farías

UNIVERSIDAD DE CHILE²

Resumen. Un reciente estudio constató la existencia de más de 200 documentales dedicados a fenómenos musicales producidos en Chile entre 1990 y 2019. De todas estas realizaciones, un número bastante reducido tiene como protagonistas a mujeres. Conjugando referentes teóricos de la musicología y de los estudios sobre cine, en este artículo proponemos analizar un grupo de documentales musicales chilenos dedicados a mujeres desde una perspectiva de género para comprender cómo retratan a sus protagonistas. En términos metodológicos, seleccionamos cinco documentales dedicados a las artistas Nicole, Mon Laferte y Violeta Parra como estudios de caso. Realizamos un análisis fílmico buscando identificar discursos relativos a la condición de género de sus protagonistas. Nos interesa comprender qué estrategias narrativas, tópicos y recursos audiovisuales utilizan, y qué estereotipos de género promueven. Entendemos los documentales musicales como productos que no simplemente registran la música, sino que articulan un discurso sobre ella y, por tanto, que establecen los modos en que la comprendemos. Con esta premisa, el presente trabajo busca revelar cómo el audiovisual entiende y retrata a las mujeres en la música chilena y las construcciones de género que dan forma a estos retratos.³

Palabras clave. Musicología feminista, Perspectiva de género, Documental musical, Narrativa audiovisual, Música chilena.

Abstract. A recent study confirmed the existence of more than 200 music documentaries produced in Chile between 1990 and 2019. Of this body of films, only a small number have women as main characters. Combining theoretical references from Musicology and Film Studies, this article offers an in-depth analysis of music documentaries focused on Chilean female musicians from a gender perspective to understand how these productions portray women. In terms of methodology, we selected five documentaries focused on artists such as Nicole, Mon Laferte and Violeta Parra. The film analysis seeks to understand the discourses about gender issues and reveal what narratives, topics, audiovisual strategies, and gender stereotypes these films promote. Music documentaries are not simply products that document music practices but discourses about music that outline how

¹ Magíster en Artes mención Música por la Pontificia Universidad Católica de Chile. ORCID 0000-0002-2452-5624. Mail: catasentis@gmail.com

² Doctor en Música por la Universidad de Edimburgo. ORCID 0000-0002-9464-8486. Mail: mefz1936@gmail.com

³ Agradecemos a las académicas Eileen Karmy y Estefanía Urqueta por su atenta lectura de una primera versión de este trabajo. Sus comentarios y sugerencias contribuyeron al resultado final que aquí presentamos.

we understand it. In this light, this article reveals how music documentaries portray Chilean female musicians and the gender constructions that shape these portraits.

Keywords. Feminist musicology, Gender perspective, Music documentary, Audiovisual narrative, Chilean music.

Introducción

En un estudio sobre las trayectorias del documental musical en Chile, el musicólogo Martín Farías analizó un corpus de más de 200 cintas realizadas en el período 1990-2019. Uno de los hallazgos fue constatar que alrededor de 90 % de estas producciones estaban dedicadas a hombres, mientras que solo una veintena tenían como protagonistas a mujeres o estas compartían el rol central (*Ruidos* 14). Asimismo, el autor sostiene que dentro del pequeño grupo de películas enfocadas en mujeres se tiende a reproducir estereotipos de género equiparando lo femenino con ideas de fragilidad y maternidad (ibid.). Sin embargo, más allá de algunos comentarios pasajeros, estos asuntos no son problematizados. Sobre esta base, el presente artículo propone analizar los documentales musicales dedicados a mujeres desde un enfoque de género para comprender cómo estas realizaciones las retratan, qué estrategias narrativas, tópicos y recursos audiovisuales utilizan, y cuáles serían los estereotipos de género promovidos por estas producciones.

Como han planteado Tim Wall y Nicolas Pillai los medios audiovisuales no hacen simplemente uso de la música popular, sino que, al documentarla, establecen los modos en que la entendemos (104). Siguiendo esta propuesta, sostenemos que el estudio de los documentales sobre mujeres en la música chilena nos dará luces respecto a cómo concebimos a las mujeres músicas, su posición en las distintas escenas musicales y las construcciones de género a través de las cuáles vemos y escuchamos la música. Pese a que los estudios sobre cine coinciden en que el documental es una construcción, una mirada particular y subjetiva, su anclaje en hechos de la realidad le otorga un aura de verosimilitud que la distancia del cine de ficción. En otras palabras, se tiende a asumir que lo que aparece en un documental es real y ese discurso audiovisual resulta tremendamente poderoso a la hora de construir lo que entendemos como cierto. Por esta razón, es de especial importancia prestar atención a la construcción de estas narrativas audiovisuales desde la musicología y los estudios de cine, para entender cómo estos relatos sobre música y sus creadores participan de un proceso de producción y reproducción cultural con una mirada de género.

La estrategia metodológica se desarrolló en una serie de etapas sucesivas que comenzó con un levantamiento bibliográfico. Con esto pudimos aunar referentes teóricos de los estudios de género, así como su aplicación al cine y la música, y que sirvieron de referentes para el desarrollo del análisis fílmico posterior. A partir de esto, elaboramos un catastro de los documentales musicales chilenos protagonizados por mujeres o en los que alguna mujer comparte el protagonismo. Con este criterio constatamos la existencia de 21 documentales producidos en el período 1990-2019 (ver Anexo).

Una primera selección estuvo dada por el acceso a los materiales, pues existe un número de películas que, si bien tuvieron un estreno y cierta circulación, hoy en día no se encuentran disponibles en formatos físicos ni para su visionado en línea.

Luego de una primera revisión de los materiales disponibles, decidimos escoger cinco casos para su estudio en profundidad. Los criterios de selección fueron varios: el primero surgió al constatar que las cintas en que las mujeres compartían protagonismo tendían a enfocarse en otros tópicos que se alejaban del rol de la mujer en la música, invisibilizando las cuestiones de género. Esto nos llevó a concentrarnos en cintas donde las mujeres fueran efectivamente protagonistas.

Algo similar ocurrió con películas de conciertos, en que más allá de canciones interpretadas en pantalla, eran escasos los elementos discursivos que pudieran darnos luces para el estudio. Otro de los criterios estuvo marcado por la prominencia de figuras como Violeta Parra y Nicole, a quienes se dedican varias cintas. El hecho de contar con más de una película enfocada en una misma artista nos permitió comparar y establecer similitudes y diferencias en los retratos. Al mismo tiempo, la preponderancia de estas mujeres nos llevó a concentrarnos en dos grandes focos: uno acerca de figuras del pop, como Nicole y Mon Laferte, y otro en torno a Violeta Parra, quien es la artista que más atención ha concitado desde el mundo audiovisual.

La selección final comprende un grupo de cinco cintas dedicadas a mujeres de la música chilena. Por una parte, películas centradas en Nicole y Mon Laferte, que son *Nicole, 20 años* (Nicolás Soto-Chacón y Francisca Versluys, 2010), *Mon Laferte: Un alma en pena* (Gamaliel de Santiago, 2017) y *Panal vivo* (Denisse Laval y Nicolás Soto-Chacón, 2019). Por otra parte, dos películas sobre la cantautora y artista plástica Violeta Parra: *Viola chilensis* (Luis Vera, 2003) y *Violeta más viva que nunca* (Ángel Parra y Daniel Sandoval, 2017). En forma complementaria, consideramos algunos elementos de la serie documental *Sonidos en mí: Mujeres en la música* (Susana Díaz, 2018) que, si bien no es una cinta unitaria, como los casos anteriores, resulta de interés puesto que la condición de género es el eje articulador de la producción.

La etapa final del análisis fílmico consistió en nuevos visionados del material y el posterior estudio de su construcción espacio-temporal, sus ejes narrativos y estrategias audiovisuales tomando como foco principal los discursos respecto de la condición de género de sus protagonistas. Los roles asignados a lo femenino y lo masculino emergen a través de las narrativas y son naturalizados mediante el formato y el lenguaje audiovisual. Para el análisis nos situamos desde los diferentes aportes conceptuales de la teoría del género que discutiremos en detalle en la siguiente sección. Es importante destacar que nos concentramos tanto en las narrativas como en las estrategias audiovisuales con las que las obras trabajan. Nos interesa indagar en la forma y la estructura fílmica considerando personajes, planos y usos de la cámara, así como el rol de la música, las voces y los efectos sonoros.

En la primera parte de este trabajo presentamos algunos de los referentes teóricos que dan sustento al estudio revisando escritos sobre género tanto en la música como en el cine, para presentar una base común desde ambas disciplinas. A continuación, establecemos aspectos generales en torno al género en las cintas estudiadas, en los que identificamos diferentes tópicos asignados a las mujeres en la construcción de lo femenino: la maternidad en tensión con el mundo laboral; las identificaciones que tienen las mujeres músicas con genealogías femeninas, y la asociación de lo femenino con la naturaleza y, en especial, la tierra. Estos tópicos son desarrollados en las siguientes dos secciones de análisis en profundidad. La primera en torno a las cantantes Nicole y Mon Laferte y la segunda sobre la folklorista y artista visual Violeta Parra. A modo de cierre, las conclusiones presentan los principales hallazgos y contribuciones del estudio.

Género en la música y el cine

La música popular propone, transmite y reproduce estereotipos de género a través de un producto musical. Estos estereotipos presentan una idea de lo femenino y lo masculino, construyendo así una imagen sexual que se comunica a través de las industrias de la música. Sara Cohen afirma, en su artículo “Popular music, gender and sexuality”, que la música no es masculina o femenina de

manera fija, sino que se confecciona activamente a través de la práctica social como parte de un proceso continuo a través del cual se definen, contestan y transforman una variedad de roles (231). Cohen analiza cómo el género se construye musicalmente no solo a través de la interpretación, las imágenes y los estilos, sino también mediante las relaciones, eventos y contextos que le dan forma y significado (240). La música y su puesta en escena funcionan como medio de comunicación de un discurso sobre la expresión sexual y no es posible comprender lo musical separado de esta dimensión.

El tramado simbólico construido por los estereotipos de género se encuentra internalizado y naturalizado por los individuos. Al respecto, Carla Pinochet y Marcela Valdovinos señalan que: “Esta introyección profunda y no siempre consciente de las estructuras de dominación masculina explica que las mujeres puedan reproducir un sistema que a todas luces les resulta injusto, y en el cual se ven relegadas al plano de meros objetos o entidades pasivas” (91). Los sujetos comprenden los roles de género como un desempeño determinado por una coerción social, en la que se desarrollan estrategias de subsistencia que les permiten desenvolverse en consecuencia. Respecto al caso de las mujeres, estas autoras afirman que “Lejos de constituir expresiones de una identidad femenina esencial, es necesario leer las acciones de las mujeres en el mundo social como espacios de agencia, en los que resulta posible desplazar las fronteras de las identidades de género que se les asignan” (ibid.). Se debe considerar, al momento del análisis, que las mujeres se encuentran mediando, a partir de sus propias estrategias, el rol social esperado de ellas, confrontando sus propios deseos e insertas a su vez en un contexto altamente masculinizado.

Cuando hablamos de género, no solo nos referimos a los rasgos y diferencias que existen entre hombres y mujeres, dado que los sujetos se encuentran atravesados por una compleja red de atributos que los conforman y, a la vez, los relaciona con un colectivo. Sonia Montecino señala que “Cada uno(a) de nosotros(as) experimentará su género de acuerdo a la clase social, a la generación y a su pertenencia étnica. Del mismo modo, las posiciones que ocupemos en las distintas estructuras sociales estarán marcadas por esas diferencias” (*Hacia* 396). Sin embargo, más allá de los individuos, es posible identificar diferencias en las estructuras sociales que dan cuenta de las relaciones que posicionan a los sujetos dentro de un grupo. Este tipo de distinciones otorgadas por la cultura, y que reflejan también las diferencias sexuales, permiten ver el peso simbólico en la construcción de lo femenino y lo masculino, en que las relaciones de género constituyen un sistema de prestigio (ibid.). Montecino destaca que dentro de estos sistemas simbólicos se ha tendido a emparejar en el imaginario la oposición mujer/hombre con naturaleza/cultura (ibid.). Por su rol reproductivo, se sitúa a las mujeres junto a la naturaleza y a los hombres, que no pueden crear sino solo de forma artificial, junto a la cultura, lo que causaría, en parte, la jerarquización de estas relaciones.

La autora señala que este imaginario –mujer/naturaleza, hombre/cultura– corresponde a antiguas formas de relaciones de género, pero permiten, a su vez, explicar nuevas formas que toman lugar en las sociedades contemporáneas. Montecino propone que “Lo que se ha mantenido es el proceso de ‘naturalización’ de las diferencias entre mujeres y hombres. Esto significa que lo social teje en sus sistemas simbólicos un discurso que hace creer en la ‘naturaleza’ de ciertos roles y posiciones, y a ellos les ha asignado una causa biológica” (idem 397). De esta forma, es posible comprender la maternidad como un rol construido desde lo social, que le será asignado a las mujeres con una carga simbólica, siendo en mayor o menor medida introyectado por ellas. Podemos ver en varias de las películas analizadas esta naturalización del rol de la mujer como madre, reforzado por diferentes metáforas que aluden a la naturaleza, en lo audiovisual y lo musical.

La forma en que son contadas las historias sobre mujeres en los documentales musicales toma especial importancia si consideramos que el género es una categoría que se construye mediante los vínculos y relaciones sociales. La manera en que son presentadas las mujeres músicas no solo nos muestra cómo ellas se relacionan con otros, sino también el vínculo con el realizador que construye un rol acerca de la mujer en la música desde su propia idea de lo femenino. Esto resulta especialmente relevante si consideramos que el grueso de los documentales chilenos sobre mujeres es dirigido por hombres. La mirada de quien elabora la cinta para contar una historia está determinada por sus propios estereotipos de género, que marcan su manera de entender el comportamiento y el actuar de lo femenino. En estos filmes nos encontramos, por un lado, con la dimensión pública de estas mujeres músicas, que es una acción deliberada en la que ellas eligen cómo se muestran y posicionan en el mundo público y, por otro, la mirada de quien cuenta a través del documental una forma de entender el rol de las mujeres en la música. Ambas dimensiones permiten pensar desde un punto de vista crítico cómo se entienden los roles de género en la música popular.

La musicología feminista ha centrado su atención en problematizar cómo los roles de género afectan los espacios artísticos, que se encuentran atravesados por un tramado ideológico que determina las relaciones de poder. Su objetivo es comprender cómo el contexto social impacta en la música y en la reproducción cultural y, a su vez, determinar qué rol cumple la música en el mismo proceso (Solie 2). Pilar Ramos señala: “La música no nace en una torre de marfil sino que produce, reproduce y contesta al mundo. Y el mundo es sexista” (107). La matriz simbólica construida a partir de la división de roles ha perpetuado discursos que jerarquizan la posición de la mujer y que la someten a un sistema de valoración social (Montecino, Casa 550). Al observar estas relaciones de poder y su reproducción, podemos comprender por qué en los espacios musicales, aún en la actualidad, las mujeres no cuentan con las mismas condiciones que los hombres.

En el caso de Chile, la musicología, en las últimas décadas, ha comenzado a abordar con un enfoque crítico el rol que desempeñan las mujeres en la música. Sin embargo, aún se cuenta con poca bibliografía dado que es una aproximación reciente. Entre los trabajos más relevantes contamos el dossier sobre Música y Género de la revista *Neuma*, donde destacan el texto de Daniela Fugellie sobre el rol de las mujeres en los encuentros de la agrupación musical Anacrusa (1985-1994) y el de Fernanda Vera, Isidora Mora y Dania Sánchez sobre la compositora María Luisa Sepúlveda. Sobre esta misma compositora, la tesis de magíster de Catalina Sentis contribuye no solo a la visibilización de Sepúlveda sino a reflexionar sobre su inserción en el medio musical chileno en un contexto en que se estaban tensionando los roles de las mujeres tanto en el ámbito musical como en la sociedad chilena en su conjunto. En relación con la música popular, se encuentra el artículo de Guadalupe Becker, que analiza el papel de las mujeres en el ámbito del rock chileno, y el capítulo del libro de Juan Pablo González dedicado a las cantoras, cantantes y cantautoras, con especial énfasis en la figura de Violeta Parra.

Más recientemente, algunos estudios han buscado ampliar la mirada sobre estos fenómenos rehuyendo el foco prevalente en la composición e interpretación musical para abordar otros ámbitos de lo musical. El artículo de Constanza Arraño propone una revisión en términos de género de la producción musicológica latinoamericana y sostiene que el trabajo de las mujeres musicólogas tanto en Chile como en el subcontinente ha sido profundamente invisibilizado. Asimismo, Pinochet y Valdovinos ofrecen un estudio acerca de las inequidades de género en el ámbito de las labores técnicas de la música.

El problema que ha generado la invisibilidad de las mujeres en los discursos historiográficos musicales ha provocado la ausencia de un modelo que establezca la idea de tradición. Esta temática es abordada por la musicóloga norteamericana Marcia Citron en su libro *Gender and the musical canon*, donde plantea cómo la falta de identificación en los discursos canónicos en los espacios artísticos es problemática, dado que lo musical es una acción social que dialoga con su contexto y si las mujeres no existen dentro de los discursos que conforman el canon, se configura entonces un espacio de exclusión (Ramos 67).

Al respecto, la musicóloga chilena Lorena Valdebenito se pregunta sobre el modelo segregador con el que han sido abordadas algunas de las historias de la música en nuestro país. En estos textos solo se contemplan las figuras de músicos hombres y como respuesta se ha aplicado el mismo mecanismo para las mujeres, reproduciendo así el resultado para obtener la misma matriz discriminatoria, pero con la intención de compensar la ausencia de mujeres en estos discursos. Valdebenito se pregunta: “¿Han ido cumpliendo las historias de la música femenina su función reivindicatoria? ¿Es el principio reivindicatorio femenino un paso obligado para luego pensar en un relato histórico integrador?” (113). Estos mismos cuestionamientos podemos hacerlos sobre las cintas analizadas, como es el marcado caso de *Sonidos en mí, mujeres en la música*, que presenta un claro enfoque reivindicativo. ¿Es necesario reproducir el modelo segregador como una forma de compensar la escasa presencia de las mujeres en los documentales musicales chilenos? ¿Es posible, o bien, se necesita otro enfoque?

Desde los estudios sobre cine, la teoría cinematográfica feminista ha sido clave no solo para promover las discusiones sobre género, sino en la conformación del campo de estudios sobre cine en su conjunto (McCabe 1). Con diversas perspectivas, estos trabajos han dado luces importantes para deconstruir las representaciones de género, repensar categorías de representación y visibilizar la contribución de las mujeres a la historia del cine (idem 2). Asimismo, desde esta línea de investigación se ha subrayado la interseccionalidad poniendo de manifiesto que el género es una categoría que dialoga con otras, como la raza y la clase (Hole et al. 5).

En lo que concierne al presente estudio, la obra de Yvonne Tasker es probablemente el referente más importante. La autora ha desarrollado una línea de trabajo que analiza las representaciones de género y sexualidad en el cine comercial concentrándose en géneros cinematográficos específicos para develar cómo estos articulan nociones de lo femenino y lo masculino, siempre entrelazadas con aspectos de clase, raza y política (*Working* 3-17; *Soldiers' stories* 1-17). Ahora bien, guardando las diferencias entre ficciones y documentales, creemos que es posible interpretar estos últimos como obras fílmicas en que, más allá de la referencia a situaciones y personas reales, lo que está en juego es una construcción cinematográfica que da forma a determinados personajes que funcionan también bajo la lógica de los tópicos y arquetipos.

El rol de las mujeres músicas en el trabajo y la familia

En las películas analizadas para este estudio aparece como un elemento recurrente que las mujeres lideran un proyecto solista. Así es el caso de Mon Laferte en *Un alma en pena*; el de Nicole en *Panal vivo* y *Nicole, 20 años*; como también la mayoría de los casos abordados en la serie documental *Sonidos en mí, mujeres en la música*, entre los que se encuentran Camila Moreno y María Colores. En estos filmes las mujeres aparecen como creadoras y gestoras de su propio proyecto musical, que lideran desde la autoría y el canto de sus propias obras. En el caso de Mon Laferte y Nicole, ellas aparecen acompañadas por otros músicos, que conforman las bandas de sus espectáculos en vivo, integradas mayoritariamente por hombres, salvo contadas excepciones. Es

así como las mujeres en estos relatos no aparecen agrupadas con otras mujeres músicas. A su vez, en ninguno se posiciona a las mujeres insertas en una banda musical, a pesar de que hay algunos casos presentes en *Sonidos en mí, mujeres en la música*, como Denise de Aguaturbia o Cinthia Santibáñez de Crisálida. En estos relatos, ellas son abordadas en solitario, contando su experiencia musical en primera persona. En ningún momento aparece la mirada de un equivalente que ubique a estas mujeres en una relación simétrica con otros músicos. En todos los casos son retratadas como mujeres que se desenvuelven en solitario en un ambiente de músicos hombres. Esto se relaciona con uno de los tópicos que distingue Tasker en el cine bélico, en que las mujeres parecieran tener dificultades para trabajar juntas (*Soldiers' stories* 4-5). Estos retratos suelen ir de la mano con reacciones marcadas por la emocionalidad ante situaciones estresantes (ibid.). Si bien la comparación pudiera parecer forzada, es llamativo que tópicos presentes en el cine bélico aparezcan también, y de forma tan clara, en documentales a la hora de retratar a personalidades femeninas.

Por otro lado, como parte del propósito del documental musical, que busca retratar la dimensión privada del artista, la forma en que esto toma lugar para los hombres y las mujeres presenta distinciones muy marcadas. En el caso de los primeros, el relato detrás del escenario se encuentra vinculado al trabajo y el proceso creativo del proyecto musical. La narrativa se centra en la búsqueda de inspiración y cómo logran sortear obstáculos para llegar a un momento de realización, que puede ser el lanzamiento de un disco, o bien de un gran concierto (Farías, *Ruidos* 28-29). En el caso de las mujeres, aunque se presenta una estructura similar, se le añade el componente familiar, que para el caso de los hombres aparece en forma muy discreta. Las mujeres son descritas con un fuerte vínculo con la comunidad a la que pertenecen, son acompañadas por su familia y amigos, y posicionadas en el mundo público contenidas por una red de protección. Nicole es presentada junto a sus hijos, su esposo y sus padres, mientras que Mon Laferte es acompañada por sus sobrinos y su madre. En todas las cintas hay un momento en que ellas agradecen el soporte otorgado por estos vínculos. Ahora bien, es cierto que ninguno de los trabajos artísticos, tanto de hombres como de mujeres, puede lograrse sin una red de apoyo para conseguir visibilidad y circulación; en el caso de las mujeres se enfatiza esta relación con lo familiar como parte crucial en la narrativa, dimensión que, al momento de posicionar su trabajo, no existe separada de ellas.

La maternidad y la familia aparecen como tópicos al momento de pensar temáticas para la elaboración de discos y letras de canciones, como son el caso de Nicole y María Colores. Ambas cantautoras elaboraron un disco durante su embarazo, usando este rol desempeñado en el espacio familiar como insumo creativo en su trabajo artístico. En el extremo opuesto, se encuentra el caso de Camila Moreno con su disco “Mala madre”, que busca tensionar el mismo tópico. Ella declara que en este disco tenía la intención de cuestionar el juicio moral que se impone sobre lo femenino y el rol de la maternidad. Existen también ejemplos en los que esta dimensión es difusa, como es el caso de Mon Laferte, que ve compensada la ausencia de hijos, al momento del registro, mediante la compañía de sus sobrinos. Es así como encontramos en estos filmes el elemento común – independiente del rol que ellas hayan decidido desempeñar en el espacio familiar– de lo femenino vinculado a lo reproductivo. Este aspecto recuerda otro de los tópicos que Tasker distingue, esta vez en el cine de heroínas, en que la maternidad es el factor de motivación para las protagonistas. Así, su instinto maternal es el que las llevaría a actuar de forma heroica con el objetivo de proteger a sus hijos, ya sean biológicos o adoptivos (*Working* 69).

Las mujeres en estos documentales, Nicole, Mon Laferte o algunos casos de la serie *Sonidos en mí*, son situadas en solitario en la dimensión del trabajo como artistas musicales y, a la vez, aparecen contenidas por una comunidad afectiva, compuesta por la familia y los amigos. Esta tensión articula un problema que se relaciona con la identificación que presentan las mujeres músicas al momento de la creación. ¿Cuál es la genealogía de mujeres con la que se identifican estas artistas? ¿Quiénes son sus referentes al plantear un trabajo musical? La respuesta a estas preguntas no es posible encontrarla en la dimensión laboral, o bien así es contado en los filmes de estas mujeres. Es en la dimensión familiar donde ellas encuentran una identificación, que no necesariamente es musical, pero que les permite reconocerse en otras mujeres. Las figuras de madres y abuelas aparecen como una genealogía que inspira y fomenta su trabajo artístico. La articulación del mundo familiar en la narrativa de estos filmes traslada la dimensión doméstica a la esfera pública y posiciona a la mujer en el espacio familiar junto al laboral, debiendo desempeñarse activamente en ambos.

Las cintas de Nicole y Mon Laferte respaldan los valores de la familia y la maternidad a través de diferentes recursos que buscan situar a ambas artistas en un permanente vínculo con este espacio. Becker señala que el modelo social chileno sustenta su funcionamiento utilizando la figura de lo femenino en el rol de criadora, proveedora y al servicio de los hombres adultos (7). Por el contrario, el modelo asignado a lo masculino se centra en sus capacidades y tiempos individuales (*ibid.*). Los filmes mencionados se encuentran al servicio de estas ideas y, a pesar de que tratan de mujeres que se desempeñan en un espacio laboral, comunican lo femenino como un rol que nunca abandona y descuida el espacio familiar. La música y su escenificación funcionan como un medio de control sexual, en la medida en que las mujeres son animadas a interpretar su sexualidad entrelazada con la idea de domesticidad (Frith y McRobbie 323), lo que es posible observar de forma muy marcada en el caso de Nicole. Estos documentales musicales perpetúan estereotipos de género en que lo femenino es entendido y permanentemente vinculado a lo reproductivo.

La obra musical de Violeta Parra y su trabajo en torno a la recopilación y proyección del folklore la sitúan en un rol particular sobre lo femenino en las películas que abordan su figura. Respecto a la representación en el discurso público sobre el campo laboral femenino y cómo este no es homologable a los casos masculinos, Carmen Peña describe como un caso excepcional el rol desempeñado por Violeta Parra, cuyo trabajo alcanzó una visibilidad e influencia, no solo para los músicos, sino para el país en general (303). Esto se debe, en parte, a la relación establecida entre mujer y Estado, dado que este último utiliza figuras femeninas como parte de las estrategias que permiten la construcción de una identidad nacional. Floya Anthias y Nira Yuval-Davis discuten cómo las mujeres han tendido a participar en procesos étnicos y nacionales, categorizando las principales formas en que se relacionan las mujeres y los procesos estatales (7). Las mujeres cumplen para los Estados un rol reproductivo biológico, lo que es posible trasladar al campo simbólico, al situarlas como las portadoras de la tradición. Así, estas pasan a ocupar un rol reproductivo en el campo de lo cultural, siendo las encargadas de custodiar y difundir prácticas culturales pertenecientes a una comunidad. La figura de Violeta Parra se encuentra atravesada por este rol al serle asignada, desde diferentes discursos, la tarea de continuar con la tradición de lo chileno. En ambas cintas aparece posicionada como la portadora cultural que difunde esta identidad tanto dentro del país como fuera de este.

Los dos filmes presentan la dimensión familiar, pero tensionada de una forma diferente. Es importante tener en cuenta que la figura de Violeta Parra en estos documentales es construida principalmente a través de otros y solo excepcionalmente por la voz de la propia artista. Una diferencia importante con las películas sobre Mon Laferte o Nicole, en que se nos presenta un

relato, al menos aparentemente, en primera persona. Los documentales sobre Violeta Parra optan por construir el relato biográfico a través de la opinión de diferentes personas, a pesar de que existe material documental y numerosas entrevistas que podrían haber servido para articular un relato a través de la voz de la misma artista. Las voces autorizadas para referirse a Parra se componen, por un lado, de familia y amigos que la conocieron en vida y, por otro, de investigadores y figuras públicas vinculadas al mundo del arte. Los testimonios presentados caracterizan a Violeta Parra como una mujer enérgica y creativa, pero que pone su trabajo artístico por sobre su familia. Esta tensión, en que la artista no desempeña el rol que le corresponde como mujer y madre, se ve compensada a través de la canonización de su obra y pasa a ser un sacrificio justificado por un bien mayor que beneficia a Chile. Estos elementos nos recuerdan la influencia de la hagiografía o vida de los santos en los textos de carácter biográfico, donde se dejan de lado los aspectos que pudieran ser menos decorosos de la vida de sus protagonistas para producir imágenes idealizadas de sus vidas y obras (McClary 84-85)⁴.

Mon Laferte y Nicole: estrellas en primera persona

El visionado de *Mon Laferte: Un alma en pena* (Gamaliel de Santiago, 2017) y *Panal vivo* (Denisse Laval y Nicolás Soto-Chacón, 2019) muestra un elemento común que se aleja del grueso del documental musical chileno: el uso de la narración en primera persona. Keith Beattie ha sugerido que, generalmente, el documental musical, emparentado con las corrientes del cine observacional, privilegia la visualidad y, por tanto, suele dejar de lado la narración (21). Por esta razón la presencia de las narradoras parece apelar a otros referentes: el documental autobiográfico y el melodrama femenino. Valeria de los Ríos y Catalina Donoso han constatado una clara línea de trabajo autobiográfica en el documental chileno contemporáneo, donde se abandonan las aspiraciones de objetividad para producir actos performativos en los que la “voz propia, íntima” adquiere el protagonismo (207).

En esta misma línea, Constanza Vergara y Michelle Bossy analizan un corpus de documentales autobiográficos y afirman que muchas de esas cintas observan el pasado desde la nostalgia como un “deseo de regresar a otro tiempo y recuperar aquello que se dejó y que ha cambiado, que se ha modernizado y se muestra irreconocible” (41). Asimismo, las autoras constatan que el documental autobiográfico en Chile está fuertemente marcado por situaciones traumáticas, como muertes, desapariciones y exilio (47), lo que entabla un puente entre lo individual y lo colectivo (9). Sin embargo, en las dos cintas mencionadas la autobiografía no aparece, al menos abiertamente, en diálogo con lo social y lo colectivo ni tampoco apelando a una nostalgia por el pasado, sino más bien como una expresión de individualidad en la que lo que está en juego es la posibilidad de ingresar al espacio privado y a las reflexiones personales de las artistas. En el caso de *Mon Laferte* hay una suerte de luto en que ella recuerda a su fallecida abuela, pero este gesto funciona más que nada para dar luces sobre su propia biografía artística. La abuela es evocada para señalar un linaje, pues fue una cantora popular de boleros y tonadas que guió y aconsejó a su nieta en el oficio.

Al mismo tiempo, el uso de la voz femenina en primera persona como narradora y articuladora de lo que se presenta en pantalla hace eco de una de las estrategias más características

⁴ Para una discusión sobre la hagiografía en el documental musical chileno ver Farías (Deja 3-4).

del melodrama femenino, en que la voz de la mujer asume un rol central (Sjogren 2). Las narraciones de Nicole y Mon Laferte se alejan del modelo clásico masculino de la “voz de dios”, que desde la omnisciencia entrega información y orienta el relato (Wolfe 149). Apelando a un estilo más cercano al monólogo interior, las narraciones de estas dos artistas funcionan como una invitación a conocer sus emociones y vivencias. En cuanto a sus cualidades vocales, ambos filmes constituyen un lugar de enunciación de lo privado. El tono de ambas es suave y amable; las dos intentan acercarse a la audiencia de modo amistoso y espontáneo. Dado que ambas son cantantes, sus timbres son fácilmente reconocibles para la audiencia, lo que subraya aún más el carácter subjetivo de las narraciones.

La narración de Mon Laferte apela, de comienzo a fin, a una serie de tópicos de la biografía de artistas: la infancia en un barrio pobre, la creación artística que comienza como un juego y el linaje artístico-familiar a través de la abuela, que le enseña las claves del oficio. En la primera alocución se aprecian de inmediato algunos de estos elementos:

Cuando era chica me encantaba sentarme en la escalera del edificio todas las tardes a jugar. Y así jugando en esa misma escalera escribí mi primera canción, al mismo tiempo que di mi primer beso. Uno lleva el color del barrio pintado en los huesos, pienso que nunca se debe negar el lugar donde se nace, ahora ese lugar viaja conmigo, va incrustado en forma de voz y canción.

La artista reivindica su lugar de origen en un barrio popular de la región de Valparaíso. El recuerdo de la abuela aparece no solo desde la narración, sino con una visita al cementerio en que la cantante lleva flores a su tumba y le recita versos que nos dan luces de a quién está visitando. Más adelante, se la presenta con mayor detalle:

Norma del Carmen Herrera Fabres, mi abuela, reina del bolero en Valparaíso en los años cuarenta, cantautora de boleros y tangos, también cantaba cuecas y tonadas acompañada de su guitarra, que hoy guardo como tesoro. Ella era artista por vocación y me enseñó a respetar al público: “la gente no tiene la culpa si usted tuvo un mal día, siempre debe entregar lo mejor”, me decía, “siempre cante con el corazón, no repita nota, eso lo hace cualquiera”.

Con estos consejos se apela a un oficio transmitido generacionalmente desde la rama femenina de la familia. No hay alusiones a los hombres, sino únicamente a su madre y su abuela. Las enseñanzas están marcadas por la vocación y el respeto al público, pero también por un punto

clave para entender a la artista: la idea de cantar con el corazón, es decir, expresando emociones y no preocupándose solamente de los aspectos técnicos. Un estilo que Mon Laferte ha cultivado y que se refleja en la pantalla en repetidas ocasiones cuando la vemos cantar con una emoción muy exacerbada a tal punto que no puede seguir cantando y le pide al público que cante por ella.

En un estilo bastante similar, Nicole crea un espacio íntimo a partir de la narración revelando sus reflexiones y emociones en torno a la realización de un nuevo disco. El texto que abre la película, escrito en letras blancas sobre la pantalla, señala: “Hay un misterio en la música que me ha acompañado desde la primera vez que canté una canción. Como si fuera de antes, como si viniera conmigo”. Tal como en el caso de Mon Laferte y su creación, que surge como un juego, esta obertura apela a que la música es un aspecto intrínseco en la vida de Nicole. Este tipo de discurso subraya una retórica dominante en este campo que busca presentar la práctica musical como algo que no requiere esfuerzo ni trabajo (Miller 428).

Volviendo a *Panal vivo*, la narración dialoga con un cúmulo de imágenes de archivo de distintas procedencias, desde conciertos hasta filmaciones caseras de la artista junto a su familia. Así, se instala la idea de la comunidad que articula toda la cinta, presentando a las personas que han colaborado con Nicole desde diversas áreas para dar forma al disco. La primera vez que escuchamos la narración, esta señala:

En el agua todo comienza y todo comienzo tiene que ver con relacionarse con otro, con el encuentro de otro. La familia, el amor, los amigos. En estos últimos años me di cuenta aún más del valor de compartir, sentirnos parte de un núcleo, así como las abejas su vida solo tiene sentido en comunidad. Estas imágenes cuentan el recorrido, inspiración y desafío de hacer un nuevo disco y, junto a un grupo de personas, llevarlo en vivo a distintos lugares.

En esta obertura se establece de inmediato la importancia de los hijos en la vida de la protagonista y se apela a un elemento que aparecerá permanentemente: la analogía entre la creación del disco y la maternidad. No es casual que la secuencia inicial cierre con la imagen de una ecografía y el sonido de un corazón latiendo. Así, la metáfora del “agua” en que “todo comienza” viene a simbolizar la idea del embarazo enlazando creación musical y gestación como atributo intrínsecamente femenino.

En conexión con las ideas de maternidad y gestación distinguimos como un tópico recurrente la asociación de lo femenino con la naturaleza y, particularmente, la tierra. Esto se relaciona con nociones de fertilidad que se tienden a subrayar como atributos de lo femenino y que nos recuerdan los imaginarios discutidos por Montecino respecto a la oposición mujer/hombre y naturaleza/cultura (Hacia 396). En el caso de Nicole, el relato de *Panal vivo* recurre repetidamente a la imagen del panal de abejas como símbolo de lo colectivo. Esto se materializa en la canción que da nombre al disco, en el diseño del escenario durante sus conciertos y en algunas gráficas de

la cinta. Al mismo tiempo, hay otras claras alusiones a lo natural, como la imagen inicial del filme en que vemos a Nicole flotando en el agua.

La conexión con la naturaleza aparece también en las escenas que nos presentan a Mon Laferte en su vida cotidiana visitando el mar y las dunas. En este caso, hay un contraste muy marcado entre la vida pública de la artista sobre los escenarios y este espacio privado en que se acerca a lo natural como una suerte de escape de la vorágine del estrellato. Al mismo tiempo, el espacio natural se convierte en un lugar de encuentro con almas de “mujeres viejas” que intentan aconsejar a la protagonista, como señala la narración.

Planos, archivo y montaje

En cuanto a aspectos visuales, llama la atención la importancia de la vista desde el escenario hacia el público en los filmes. Este tipo de plano, como señala Beattie, ha sido ampliamente utilizado en el documental musical para resaltar la “relación simbiótica” entre artistas y público (30). *Mon Laferte: Un alma en pena* abre con un plano de estas características subrayando, desde el primer momento, este vínculo, al tiempo que anuncia la posición que asumirá la cámara, que es el lugar privilegiado detrás del escenario que le permite a la audiencia ver lo que usualmente no le está permitido.



Fig. 1. Primeros segundos de *Mon Laferte: Un alma en pena*.

De igual modo, *Panal vivo* recurrirá en varias ocasiones a este tipo de plano, subrayando también las grandes audiencias que asisten a los diferentes conciertos de Nicole. Junto con esto, la película llama la atención por la diversidad de materiales de archivo que incluye, tanto registros en vivo de la artista como fotografías y filmaciones caseras en distintos formatos, tamaños y relaciones de aspecto, desde el usual 16:9 en que está filmado el grueso de la cinta hasta el formato vertical de videos tomados desde un teléfono móvil. Esta diversidad de materiales de archivo, junto con el tipo de registro que representan, promueve una idea de autenticidad, puesto que serían imágenes registradas de forma espontánea con cámaras caseras, lo que subraya nuevamente la intención de ingresar al espacio privado de la artista.

Este aspecto ya se dejaba ver en *Nicole, 20 años*, que retrata los preparativos del concierto en que la cantante celebró 20 años de carrera artística. Allí se intercalan registros caseros, presentaciones en televisión y videoclips, articulando un relato biográfico que da luces del temprano interés de Denisse Laval, verdadero nombre de Nicole, por la música. En *Panal vivo*, el trabajo de archivo se intensifica y deja de ser un inserto para hacerse parte de la narración. Asimismo, mientras que, en *Nicole, 20 años* lo que vemos son principalmente filmaciones protagonizadas por la cantante, en *Panal vivo* esto se amplía y se nos muestran los registros que ella misma realiza de su pareja y sus hijos, destacando así su faceta de mujer-madre.

Lo que *Panal vivo* articula, principalmente con material de archivo, *Mon Laferte: Un alma en pena* lo

logra con una serie de acciones registradas expresamente para la cinta: la artista visita su antiguo barrio en la región de Valparaíso y la tumba de su abuela en el cementerio de Playa Ancha, pasea con sus sobrinos por diferentes lugares y asiste a una tanguería donde solía ir cuando pequeña junto a su abuela. Mediante el montaje transitamos permanentemente entre estos momentos de la vida personal y su faceta pública en conciertos. A través de la edición se articulan las dimensiones pública y privada de Mon Laferte. Así, los registros de lo privado promueven una vez más el tópico de la biografía artística en que detrás de la imagen pública triunfadora hay una vida de esfuerzos y sinsabores (Waisman 184).



Fig. 2. Nicole en el Festival de Viña del Mar en *Panal vivo*.

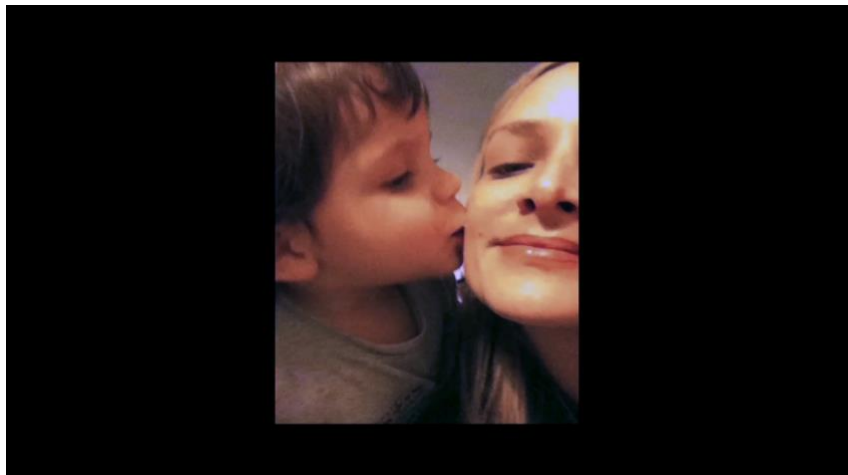


Fig. 3. Nicole junto a su hijo en *Panal vivo*. Llama la atención el formato vertical de la fotografía, que hace referencia al archivo privado



Fig. 4. Mon Laferte en la tumba de su abuela junto a sus sobrinos en *Mon Laferte: Un alma en pena*.

Violeta Parra: nuestra estrella mayor

La multifacética Violeta Parra ha sido foco de varias realizaciones e incluso de uno de los pocos *biopics* chilenos, es decir, un largometraje de ficción basado en su vida, como es *Violeta se fue a los cielos* (Andrés Wood, 2011). Muchos años antes, la cineasta Marilú Mallet realizó el documental *Dónde voy a encontrar otra Violeta* (1973), que lamentablemente se encuentra perdido⁵. Posteriormente, el realizador Hugo Arévalo dirigió *Violeta Parra, flor de Chile* (1994), que ha circulado muy poco y tuvo una suerte de reestreno recién en 2017, según consignó el periodista Rodrigo Alarcón. Pero, desde entonces, nuevas producciones han revisitado la vida de Parra. Probablemente el trabajo más relevante por su circulación e influencia lo desarrolló el director Luis Vera con *Viola chilensis* (2003), en que un sinnúmero de entrevistas con artistas, intelectuales, colegas y familiares dibujan un retrato de Parra recorriendo diversos aspectos de su vida. En un estilo similar, aunque con extensión y alcances más acotados, *Violeta más viva que nunca* (Ángel Parra y Daniel Sandoval, 2017) construye un relato biográfico sobre la artista bajo la guía de Ángel Parra, quien interroga a distintas personalidades sobre su madre. Llama la atención la similitud en el abordaje de la biografía de la artista. En ambos casos se recurre a una sumatoria de testimonios de personas que la conocieron para conformar un relato entrelazando un sinnúmero de anécdotas e impresiones sobre Parra.

La selección de entrevistados en *Violeta más viva que nunca* muestra un marcado desequilibrio en términos de género: son mayoritariamente hombres en pantalla y las pocas mujeres que aparecen provienen del círculo personal de la protagonista: su hija Carmen Luisa y su amiga Michele Saffar. Por su parte, los demás entrevistados son, en su mayoría, personalidades del mundo artístico e intelectual, como el cantante Paco Ibáñez, el escritor y cineasta Alejandro Jodorowsky, el poeta Gonzalo Rojas y el filósofo Gastón Soublette. La notoria diferencia de roles, en que a los hombres se los muestra con el cargo que desempeñan en el mundo laboral, en oposición a las mujeres, en que solo es detallado el vínculo personal, crea la ilusión de que Violeta Parra se desempeña sin la compañía de otras mujeres en el espacio laboral. Junto con ello, se refuerza la falsa imagen de que los hombres están a cargo del desempeño técnico y el mundo intelectual, mientras que las mujeres, de lo personal y el espacio familiar.

⁵ Mallet señaló que la película, junto con los negativos y archivos, fueron confiscados por los militares luego del golpe de Estado y que no volvió a saber de ellos (Comunicación vía correo electrónico, 10 agosto 2020).

Ambas cintas recurren fundamentalmente a los testimonios a cámara, aunque en el caso de *Viola chilensis* hay un trabajo mucho más elaborado en términos estéticos y narrativos. Se articula un relato biográfico en que a los testimonios se intercalan fragmentos de canciones, material de archivo fotográfico y audiovisual de la artista. Por su parte, *Violeta más viva que nunca* ofrece casi, únicamente, testimonios sin un hilo conductor. Por esta razón, es un trabajo que en términos audiovisuales resulta mucho más sencillo y donde la imagen parece ser simplemente el soporte de la entrevista sin lograr articular un discurso desde lo cinematográfico.

El modo en que los testimonios dibujan a Parra como una mujer de armas tomar que lucha contra viento y marea por dar a conocer el folklore chileno constituye un retrato de marcados tintes heroicos. Alejandro Jodorowsky sostiene que, a pesar del acuerdo económico muy desfavorable, Parra realizó grabaciones para sellos franceses con el solo afán de preservar ciertas músicas para los chilenos. De igual modo, Paco Ibáñez subraya el carácter serio de Parra con un recuerdo: entre los artistas que se reunían en el bar parisino L'Escafe había un clima bastante festivo hasta que la artista comenzó a frecuentar el lugar. Parra habría obligado a los asistentes a escuchar en silencio y a valorar en un clima solemne la música que ella presentaba. Con estos testimonios se la muestra como una persona que tenía una misión en cuanto a la difusión y mantención de un patrimonio musical. Esto se grafica muy bien en *Viola chilensis* cuando Ángel Parra comenta a cámara: “venía como mandada mi mamá [...] como designada por una fuerza especial”. Así, se dibuja el impulso con tintes casi divinos de la protagonista de estas películas.

El musicólogo Juan Pablo González, en su libro *Pensar la música desde América Latina*, caracteriza a Violeta Parra como una *outsider*, por su condición de compositora y mujer, pero particularmente porque ella decide representar una alteridad social vinculada a una condición de clase:

Se trata de una encarnación que se realiza performativamente, puesto que es sobre el escenario, en la radio y en el disco que Violeta ejerce como cantora campesina y reivindica raíces mapuches; en definitiva, donde pone en práctica su alteridad social. [...] Violeta tensiona desde dentro el concepto hegemónico de la identidad nacional, mostrando sus fisuras al hacer hablar la diversidad étnica, cultural y social que compone a la nación chilena a través de sus canciones y modo de interpretarlas (185).

Sin embargo, esta alteridad descrita por González es romantizada por los testimonios recogidos en ambos filmes, en que su trabajo es considerado como una forma de folklore que proyecta la identidad inventada de lo chileno. Se la describe como una mujer que hace fluir su creatividad sin dificultad y cuyo desempeño artístico es una característica innata. Su desempeño laboral como forma de subsistencia económica pasa a un segundo plano y es posible percibirlo solo sutilmente en un par de testimonios. Las películas buscan canonizar el legado de Violeta Parra, se alejan de la dimensión económica que podría ligar su trabajo con un oficio de artesana y la sitúan como una artista que se inspira y sintetiza la identidad popular nacional.

Violeta más viva que nunca comienza con la afirmación, de parte del escritor Gonzalo Rojas: “Nuestra Viola es la estrella mayor”; mientras *Viola chilensis* abre con el epígrafe “Violeta Parra es quizás la artista más completa y auténtica de Chile”. En ambos el motor que conduce la realización es canonizar lo que ella representa y su trabajo artístico, poniendo en el centro la relevancia de su obra para el país. Ella personifica una identidad chilena que se presenta al mundo encontrando en él su aprobación. El rol profesional de su trabajo se encuentra tensionando la idea de lo femenino, en que se espera de ella una actitud distinta hacia la dimensión familiar y la crianza de los hijos. Sin embargo, se la retrata como una mujer que no solo se debe a su familia, sino también al país. Es a través de su obra que ella deja de ser una madre poco convencional para su familia, para convertirse en la madre de la patria. Afirmaciones como “Violeta yo creo que no solo nos pertenece a los chilenos, sino que pertenece al mundo” (*Viola chilensis* 1:40) es posible encontrarlas una y otra vez de parte de los entrevistados en ambas cintas. Existe hacia ella una actitud compensatoria, que busca equilibrar esta dimensión difusa de lo que se espera del rol de una mujer, para ajustarlo al modelo socialmente aceptado.



Fig. 5. Ángel Parra y Gonzalo Rojas en *Violeta más viva que nunca*.

En uno de los testimonios de *Viola chilensis*, Jorge Coulon, del conjunto Inti Illimani, sostiene que el movimiento de la Nueva Canción Chilena no se explica sin la existencia de Violeta Parra y añade que “de ella nació todo. Realmente ella es la madre de la nueva música chilena”. Esta retórica de la madre no es exclusiva de Coulon y se puede encontrar en diversos testimonios de forma más o menos explícita, obliterando su rol como madre a nivel familiar para convertirla en una madre de la patria o madre de la música chilena. Cabe recordar que la celebración del día de la música que históricamente se había realizado cada 22 de noviembre, como homenaje a Santa Cecilia, patrona de los músicos, fue reemplazada en 2015, cuando se instauró por ley el Día de la Música y de los Músicos Chilenos cada 4 de octubre, en el natalicio de Violeta Parra. Con este gesto se oficializa su figura como madre de la música chilena desde la política pública con un día de celebración nacional.

Hacia el final de *Viola chilensis* vemos un texto impreso sobre la imagen de un volcán donde se lee “La inmortalidad de Violeta Parra está asegurada por su inmenso legado artístico y por aquellos que continuamos su ejemplo y difundimos su obra”. La imagen resulta tremendamente sugerente pues homologa a Parra con la fuerza de un volcán estableciendo el nexo entre mujer y naturaleza que, como hemos visto, es uno de los tópicos más reiterados en los retratos de lo femenino. Este vínculo es reforzado en varios momentos de la película, como cuando su amiga Marie-Magdeleine Brumagne reflexiona sobre la muerte de Parra y sugiere que su suicidio le pareció comprensible, pues muchas veces la vio reaccionar de forma violenta ante las dificultades.

Luego de una pausa, propone la metáfora del día y la noche como una manera de entender sus drásticos cambios de ánimo.

Junto con la grandilocuencia de la inmortalidad se subraya el rol de los herederos que continuarán el ejemplo de la artista y difundirán su obra cual hijos. Esta idea se refuerza cuando se superponen las imágenes de Inti Illimani y las de una orquesta infantil interpretando la canción “Run Run se fue pa’l norte” y que cierra el filme como símbolo del legado de Parra en las nuevas generaciones.

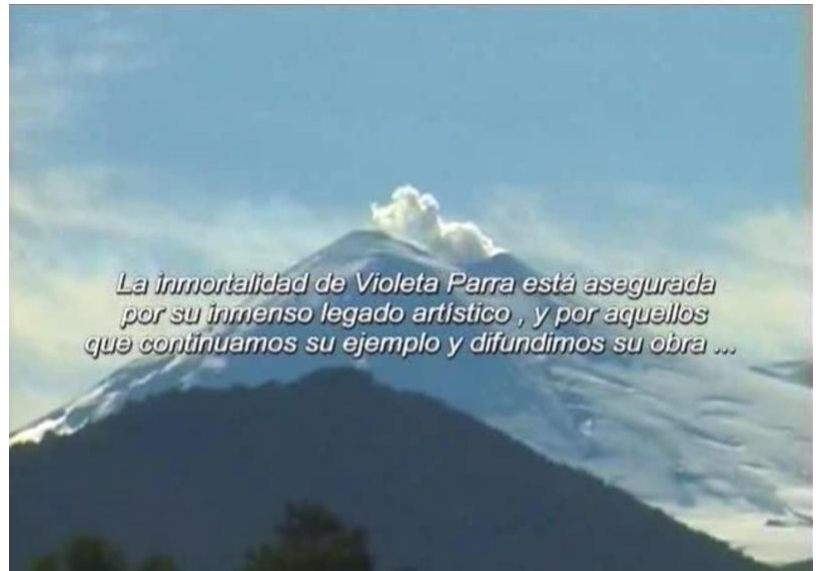


Fig. 6. La declaración de principios de *Viola chilensis*.



Fig. 7. Violinista de la orquesta infantil en *Viola chilensis*.

Conclusiones

A partir de este análisis, esperamos contribuir en la discusión sobre las construcciones de género en los relatos historiográficos presentes en la narrativa audiovisual. Este tipo de formato es una poderosa herramienta, que construye discursos en los que se asume la veracidad, por lo que desde la musicología y los estudios audiovisuales deben ser objeto de atención. En estos documentales musicales, las mujeres aparecen retratadas en una extraña dualidad entre soledad y comunidad. Por un lado, se les ve vinculadas a un colectivo subrayando la presencia de la familia y los amigos. Por otro lado, se les ve solas gestionando un proyecto artístico personal, sin vínculos relevantes con otras mujeres. La introyección de los roles femeninos en los sujetos ha naturalizado ideas que provienen de una construcción social y que, bajo una justificación biológica, vincula a las mujeres con lo reproductivo. La dimensión laboral siempre es tensionada por el rol que se espera de ellas en la comunidad familiar, dado que no se conciben como dimensiones separadas.

Uno de los tópicos más marcados es el de la mujer-madre en que la maternidad, ya sea de forma explícita o simbólica, se convierte no solamente en un horizonte en términos de desarrollo personal, sino como expresión de un aspecto supuestamente intrínseco de lo femenino en que se homologa lo maternal con procesos creativos. De este modo, la creación artística funciona como un correlato de la maternidad en cuanto realización personal y familiar. Incluso en los casos en que esta narrativa parece tensionarse, como en la cinta de Mon Laferte, quien al momento de la realización no tenía hijos, o en Violeta Parra, que no parece cumplir con las expectativas sociales de lo que es una madre modelo, finalmente las tensiones se resuelven de forma favorable al modelo maternal al ofrecer roles alternativos que no cuestionan la noción de maternidad.

Asimismo, se observan importantes vínculos con las madres y/o abuelas de las protagonistas. Estas mujeres se convierten en un referente que, aunque no sea necesariamente musical, permite a las artistas identificarse con una genealogía femenina y construir un relato identitario a partir de estos lazos. En esta línea, aparece también una retórica que da gran importancia a la infancia de las artistas. Se destaca que desde niñas manifestaban interés por lo artístico y se expresaban a través de la música. Así, su actividad musical se presenta como un elemento espontáneo inherente a ellas. Por tanto, la música no aparece entendida como algo que se estudia, se trabaja y se cultiva, sino como fruto de un desborde creativo natural.

Otro de los tópicos relevantes es una supuesta conexión entre las mujeres y la naturaleza. Esto aparece tanto como un recurso estético sobre el que las artistas elaboran como a través de los relatos que otras personas proponen de ellas. En el caso de Violeta Parra, estos discursos se enlazan con sus orígenes campesinos para crear el retrato de una mujer que vive en una permanente conexión con lo natural. Sin embargo, en las artistas pop se expresa también a través de sus propios relatos, como la creación del disco *Panal* de Nicole, en que se apela a la idea del panal de abejas como símbolo de lo colectivo, de la unidad y la conexión con la naturaleza o en las escenas cotidianas que muestran a Mon Laferte paseando cerca del mar y en las dunas.

En cuanto al estilo y recursos audiovisuales, las estrategias son bastante diversas: desde los esquemáticos testimonios a cámara de *Violeta más viva que nunca* al seguimiento y material de archivo de *Panal vivo* no parece haber un modo predominante de retratar a las artistas mujeres en términos de la forma. Lo que emparenta a estas cintas son fundamentalmente las retóricas acerca de lo femenino. Precisamente, por esta diversidad estilística, llama la atención el uso de la narración en primera persona en *Mon Laferte: Un alma en pena* y *Panal vivo*, pues rompen con el grueso del documental musical chileno que ha apostado por un punto de vista externo a la hora de construir sus retratos. Con este recurso, las cintas parecen apostar por otros referentes audiovisuales, como

el melodrama y el documental autobiográfico, como estrategias para acercarse a la audiencia desde un lugar de supuesta intimidad y familiaridad.

Retomando la pregunta que se hace Lorena Valdevenito acerca del enfoque que deben tomar las historias de la música sobre mujeres, los hallazgos de esta investigación aportan a una reflexión crítica del rol que cumple el documental como historiografía musical en la construcción de estos discursos, en particular a la forma en que se construyen retóricas de lo femenino en las biografías musicales que tienen lugar en este tipo de formatos narrativos. Una proyección interesante de este trabajo sería analizar cómo los documentales conciben el rol de los músicos hombres y su construcción de estereotipos masculinos. Esto permitiría complementar en un marco más amplio cómo se reproducen los roles de género naturalizados a través del documental musical y, asimismo, pensar en nuevos enfoques que develen esta problemática.

Bibliografía

- Alarcón, Rodrigo. 2017. "En la Universidad de Chile se exhibe desconocido documental sobre Violeta Parra". *DiarioUChile*, 2 noviembre 2017. Web. <https://radio.uchile.cl/2017/11/02/en-la-u-de-chile-se-exhibe-desconocido-documental-sobre-violeta-parra/>
- Anthias, Floya y Nira Yuval-Davis. *Women-nation-estate*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 1989. Impreso.
- Arraño, Constanza. "Mujeres y musicología en América Latina". *Actos*, 3.5 (2021): 3-17. Web. <https://doi.org/10.25074/actos.v3i5.1926>
- Becker, Guadalupe. "Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder". *TRANS*, 15 (2011): 1-27. Web. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/372/las-mujeres-en-la-musica-chilena-dialogos-entrecruzados-con-el-poder>
- Beattie, Keith. "It's not only rock and roll: 'Rockumentary', direct cinema, and performative display". *Australasian Journal of American Studies*, 24.2 (2005): 21-41. Impreso.
- Citron, Marcia J. *Gender and the musical canon*. Illinois: University of Illinois Press, 2000. Impreso.
- Cohen, Sara. "Popular music, gender and sexuality". *The Cambridge companion to pop and rock*, Simon Frith, John Street y Will Straw (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 226-242. Impreso.
- De los Ríos, Valeria y Catalina Donoso. "Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo". *Nuestra América* 10 (2016): 207-219. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6526622>
- Fariás Martín. "¿Deja la vida volar?: La biografía en el documental musical chileno". *Contextos*, 49 (2021). <http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1631>
- . *Ruidos-imágenes-vozes: El documental musical en el Chile postdictadura*. Santiago: Palimpsesto, 2019. Impreso.
- Frith, Simon y Angela McRobbie. "Rock and sexuality". *On record: Rock, pop, and the written word*. Simon Frith y Andrew Goodwin (eds.). Londres: Routledge, 1990. 317-332. Impreso.

- Fugellie, Daniela. "Mujeres intérpretes, compositoras y musicólogas en los encuentros de la Agrupación Musical Anacrusa (1985-1994). *Neuma*, 13.2 (2020): 14-39. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892020000200014>
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013. Impreso.
- Hole, Kristin, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan y Patrice Petro. "Introduction". *The Routledge companion to cinema and gender*. Kristin Hole, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan y Patrice Petro (eds.). Milton Park, Abingdon: Routledge, 2017. 1-12. Impreso
- McCabe, Janet. *Feminist film studies: Writing the woman into cinema*. Londres: Wallflower, 2004. Impreso.
- McClary, Susan. "Music and sexuality: On the Steblin/Solomon debate". *19th-Century Music*, 17.1 (1993): 83-88. Impreso.
- Miller, Karl Hagstrom. "Working musicians: exploring the rhetorical ties between musical labour and leisure". *Leisure Studies*, 27.4 (2008): 427-441. Impreso.
- Montecino, Sonia. "Casa y calle como engranajes de las construcciones de género y envés de lo público y lo privado". *Historia de las mujeres en Chile*. Ana María Stiven y Joaquín Fernandois (eds.). Santiago: Taurus, 2013. 545-568. Impreso.
- . "Hacia una antropología de género en Chile". *Mujeres chilenas: Fragmentos de una historia*. Sonia Montecino (ed.). Santiago: Catalonia, 2008. 395-403. Impreso.
- Peña, Carmen. "El cuerpo en la escena: Papel de las mujeres chilenas en el desarrollo de la música y el canto". *Mujeres chilenas: Fragmentos de una historia*. Sonia Montecino (ed.). Santiago: Catalonia, 2008. 297-310. Impreso.
- Pinochet, Carla y Marcela Valdovinos. "El monopolio de la técnica: Inequidades de género y agencia feminista en las labores de apoyo del campo musical chileno". *Resonancias*, 25.48 (2021): 87-108. <https://doi.org/10.7764/res.2021.48.5>
- Ramos, Pilar. *Feminismo y música*. Madrid: Narcea, 2003. Impreso.
- Sentis, Catalina. "La compositora chilena María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958): Discursos historiográficos, exoneración y feminismo". Tesis de magíster. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2020. Impreso.
- Sjogren, Britta. *Into the vortex: Female voice and paradox in film*. Champaign: University of Illinois Press, 2006. Impreso.
- Solie, Ruth A. "Feminism". *New Grove dictionary of music and musicians*. Oxford: Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41237>
- Tasker, Yvonne. *Working girls: Gender and sexuality in popular cinema*. Londres: Routledge, 1998. Impreso.
- . *Soldiers' stories: Military women in cinema and television since World War II*. Durham: Duke University Press, 2011. Impreso.
- Valdebenito, Lorena. "Creación musical femenina en Chile: Canon, estereotipos y autorías". *Música y mujer en Iberoamérica, haciendo música desde la condición de género*. Actas del III Coloquio de IberoMúsicas sobre investigación musical. Juan Pablo González (ed.). Santiago: IberoMúsicas, 2017. 112-123. <https://www.segib.org/?document=musica-y-mujer-en-iberoamerica-haciendo-musica-desde-la-condicion-de-genero>
- Vera, Fernanda, Dania Sánchez e Isidora Mora. "María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957): Desde el "desvanecimiento historiográfico" hasta la presencia actual de una compositora y música chilena". *Neuma*, 13.2 (2020): 40-77. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892020000200040>

- Vergara, Constanza y Michelle Bossy. *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago: Autoedición, 2010. Impreso.
- Waisman, Leonardo. “La biografía musical en la era post-neomusicológica”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 23 (2009): 177-194. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1037>
- Wall, Tim y Nicolas Pillai. “Screening popular music’s past: Music documentary and biopics”. *The Routledge companion to popular music history and heritage*. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy y Zelmarie Cantillon (eds). Abingdon, Oxon, y Nueva York: Routledge, 2018. 97-107. Impreso.
- Wolfe, Charles. “Historicising the ‘voice of god’: The place of vocal narration in classical documentary”. *Film History*, 9.2 (1997): 149-67. Impreso.

Filmografía

- Mon Laferte: Un alma en pena*. Gamaliel de Santiago (dir.), 2017. <https://youtu.be/j04iDdlG4Vs>
- Nicole, 20 años*. Nicolás Soto-Chacón y Francisca Versluys (dirs.), 2010. <https://vimeo.com/24796941>
- Panal vivo*. Denisse Laval y Nicolás Soto-Chacón (dirs.), 2019.
- Sonidos en mí: Mujeres en la música*. Susana Diaz (dir.), 2018.
- Viola chilensis*. Luis Vera (dir.), 2003. <https://www.cclm.cl/cineteca-online/viola-chilensis-violeta-parra-vida-y-obra/>
- Violeta más viva que nunca*. Ángel Parra y Daniel Sandoval (dirs.), 2017. <https://www.arcoiris.tv/scheda/it/16788/>

Recibido: 31 de Enero de 2022
Aceptado: 1 de Junio de 2022

Anexo

Documentales unitarios sobre mujeres músicas producidos entre 1990 y 2019

	Título	Dirección	Año	Duración	Tema y/o protagonistas	Acceso
01	Violeta Parra, flor de Chile	Hugo Arévalo	1994	114	Violeta Parra	No
02	Viola chilensis	Luis Vera	2003	83	Violeta Parra	Sí
03	Javiera de Barcelona	Pilar Egaña	2005	52	Dj chilena Javiera Parada	Sí
04	Nicole, pop del sur	Nicolás Soto-Chacón	2005	55	Regreso a Chile de cantante Nicole	No
05	La reina Guadalupe	Fabián Llanca	2006	56	Cantante Guadalupe del Carmen	Sí
06	Al unísono	Rosario González y Pablo Muñoz	2007	72	Comienzos de Gepe y Javiera Mena	Sí
07	Femme rock	Denise Elphick	2009	90	Mujeres en el rock chileno	No*
08	Frontwoman	A. Quiñones, S. Servello, A. Pavez	2009	62	Denise, cantante de Aguaturbia	No*
09	La casa de Pepe y MEZ	Fernanda Marín	2010	30	Pepe Fuentes y María Esther Zamora	No
10	Nicole, 20 años	Nicolás Soto-Chacón y Francisca Versluys	2010	27	Concierto aniversario de Nicole	Sí
11	Tilita, la última tonada	Fernanda Montero	2011	24	Cantora campesina Otilia González	Sí
12	Crear en viaje	Alejandra Fritis	2012	70	Pascuala Ilabaca	Sí
13	Rosita, la favorita del tercer Reich	Pablo Berthelon	2012	100	Rosita Serrano	Sí
14	La carpa: Un sueño violeta	Gastón Orellana	2013	16	Carpa de la Reina de Violeta Parra	Sí
15	A la siga del sol	Efraín Robles	2014	47	Evelyn Cornejo	Sí
16	Ellas no	Susana Díaz	2014	53	Banda femenina de postpunk	No
17	Las ruinas de oro	Simón Vargas	2014	30	Concierto de Camila Moreno	Sí
18	Mon Laferte: Un alma en pena	Gamaliel de Santiago	2017	29	Gira a Chile de Mon Laferte	Sí
19	Violeta más viva que nunca	Ángel Parra y Daniel Sandoval	2017	32	Violeta Parra	Sí

20	Camila Moreno: Pangea	Alberto Hayden	2019	62	Concierto de Camila Moreno	No
21	Panal vivo	Denise Laval y Nicolás Soto- Chacón	2019	74	Historia del disco Panal de Nicole	Sí

Los documentales marcados en negrita son los seleccionados para el presente estudio.

A estos documentales unitarios se suma la serie documental *Sonidos en mí, mujeres en la música chilena* (Susana Díaz, 2018) que tuvo en su estreno por televisión en cuatro episodios de 24 minutos transmitidos por UCV3. Asimismo, una versión como webserie se publicó en Youtube con 12 capítulos de 8 minutos.

*Los documentales señalados no estuvieron disponibles durante la realización de este estudio, aunque muy recientemente fueron liberados en internet.

¡A encuirar! Disidencias de género en la cinematografía de Lucía Puenzo y Marialy Rivas

Go Queer! Gender Outlaws in Lucía Puenzo and Marialy Rivas' Cinema

Magdalena Olivares

MCDANIEL COLLEGE, MARYLAND, ESTADOS UNIDOS¹

Resumen. Este trabajo analiza los filmes *XXY* y *Niños pez* de Lucía Puenzo y *Joven y alocada* de Marialy Rivas como correlatos que “encuiran” sus entornos sociales al poner en la pantalla disidencias de género. Amy Kaminsky formuló el verbo *encuirar* como una traducción del término anglosajón queer. Encuirar implica descubrir la realidad más allá de la heteronormatividad, acción que realizan Puenzo y Rivas a través de estas creaciones fílmicas.

Palabras claves. Mujeres cineastas, Disidencias de género, Encuirar, Heteronormatividad, Correlato.

Abstract. This work discusses Lucia Puenzo's *XXY and The Fish Child*, and Marialy Rivas' *Young and Wild* as a correlate of gender outlaws on-screen that incorporates queer narratives in Argentinean and Chilean societies. Amy Kaminsky formulated the Spanish verb *encuirar* as a translation of the English term queer. *Encuirar* implies to discover the reality beyond the heteronormativity. Puenzo and Rivas fully execute the action of *encuirar* through these cinematic creations.

Keywords: Women filmmakers, Gender outlaws, Queer, Heteronormativity, Correlate.

¹ Docente de McDaniel College, doctora en literatura y cultura hispanoamericana de la Universidad Católica de Estados Unidos y Magíster en literatura y cultura latinoamericana de la Universidad de Oregón del mismo país. molivares@mcdaniel.edu.

Encuirar y florecer

En el año 2008 la prestigiosa *Revista Iberoamericana* dedicó un número especial a los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos. Este número especial, como su mismo coordinador, Luciano Martínez, lo indica, no es el primer estudio de este tipo (861-862). Sin embargo, es la primera publicación que cuenta con el mérito de reunir, contrastar y complementar diversos enfoques teóricos latinoamericanos, europeos y estadounidenses. En esta línea, el artículo de Amy Kaminsky “Hacia un verbo encuirar”, que encabeza este número especial, nota la ausencia de un verbo *queer* en español. Kaminsky propone el neologismo *encuirar*, basándose en la reminiscencia existente entre el verbo encuirar, creado por ella, y el verbo encuerar, el cual evoca el acto de desnudar. Según palabras de la misma investigadora, encuirar “significa des-cubrir la realidad, retirar la capa de la heteronormatividad” (879)². Mi objetivo en este estudio es realizar una lectura detenida de los textos fílmicos *XXY* (2007), *El niño pez* (2009) de Lucía Puenzo (1973) y *Joven y alocada* (2012) de Marialy Rivas (1976) como conjugaciones del verbo *encuirar*³. Mi lectura de estos textos fílmicos sintoniza con la forma de entender el cine de Gilles Deleuze como una lengua, universal o primitiva, que “[s]aca a la luz una materia inteligible que es como un presupuesto, una condición, un correlato necesario a través del cual el lenguaje construye sus propios ‘objetos’ (unidades y operaciones significantes)” (*La imagen tiempo* 347). Es a través de este correlato que Puenzo y Rivas permiten descubrir las disidencias de género.

En los últimos años, el cine argentino ha sido terreno fértil para el florecimiento de la cineasta Lucía Puenzo; Chile, por su parte, en el campo del cine narrativo, cuenta con la talentosa Marialy Rivas⁴. Como parte de este auge, los filmes *XXY* y *El niño pez*, de Puenzo, y *Joven y alocada*, de Rivas, han contado con éxito de taquilla y con la alabanza de la crítica⁵. Además, este reconocimiento se ha logrado poniendo en pantalla, en roles protagónicos, a personajes que encarnan disidencias de género dentro de la heteronormatividad⁶. En *XXY* vemos la problemática de un joven intersexual; en *El niño pez* se muestra una relación lésbica entre una sirvienta guaraní y una muchacha de familia acomodada bonaerense, y en *Joven y alocada* se presentan las andanzas

² Cabe aclarar que el concepto *heteronormatividad* fue acuñado en forma pionera por Michael Warner en su ensayo “Introduction: Fear of a queer planet”. Warner define la heteronormatividad como el privilegio heterosexual de interpretar la sociedad solo en términos heterosexuales y la imposición de este patrón de comportamiento como el único válido, definición compartida por Kaminsky.

³ Lucía Puenzo cursó estudios de literatura y cine en Buenos Aires. Es novelista y cineasta. Ha escrito cinco novelas: *El niño pez* (2004), *Nueve minutos* (2005), *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), *La furia de la langosta* (2010) y *Wakolda* (2011). Ha dirigido los largometrajes: *XXY* (2007), *El niño pez* (2009) y *Wakolda* (2013) y *Últimos* (2017). Además de las series *La jauría* (2019) y *Señorita 89* (2022). Marialy Rivas cursó estudios de cine en Santiago y Nueva York. Ha trabajado en publicidad y cine. En publicidad participó en el equipo creativo de la primera campaña presidencial de Michelle Bachelet. En cine cuenta con la autoría del documental *Desde siempre* (1996), el cortometraje *Blokes* (2010) y los largometrajes *Joven y alocada* (2012) y *Princesita* (2017).

⁴ Ambos países cuentan con talentosas cineastas que las antecedieron y/o que todavía cuentan con una destacada producción de cine narrativo. Me refiero a las argentinas María Luisa Bemberg (1922-1995) y Lucrecia Martel (1966) y a la chilena Alicia Sherson (1974), entre otras cineastas argentinas y chilenas.

⁵ Son abundantes los trabajos publicados sobre *XXY* y *El niño pez*. Destaco, dentro de estos, el capítulo titulado “Insolation” del libro *Latin American women filmmakers: Social and cultural perspectives*, de Traci Roberts-Camps, en que esta autora analiza en profundidad tanto aspectos de la técnica cinematográfica como de la narrativa de estos filmes.

⁶ El concepto de *disidencia de género* es una traducción del vocablo anglosajón *gender outlaws*, que se define como un distanciamiento del binarismo masculino/femenino y de la normativa heterosexual. Kate Bornstein y Bear Bergman profundizan en estas disidencias en su libro *Gender outlaws: The next generation* (2010).

de una joven bisexual perteneciente a una familia evangélica fundamentalista. Al abordar estos filmes seguiré un orden cronológico. Este orden debe tenerse presente al evaluar la recepción y la repercusión social de cada creación, debido a que las cintas que se estrenaron contaron primero con un entorno de menor apertura hacia las disidencias de género, situación que ha ido evolucionando positivamente en los últimos años tanto en Argentina como en Chile.

Sin embargo, estos avances no se pueden equiparar en los dos países; definitivamente, la sociedad argentina es más progresista a la hora de dar pasos concretos para acoger y proteger tales disidencias. Es así como en Argentina se aprueba el matrimonio entre personas del mismo sexo en 2010 y dos años más tarde se dicta una ley que legaliza la identidad de género⁷. En Chile recién a partir de 2012 se inicia la discusión sobre un cuerpo legal que regule la vida en pareja de personas del mismo sexo y se logra recién el matrimonio igualitario a principios de 2022 (“Matrimonio igualitario”). Una muestra de la inicial intolerancia de la sociedad chilena a las disidencias de género es el caso de la jueza Karen Átala, quien perdió la custodia de sus hijas por asumir su identidad lésbica. Los tribunales de justicia chilenos consideraron esto inmoral e invalidante para ejercer la custodia de menores; ninguno de ellos en aquel entonces acogió los reclamos de Átala por la usurpación de sus derechos maternales y todos fallaron en favor de su exmarido⁸. Finalmente, un tribunal internacional restituyó a Karen Átala sus derechos maternales y multó al Estado chileno (“Informe N° 42/8”). Los sujetos puestos en pantalla en la ficción filmica de estas creaciones de Puenzo y Rivas no han debido dar una batalla legal como la jueza por su disidencia de género, pero comparten con ella la exposición al escrutinio público y el haber logrado exitosamente el retroceso de la prepotencia heteronormativa al conjugar el verbo encuirar.

Más allá del patrón cromosómico

Tras su estreno *XXY* se convirtió inmediatamente en el largometraje del año en Argentina (Foster 117). Su trama gira en torno a Alex (Inés Efrón), un adolescente intersexual que vive con sus padres Kraken (Ricardo Darín) y Suli (Valeria Bertuccelli) en un pequeño pueblo pesquero de Uruguay⁹. Los padres de Alex no quisieron una “normalización” quirúrgica para él inmediatamente después de su nacimiento. Sin embargo, Suli sigue con la idea de “normalizar” a su hijo. De hecho, invita a Ramiro (Germán Palacios), un cirujano, Erika (Carolina Pelereti), su esposa, y Álvaro (Martín Piroyansky), el hijo adolescente de la pareja, con la intención de que Ramiro opere a Alex. Los conflictos internos y externos tanto de Alex (que incluyen un enamoramiento con Álvaro, quien también está en un proceso de definición de su identidad) como de sus padres y los visitantes van conformando el correlato necesario con el que Puenzo consigue hacernos descubrir la realidad para dar acogida a subjetividades que difieren del patrón heteronormativo.

⁷ Argentina fue el primer país latinoamericano en modificar su legislación para dar estatus legal al matrimonio entre personas del mismo sexo. Además, es la primera nación en el mundo que promulga una ley de identidad de género que permite a los ciudadanos elegir el género con que se les identificará en documentos oficiales como la cédula nacional de identidad y el pasaporte. Esta misma ley asegura fondos estatales para las personas que necesiten tratamientos médicos durante su tránsito de identidad (Ley 26.743).

⁸ La cineasta chilena Pepa San Martín (1974) se inspira en este episodio para su ópera prima, el filme *Rara* (2016).

⁹ Al calificar de intersexual a Alex me adhiero a trabajos científicos y testimoniales que describen esta condición como un estado entre dos sexos (Cabral, Chase, Dreger, Fausto-Sterling, Goldschmidt, Herdt). Esta locución difiere semánticamente del término *hermafrodita* usado por Ovidio en *Metamorfosis*. El hermafroditismo implica la posesión de los dos sexos, lo que ha sido históricamente asociado con la monstruosidad.

Detengámonos en algunas de las unidades y operaciones del correlato de XXY. Al iniciarse la cinta, como telón de fondo a los créditos que van apareciendo en pantalla, vemos a una muchacha y a un joven corriendo por un bosque. El joven no se destaca por su aspecto especialmente varonil. Tiene el pelo largo y su cuerpo es flacucho sin rasgos que distingan su sexo. Al acabarse la exhibición de los créditos, un primer plano de Alex lo muestra sentado. Reconocemos en su figura la semblanza del joven que corría detrás de la muchacha. Nuevamente percibimos que sus rasgos físicos y gestos hacen que sea difícil determinar si estamos frente a una muchacha o un muchacho. Deleuze enfatiza el poder afectivo que tiene el primer plano (*La imagen movimiento* 132); en congruencia con este poder, el primer plano con que Puenzo comienza XXY intensifica en el espectador una sensación de incerteza respecto a la identidad de Alex, incerteza que luego que avanza el filme se transforma en una aceptación (descubrimiento) de que estar entre dos sexos y no ser mujer u hombre (como manda la heteronormatividad) puede ser normal.

La llegada de Ramiro (el cirujano) y su familia agudiza la intranquilidad de los padres de Alex frente a su condición. La inquietud de Kraken se nota especialmente después de haber visto a Alex penetrar analmente a Álvaro. Luego de este episodio, Kraken se sienta a comer con los invitados. Durante la comida Ramiro trata de forzar a Álvaro a beber vino. Kraken se ofusca por esta situación y le dice al muchacho que no beba si no quiere. A Kraken le desagradaba la actitud de Ramiro; le comenta a su esposa que se habían mudado de Buenos Aires para escapar de los prepotentes y ahora ella los trae a la casa. El cirujano no solo trata de obligar a su hijo a beber porque ya es casi todo un hombre, sino además quiere “normalizar” a Alex, a quien por no ser plenamente un hombre lo convertiría en una mujer. La mentalidad y las acciones de Ramiro representan la intolerancia de la heteronormatividad, que no deja espacio para la diferencia. Ramiro no logra sus cometidos de forzar a su hijo a beber vino para hacerlo más hombre ni de “normalizar” a Alex haciéndolo una mujer. Estas empresas fallidas transmiten al espectador la idea de que la hegemonía de la heteronormatividad puede dejar de imperar. El desmantelamiento de esta normativa es una forma de encuirar. Los actos fallidos de Ramiro representan una desarticulación de la prepotencia de la heteronormatividad personificada en este médico. Así Puenzo logra, a través de su ficción fílmica, encuirar de forma permanente.

XXY potencia la identificación de la audiencia con las reacciones y las actitudes de los padres de Alex. André Bazin apunta a esta identificación entre personajes y espectadores como una de las virtudes del buen cine (177). Puenzo sella este entendimiento cuando Suli muestra a Ramiro y a Erika la playa donde cree que quedó embarazada de Alex. Recuerda cómo tenía miedo de que alguien la descubriera teniendo sexo en un lugar público. Esta experiencia de miedo de ser descubierta en un arrebato pasional puede haber sido vivida o ser imaginada fácilmente por el espectador. En esta misma escena, también produce empatía el recuerdo de Suli de la incógnita durante su embarazo sobre si el bebé era nena o nene. No obstante, Puenzo va más allá de la sensibilización que provoca la identificación del público con los recuerdos de los personajes, puesto que también puede incluir un mensaje implícito detrás de las acciones de estos. Por ejemplo, está la escena en que Suli se hiere tratando de cortar una zanahoria mientras habla de sus aprehensiones sobre Alex. Más allá de ser una situación común para la audiencia, en el plano simbólico la zanahoria puede entenderse como el falo de Alex o el de otra persona intersexual. A través de este incidente Puenzo propone al espectador que las pesadumbres de la madre y el malestar social frente a la intersexualidad no se solucionan con una intervención quirúrgica, y que, al contrario, este tipo de “normalización” causa daño al que la sufre, a sus cercanos y la sociedad.

Por su parte, Kraken, en busca de una respuesta a la inquietud que le provoca la condición de Alex, visita a Juan Sheder (Guillermo Angelelli). Sabe de este hombre por el titular en un

periódico que dice: “A los 18 años Sheder empieza su camino de regreso de mujer a hombre”. Sheder le cuenta a Kraken que sus primeros recuerdos de infancia son inspecciones médicas y las reiteradas cirugías para corregir su supuesta deformidad. También le muestra una fotografía diciendo “esa era yo a los 12 años”. Tanto Kraken como el espectador ven la imagen de una niña sumamente femenina. Sherer le da esta fotografía a Kraken para que se la lleve a Alex. No sabemos si Kraken se la entrega; tampoco aparece en el filme ninguna manifestación explícita del efecto en Kraken de su encuentro con Sherer. Sin embargo, después de esta entrevista subyace la duda sobre si Sherer, al revertir quirúrgicamente su castración, es realmente el hombre feliz que afirma ser. En otras palabras, ¿hasta qué punto es cierto que “el camino de regreso” le devuelve a Sherer la identidad que le había sido arrebatada por la cirugía? Recordemos que cuando Juan muestra su fotografía de niña dice “esa era yo” usando el femenino en vez del masculino que corresponde a la identidad que él prefiere. ¿No será que la identidad de Sherer sigue truncada a pesar de su afán por ser solo “ese” (un hombre)? Este truncamiento puede deberse a que ha reconstruido su identidad a partir del imperativo de la heteronormatividad de ser hombre o mujer en vez de asumir su disidencia de género.

Mauro Cabral, activista intersexual argentino, testimonia: “[...] yo tenía 14 años y estaba sentado frente a un médico que lo sabía todo. Él sabía, por supuesto, quién era un hombre y quién era una mujer. Sabía también quién podía ser un hombre o quién una mujer, y bajo qué condiciones” (105). De esta narración de Cabral se desprende el poder panóptico que ejercía su médico sobre él¹⁰. *XXY* muestra cómo el cine puede romper con uno de los componentes de las complejas tecnologías sociales, el poder panóptico (Lauretis, *Technologies 2*). En el filme se fractura este tipo de poder de la heteronormatividad representado en la pantalla por las acciones de Ramiro, el cirujano que visita la casa de Alex, y fuera de la pantalla por el médico de Cabral.

La cinta puede tener aciertos y errores de acuerdo con el prisma con que se la mire. Por ejemplo, a Cabral le parece un error que el filme tenga “demasiada agua, demasiado animal marino, demasiada melancolía argentina de esa que nadie sabe de dónde ni a cuento de qué viene y se instala” (107). El mismo asunto, desde otra perspectiva, puede ser un acierto que refuerza la idea de que en la naturaleza existen otros seres intersexuales (Fausto-Sterling 101). A fin de cuentas, parafraseando al mismo Cabral, la verdad es que no sabemos si su historia hubiera sido distinta si su cirujano hubiese podido ver *XXY* (109). Lo que sí sabemos es que el mundo, el cirujano de Cabral y el mismo Cabral son distintos desde que *XXY* existe. Ahora contamos con un correlato que enaltece la intersexualidad como una forma de disidencia de género que no necesita intervenciones reparadoras. No cabe duda de que *XXY* logra encuir al mostrar que la intersexualidad es más compleja que un determinado patrón cromosómico. Además, la cinta alienta el desarrollo y la acogida de esta disidencia superando los binomios femeninos/masculino, sexo/género y hetero/homosexual.

Imágenes para inspeccionar

En *El niño pez*, tal como en *XXY*, encontramos una fuerte presencia de la naturaleza y de diversos seres vivos que se hace notar desde el título mismo del filme, el cual alude a un ser marino. La

¹⁰ Michel Foucault define el poder panóptico como un tipo de poder que ejerce una supervisión continua a cada individuo a través de mecanismos de control, castigo, compensación y corrección con el fin de modelar a los individuos de acuerdo con normas determinadas (70).

presencia de la naturaleza es una constante en el cine de Puenzo; por ejemplo, en su filme *Wakolda* abundan los paisajes de la Patagonia. Claro que no todo es entorno natural y rural en su cinematografía; *El niño pez* posee un fuerte componente urbano que se refleja no solo en los escenarios bonaerenses en que transcurren muchas de sus escenas, sino, además, en las problemáticas urbanas (migración, pobreza, marginalización y crimen) que surgen en su trama. Inés Efrón también protagoniza *El niño pez*; esta vez actúa como Lala. Lala es la hija del juez Bronte (Prep Munné) y de Felicitas (Sandra Guida), una dama de la sociedad aficionada a correr maratones internacionales. La otra protagonista del filme es la actriz Mariela Vitalé (Emme), que actúa como Ailín. Ailín trabaja como sirvienta en la casa del juez Bronte, con quien mantiene encuentros sexuales a la vez que entabla una relación romántica con Lala. Al enterarse Lala de estos encuentros asesina a su padre y se marcha a Paraguay. La muchacha espera que su enamorada la siga pues las dos han planeado vivir juntas algún día a orillas del lago del pueblo de Ailín. Una vez en el pueblo, Lala conoce al padre de Ailín, Sócrates Espina (Arnaldo André), un popular actor de telenovelas; además, se entera de la relación incestuosa que este había mantenido con su hija. De regreso en Buenos Aires, Lala desiste de la idea de entregarse a la policía y libera a su amada por la fuerza desenmascarando la red de prostitución infantil en que se veían obligadas a participar las menores reclusas del penal.

Tanto el asesinato del juez Bronte, el incesto que sufre Ailín, la red de prostitución en que se ve obligada a participar, como el rescate por la fuerza del que es objeto son hechos delictuales. Estos me permiten vincular *El niño pez* con el nuevo cine negro protagonizado por mujeres. Christine Gledhill entrega cinco rasgos característicos de este tipo de cine: 1) la investigación de un crimen dentro de su narrativa, que involucra la aparición de una mujer como culpable; 2) una trama con abundantes voces de fondo y/o flashbacks; 3) la presencia de una proliferación de puntos de vista; 4) una poco definida caracterización de la heroína, y 5) un estilo visual impresionista con énfasis en tomas que fotografían escenas sexuales entre mujeres (27-28). Estas características no se dan todas con la misma intensidad en el filme. Ciertamente, Puenzo pone en pantalla a una mujer como hacedora de un crimen. Además, la cinta posee la presencia permanente de flashbacks que van reconstruyendo el asesinato del juez y la relación incestuosa de Ailín con su padre. También aparecen escenas en que se ve a Lala y Ailín en la bañera o en la cama en una situación romántica, a la que el contraste de etnias de las muchachas suma una connotación especialmente impresionista. Por otra parte, ninguna de ellas sobresale como heroína, ni estamos tampoco frente a ninguna villana.

Todos estos rasgos del nuevo cine negro de mujeres que van emergiendo de este texto fílmico de Puenzo conforman un correlato necesario que responde al llamado de Pedro Lemebel a comentar no solo la homosexualidad, sino también la pobreza y otras lacras sociales. Este (cit. por Kaminsky) dice “que mientras los maricas poeticemos la maricada está todo bien, en su lugar, en el rincón que le asigna la democracia oficial. Pero cuando se opina sobre etnias, aborto, derechos reproductivos, libertad de culto o políticas económicas la licencia freak queda cancelada” (893). Puenzo crea un filme que, gracias a sus características de cine negro, logra profundizar sobre varios de los temas que plantea Lemebel y que Kaminsky acoge como elementos importantes de la acción de encuirar. Tal vez lo más evidente sea lo étnico, por el origen guaraní de Ailín. Pero también están presentes los derechos reproductivos: los flashbacks nos hacen darnos cuenta de que el niño pez es un bebé que Ailín no quería tener y que, al no poder abortarlo, se vio obligada a lanzarlo al lago después de nacido. Por otra parte, la pena carcelaria que acarrea el crimen del juez sirve para dejar en evidencia las lacras del abuso y la prostitución de menores y las redes de corrupción que las amparan.

En *El niño pez* se presentan dos relaciones filiales fracturadas, la del juez Bronte con Lala y la de Sócrates Espina con Ailín. Interpreto estas fracturas como símbolos de una ruptura con el patriarcado –una estructura intrínsecamente heteronormativa–. El crítico Assen Kokalow, siguiendo este mismo camino interpretativo, llega incluso a ver en el asesinato de Bronte la caída del poder estatal dictatorial masculino representado por este padre/juez (229). El quebramiento del patriarcado en *El niño pez* no solo se refleja en el aniquilamiento de Bronte, sino también en la decadencia en que se encuentra Sócrates Espina y en el desenmascaramiento del abuso de poder del comisario Pulido (Carlos Bardem) al explotar sexualmente a las menores reclusas. Puenzo rompe en la pantalla con el esquema patriarcal, pero, a la vez, se posiciona por encima de las retóricas feministas extremas que ven a todos los hombres como seres nefastos al mostrar en el personaje del Vasco una figura masculina que se redime de su rol patriarcal opresor, pues luego de haber tenido una inconveniente cercanía con Ailín se transforma en un amigo desinteresado.

La relación romántica entre Ailín y Lala no parece ser suficiente para catalogarlas de lesbianas. Sabemos que Ailín ha tenido sexo consentido con el juez Bronte, con un trabajador de una casa vecina y posiblemente con su amigo el Vasco (Diego Velázquez), el comerciante nocturno que la acoge al llegar a Buenos Aires. También podríamos suponer que está experimentando y volcando momentáneamente su afectividad hacia la persona que le es más cercana en medio de un entorno familiar disfuncional. Inmaculada Pertusa puntualiza que:

[...] [s]in pretender una definición absoluta, y teniendo en cuenta el marco social, político y cultural [...] una lesbiana es aquella mujer que, por su profunda afinidad física y psicológica con otras mujeres, se sitúa, voluntariamente o involuntariamente, en oposición al sistema social dominante en el que reside al sugerir con sus relaciones físicas y/o emocionales con otras mujeres la posibilidad de un sistema de significado propio, contrapuesto al que se le impone desde el discurso patriarcal al que está sometida (24).

Ailín y Lala se oponen al sistema social dominante al iniciar una relación romántica que traspasa la supuesta barrera de sexo que las separa de acuerdo con las reglas de la heteronormatividad. Sin embargo, en la cinta no se observa ningún signo de ruptura o enfrentamiento de las jóvenes con este sistema social debido a la relación en que están involucradas. Su molestia con el entorno se debe a situaciones de abuso y maltrato, como el incesto y la explotación sexual.

Puenzo indica que la pareja en pantalla podría ser una pareja heterosexual y la historia no cambiaría nada (Donoso Macaya y González 717). Esta apreciación de la cineasta confirma su intención de asimilar las relaciones románticas homo y heterosexuales como una misma cosa. ¿Existe un desarrollo de la subjetividad lésbica en Ailín y Lala? ¿Da el filme el sistema de significados propios que menciona Pertusa? ¿Estamos realmente en presencia de disidencias de género? Evidentemente, el filme supera la representación simplista e hipererotizada de un romance

entre mujeres de su coetánea *Fuego* (1968), película de Armando Bo (1914-1981). Tampoco se destaca por revelar distintas subjetividades lésbicas, como lo hace, por ejemplo, el filme *Lesbianas de Buenos Aires* (2004), de Santiago García (1970)¹¹.

Más allá de la poca importancia que le entrega Puenzo a la orientación sexual de la pareja protagonista de *El niño pez*, es un hecho que esta está formada por mujeres que dejan atrás el estereotipado romance entre el dueño de casa o uno de sus hijos con la sirvienta tantas veces presente en las pantallas cinematográficas y televisivas latinoamericanas. Por lo demás, por encima del golpe de originalidad de Puenzo, al acabar violentamente con la relación dueño de casa-sirvienta y hacer predominar la relación entre la señorita de la casa y la sirvienta, que pertenecen a etnias y clases sociales distintas, *El niño pez* responde al llamado de Lemebel que recoge Kaminsky de encuirar no solo mostrando y defendiendo la homosexualidad, sino también dejando al descubierto en esta acción las lacras de la cultura hegemónica.

No me arrepiento de nada

El filme *Joven y alocada*, de Marialy Rivas, gira también en torno a un suceso policial, el homicidio de Daniel Zamudio. Este asesinato no forma parte de la trama de la cinta; no obstante, como explica la misma cineasta, el brutal secuestro y homicidio de este joven chileno por su condición gay en los días previos al estreno de la cinta aumentó la sensibilidad social frente a la temática del largometraje. La película, al igual que Zamudio, fue víctima de los ataques de la homofobia (o en otras palabras, de la prepotencia de la heteronormatividad) hasta el punto que en su etapa de difusión sus detractores consiguieron el retiro del transporte público de un afiche promocional en que aparecían sus protagonistas besándose (“Movilh”). En contrapartida, el público, lejos de censurar el filme, le dio su apoyo masivo repletando las salas durante su estreno y los días de exhibición en marzo de 2012. El largometraje recibió además el reconocimiento de la crítica internacional con el premio a Mejor Guion en la categoría World Cinema en el Festival Sundance de ese mismo año (González 90).

Joven y alocada muestra la historia de Daniela (Alicia Rodríguez), una joven que narra su vida sexual en un blog mientras, fuera de este espacio virtual, es oprimida por su familia y su entorno evangélico fundamentalista. El elemento religioso presente en este filme lo distingue de *XXY* y *El niño pez*. Ni para Alex ni para Lala, ni tampoco para Ailín, la religión tiene un rol importante en el desarrollo de sus vidas; en cambio, para Daniela es un factor omnipresente y represor. Este protagonismo de la religión en *Joven y alocada* se refuerza con la presencia de versículos evangélicos que van apareciendo en pantalla a lo largo de todo el filme. El primero de estos, escrito con la tradicional nomenclatura bíblica, proclama: “Ebanjelio 1.1: A los 15 boca abajo por Joven y Alocada”. Los errores ortográficos intencionales y el contenido del versículo, que pronto el espectador descubrirá se refiere a una determinada posición en el acto sexual, marcan el carácter irreverente que tendrá esta versión del evangelio según *Joven y Alocada*, una nueva evangelista del siglo XXI. Además, nos sugiere que encuirar requiere romper con la ortodoxia religiosa.

Daniela, quien firma su blog bajo el seudónimo de *Joven y Alocada*, es un personaje inspirado en la historia real de Camila Gutiérrez (1986), coguionista del filme junto a Marialy

¹¹ El largometraje *Fuego* muestra un apasionado romance entre dos mujeres que se interrumpe porque una de ellas extraña el falo masculino. *Lesbianas de Buenos Aires*, por su parte, es un filme de corte documental que entrega el testimonio de vida de un grupo de lesbianas asentadas en la capital trasandina.

Rivas¹². Rivas conoció a Gutiérrez a través de su blog y lo que inicialmente eran conversaciones virtuales entre ambas mujeres acabó en la realización de la película. Rivas ha expresado que le interesa la sexualidad como temática en su cine como una forma de enfatizar, a través del arte, que todas las personas tienen derecho a tener una sexualidad plena. Por su parte, Camila Gutiérrez en su autobiografía indica que

[...] [e]n *Joven y alocada* la protagonista es castigada por fornicaria. La mandan a trabajar en un canal evangélico para que sufra. Ahí conoce a mijíta rica y mijíto rico y se los culea a los dos. El castigo canal es una ficción más tolerable que el castigo vida porque está la posibilidad de tener otro mundo, otra gente, otro espacio (59).

Según Gutiérrez, la permanencia de Daniela en el canal facilita el ejercicio pleno de su sexualidad, lo que hace que deje de ser un castigo. Parece natural la asociación de un canal televisivo con una pantalla; es, entonces, en la pantalla donde *Joven y Alocada* se siente más cómoda (según Camila Gutiérrez) porque este mundo del canal (la pantalla) le da la oportunidad de ejercer su sexualidad. De este modo, ambas ponen en la ficción de la pantalla la posibilidad de mayor tolerancia y fomento para la expresión de la sexualidad; o sea, la pantalla se transforma en un espacio donde el poder panóptico que la reprime queda desarticulado. Las reflexiones de Rivas y Gutiérrez están en plena sintonía con la idea de que el cine (y especialmente el de Puenzo y el de la misma Rivas) puede y debe encuirar. Las jóvenes que estas cineastas ponen en pantalla logran expresar libremente su sexualidad, abriendo surcos para su camino de disidencia respecto de la heteronormatividad.

XXY y *El niño pez* muestran que la expresión de la sexualidad es una forma de construcción y afirmación de la identidad. En *Joven y alocada* también se visualiza este vínculo: Daniela intenta ser formada por su estructura familiar y social de un modo, pero ella, a través de la expresión de su sexualidad, va construyendo su identidad apartándose del molde que se le quiere imponer¹³. En la construcción de su identidad descubre que le gustan las de pino y las de queso, forma coloquial con que la joven explica que puede tener sexo placentero tanto con hombres como con mujeres. Esta característica de la sexualidad de la protagonista se opone tanto al imperativo de la heteronormatividad respecto de que el objeto del deseo debe ser exclusivamente heterosexual como a la creencia monolítica que atribuye al deseo solo un objeto hetero u homosexual. El comportamiento sexual de Daniela puede catalogarse de bisexual debido a su complementariedad sexual con mujeres y hombres. La bisexualidad se posiciona como una variable que se vincula con

¹² Camila Gutiérrez estudió literatura y periodismo en Santiago y escritura creativa en Nueva York. También participó en la escritura del guion del filme *La princesita*, de Marialy Rivas. Ha publicado tres novelas: *Joven y alocada* (2013), *No te ama* (2015) y *Ni la música me consuela* (2020).

¹³ En lo que se refiere a una conceptualización del término *identidad* (cuestión ampliamente debatida por las ciencias sociales en las últimas décadas), me adhiero a la postura constructivista que la explica como la capacidad de formar una imagen de uno mismo y del mundo exterior que permita una sensación de seguridad y orientación en las interacciones de la vida diaria (Hernando).

menor frecuencia con la identidad, a diferencia de la homosexualidad, la cual suele reconocerse como un factor de gran impacto en la construcción de la identidad (San Filippo 26).

El campo teórico respecto a la bisexualidad es reducido. Freud dedica un apartado de su libro *Tres ensayos de teoría sexual y otras obras* a este tema. En él, el psicoanalista reflexiona sobre lo difícil que es aproximarse a la bisexualidad, pues escapa del hermafroditismo anatómico y de una explicación psicológica (128-131). Margaret Frohlich, al estudiar algunas novelas hispanoamericanas con temática bisexual, reflexiona sobre cómo la bisexualidad rompe el privilegio de singularidad que fomenta la cultura occidental (ejemplo: monoteísmo) (62). La movilidad del deseo de un sexo a otro del individuo bisexual es una singularidad propia de este individuo y que marca su identidad. Con mucha razón, Frohlich nota que la singularidad de la bisexualidad puede provocar un juicio negativo del entorno que ve al individuo bisexual como un traidor, un impostor impredecible incapaz de definir su objeto de deseo (63). Daniela enfrenta este juicio negativo por parte de su madre y su novio cuando descubren que mantiene una relación romántica con Antonia (María Gracia Omegna), su compañera de trabajo del canal. Por el contrario, Antonia (quien aparece abiertamente como lesbiana toda la cinta) es más comprensiva respecto a la duplicidad del objeto del deseo de Daniela. Esta mayor tolerancia refleja su ruptura con los imperativos de la heteronormatividad, ruptura que también le ha permitido asumir su identidad lésbica. Antonia se convierte en un personaje especialmente atractivo y sensibilizador sobre las disidencias de género por su coherencia de vida.

Uno de los grandes aciertos de *Joven y alocada* es el uso de imágenes de órganos sexuales o escenas de relaciones sexuales para mostrar la afirmación de la identidad de la protagonista. Estas imágenes y escenas integran un correlato que va ilustrando al espectador la búsqueda y construcción de la identidad de Daniela. Una de estas imágenes —especialmente bien lograda— es la que la joven denomina “choro en llamas”. Al inicio del filme, Daniela recuerda su despertar sexual; en esa ocasión usa por primera vez la metáfora del “choro en llamas” para referirse a su deseo sexual. Mientras Daniela relata sus diferentes encuentros sexuales y episodios de autoerotismo, el espectador ve en la pantalla una imagen digitalizada de una vagina en llamas que más tarde también verá como epígrafe que encabeza el blog de Joven y Alocada.

Esta imagen logra lo que Jean Baudrillard denomina estimulación de la realidad. Según este autor, en el mundo postmoderno existe una proliferación de imágenes producidas en forma virtual que no existen en el mundo real, pero que de todas formas tiene el poder de estimularlo (3). La vagina en llamas de *Joven y alocada* es una de estas imágenes. Cuando el espectador vuelve a ver esta vagina en llamas por última vez, en los créditos finales del filme, su realidad ha sido estimulada de tal forma que se ha vuelto más asertivo respecto a que el deseo de Daniela puede ir más allá de lo hetero u homosexual. La cineasta Marialy Rivas, a través de *Joven y alocada*, valoriza la bisexualidad como una forma legítima de vivir la sexualidad. No por casualidad el estribillo de la canción que se escucha de fondo junto con los créditos de cierre del filme repite: no me arrepiento de nada. Al encuirar, el filme posibilita que la bisexualidad sea vista como una forma legítima de expresión de la sexualidad.

El acto de encuirar consumado

En 1993, Ilse Fuskóva-Kornreich y Dafna Argov reportaban, en *The third pink book*, que el popular programa argentino *Almorzando con Mirtha Legrand* había presentado un considerable aumento de espectadores el día que estuvo dedicado a conversar sobre el lesbianismo. Incluso se pensó

reemitir el programa. Sin embargo, esto no se pudo hacer debido a la oposición de sectores conservadores (88). Unas décadas más tarde, el cine permite que a través de *XXY*, *El niño pez* y *Joven y alocada* se pongan repetidas veces en pantalla disidencias de género, siendo estos filmes correlatos que permiten revelar y defender estas disidencias de la hegemonía heteronormativa. Estas cintas son ejemplos de cómo el cine puede reproducir y producir significados, valores e ideologías, tanto a nivel social como en la subjetividad de los individuos (Lauretis, *Alicia* 37). En *XXY*, *El niño pez* y *Joven y alocada* se descubren las disidencias de género como algo que debe ser inspeccionado, revelando tramas de seres que deben ser reconocidos (Derrida). Puenzo y Rivas, con esta películas, hacen un profundo ejercicio de inspección que necesariamente conducen a mirar el tejido social real más allá de la heteronormatividad. Estos largometrajes muestran disidencias de género y los marcos opresivos a que se enfrentan. Definitivamente, Puenzo y Rivas encuiran a través de estas creaciones fílmicas.

Bibliografía

- Bazin, André. *¿Qué es cine?* Madrid: Rialp, 2001. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and simulation*. Sheila Faria Glaser, trad. Ann Arbor: University of Michigan, 1994. Impreso.
- Blokes*. Dir. Marialy Rivas. Act. Pedro Campos, Alfonso David y Paula Zúñiga. Fábula Films, 2010. Filme.
- Bornstein, Kate y Bear Bergman. *Gender outlaws: The next generation*. Berkeley: Seal, 2010. Impreso.
- Cabral, Mauro. “Versiones”. *Interdicciones: Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Mauro Cabral, ed. Córdoba, Argentina: Anarrés, 2009. 101-121. Impreso.
- Chase, Cheryl. “Hermaphrodites with attitude: Mapping the emergence of intersex political activism”. *The transgender studies reader*. Susan Stryker y Stephen Whittle, eds. Nueva York: Routledge, 2006. 300-314. Impreso.
- Foucault, Michel. “Truth and juridical forms”. *Power*. James D. Faubion, ed. Robert Hurley y otros, trad. Nueva York: New P, 2000. 1-89. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento: Estudios sobre cine 1*. Irene Agoff, trad. Barcelona: Paidós, 1984. Impreso.
- . *La imagen tiempo: Estudios sobre cine 2*. Irene Agoff, trad. Barcelona: Paidós, 2004. Print.
- Derrida, Jacques. *Right of inspection: Photographs by Marie-Francoise Plissart*. David Wills, trad. Nueva York: The Monacelli P, 1985. Impreso.
- Desde siempre*. Dir. Marialy Rivas. 1996. *Enciclopedia de cine chileno*. Web. 5 April 2021. <https://cinechile.cl/pelicula/desde-siempre/>
- Dreger, Alice. *Hermaphroditites and the medical invention of sex*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. Impreso.
- Donoso Macaya, Ángeles y Melissa M. González. “Orthodox transgressions: The ideology of cross-species, cross-class, and inter-racial queerness in Lucía Puenzo’s novel *El niño pez* (*The fish child*)”. *American Quarterly* 65.3 (september 2013): 711-733. Impreso.
- El niño pez*. Dir. Lucía Puenzo. Act. Inés Efrón y Mariela Vitale. Peadillos Pictures, 2009. Filme.
- Fausto-Sterling, Anne. *Cuerpos sexuados: La política de género y la construcción de la sexualidad*. Ambrosio García Leal, trad. Barcelona: Melusina, 2006. Impreso.
- Foster, David William. “[Review of] *XXY*.” *Chasqui* 36.2 (2007): 177-179. Impreso.
- Freud, Sigmund. *Obras completas: Volumen 7 (1901-05): Fragmentos de análisis de un caso de histeria, Tres ensayos de teoría sexual y otras obras*. José L. Etcheverry, trad. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. Impreso.
- Frohlich, Margaret. *Framing the margin: Nationality and sexuality across borders*. Tempe: Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH), 2008. Impreso.
- Fuego*. Dir. Armando Bo. Act. Isabel Sarli, Alba Mujica y Roberto Airadi. Sociedad Independiente Filmadora Argentina (SIFA), 1969. Filme.
- Fuskóva-Kornreich, Ilse y Dafna Argov. “Lesbian activism in Argentina: A recent but very powerful phenomenon”. *The third pink book: A global view of lesbian and gay liberation and oppression*. Art Hendriks, Rob Tielman y Evert van der Veen, eds. Buffalo: Prometheus Books, 1993. 80-85. Impreso.

- Gledhill, Christine. "Klute 1: A Contemporary film noir and feminist criticism". *Women in film noir: New edition*. Ann E. Kaplan, ed. Londres: British Film Institute, 1999. 20-34. Impreso.
- Goldschmidt, Richard. "Experimental intersexuality and the sex-problem". *The American Naturalist* 50.600 (dec.1916): 705-718. *JSTOR*. Web. 19 de marzo 2022. <https://www.jstor.org/stable/2456042>.
- González, Rodrigo. "Joven y alocada se estrena en Chile, tras lograr distribución en EEUU y Europa". *La Tercera*, 24 marzo 2012: 90. Impreso.
- Gutiérrez, Daniela. *Joven y alocada, la hermosa y desconocida historia de una Evangelais*. Chile: Random House Mondadori, 2013. Edición en formato digital.
- Herd, Gilbert. *Third sex, third gender: Beyond sexual dimorphism in culture*. Nueva York: Zones Books, 1994. Impreso.
- Hernando, Almudena. *Arqueología de la identidad*. Madrid: Akal, 2002. Impreso.
- "Informe N° 42/8". Comisión Interamericana de Derechos Humanos, Organización de los Estados Americanos. 23 de julio de 2008. Web. 27 de marzo 2022. <https://www.cidh.oas.org/annualrep/2008sp/Chile12502.sp.htm>.
- Joven y alocada*. Dir. Marialy Rivas. Act. Aline Kuppenheim y Alicia Rodríguez. IFC Films, 2012. Filme.
- Kaminsky, Amy. "Hacia un verbo queer". *Revista Iberoamericana* 74.225 (octubre-diciembre 2008): 879-895. Impreso.
- Kolalow, Assen. "El niño pez". *Chasqui* 38.1 (mayo 2009): 227-230. Impreso.
- Lauretis, Teresa de. *Alicia doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Impreso.
- . *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. Impreso.

Recibido: 27 de Marzo de 2022
Aceptado: 11 de Julio de 2022

Ethos melancólico: Resistencias y desaceleraciones temporales en cierto cine chileno contemporáneo

Melancholic ethos: Temporal resistances and decelerations in contemporary certain Chilean cinema

Alejandro Torres Contreras¹

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

Resumen. El presente artículo se propone plantear, de manera ensayística, un punto de quiebre dentro de la matriz de rendimiento del *capitalismo real* a través de lo cinematográfico. Este puede ser visto como la configuración de un tiempo *otro* al tiempo productivo, investido en la figura del melancólico como aquel que tensiona la triada psicoanalítica del neurótico contemporáneo: *objeto, deseo y pérdida* a través de la latencia o la espera (el arte de la paciencia o la acidia) que se representa en cierto cine chileno de la última década. Este ha hecho de la imagen cinematográfica el retrato del no-deseo, uno donde las cosas y los objetos son la base de la episteme que construye el relato y la cultura. Se trata de un cine horizontal que no viaja al encuentro de un conflicto y que se mantiene en la exposición radical de los elementos fundantes de la cultura en cuestión, dispuestos en una puesta en escena que, cual base barroca, funcionará desde las superficies, alejando el sentido de su acto enunciativo convencional y disponiendo los objetos como únicos depositarios de una episteme capaz de reordenar la ficcionalidad del sentido en sí. Revisaremos también, dentro de este marco conceptual, elementos que definen operaciones cinematográficas concretas, para aclarar, de manera introductoria, las fuentes de nominación que nos servirán para tratar fenómenos puntuales del acontecer cinematográfico del cine chileno actual.

Palabras clave. Melancolía, Cine chileno, Tiempo, Imagen.

Abstract. This article sets out to propose, in an essayistic manner, a point of rupture within the matrix of performance of Real Capitalism through the cinematographic, which can be seen as the configuration of a time other than productive time, invested in the figure of the melancholic, as the one who tensions the psychoanalytic triad of the contemporary neurotic: *object, desire and loss*. Through the latency or waiting (the art of patience or slothful) that is represented in certain Chilean cinema of the last decade, and which will make of the cinematographic image the portrait of non-desire, where things and objects are the basis of the episteme that constructs the narrative and culture. A horizontal cinema that does not travel to meet a conflict, and remains in the radical exposure of the founding elements of the culture in question, arranged in a *mise-en-scène*, which, like a baroque base, will function from the surfaces, distancing meaning from its conventional enunciative act and arranging objects as the only depositaries of an episteme capable of reordering the fictionality of meaning itself. We will also review, within this conceptual

¹ Doctorando en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte. Universidad de Chile / Docente en Escuela de Teatro y Cine, Facultad de Artes, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Mail: torrescontrer@gmail.com

framework, elements that define concrete cinematographic operations, allowing us to clarify, in an introductory way, the sources of nomination that will serve us to deal with specific phenomena of cinematographic events, within the framework of current Chilean cinema.

Keywords. Melancholy, Chilean Cinema, Time, Image.

Introducción

Analizar, desde el cine, los rasgos y mecanismos del *capitalismo real* (Fisher 43) como marco conceptual y universo de lo sensible implica demostrar la manera como esta estructura permea todas las áreas de la experiencia contemporánea, cubriendo el horizonte de lo pensable y obturando la capacidad de imaginar un nuevo escenario cultural y político. El escritor y crítico británico Mark Fisher reconoce, en el orden simbólico capitalista, una nueva categoría, mucho más expansiva. Es decir, algo más parecido a una atmósfera general que condiciona no solo la producción de la cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera que impide el pensamiento y la acción genuinos (41).

La precarización en los códigos del trabajo, la intensificación de la cultura de consumo, la disminución de los derechos constitucionales, la gerencialización de la política que la convierte en casta y el aumento de padecimientos mentales se organizan ya no como el margen de error dentro de un sistema que debería tender al bienestar común, sino como dispositivos orientados a bloquear toda capacidad colectiva de transformación.

Una crítica moral al capitalismo, desde el cine, por ejemplo, que ponga el énfasis en el constante padecer de sus personajes, reforzará, contradictoriamente, el dominio de este contenido, dado que ninguna posición ideológica puede ser totalmente exitosa si no es naturalizada, y no puede naturalizársela si se la considera un valor más que un hecho. Para Fisher, este es el motivo por el cual el neoliberalismo del presente siglo ha buscado erradicar la categoría del valor en un sentido ético (42).

En este contexto, se esboza la idea radical de que el sujeto contemporáneo acarrea una experiencia con sabor a derrota, en la que lo social obtendrá, o no, un sentido en la posibilidad de construir aquello que aún no ha adquirido en la cognición capitalista, es decir, *lo común*: un sentir que deviene directamente de las condiciones materiales, sociales y psicológicas.

Existe cierta coherencia significativa cuando se sociabilizan las vivencias individuales no bajo una falsa apariencia de homogenización de formas de sentir y percibir sino tomando en cuenta la capacidad de producir lo común. En esos trazos, cierto cine chileno contemporáneo esboza una comunidad solo reconocida cuando abre la posibilidad de pensar lo político desde lo colectivo, revitalizando así, heterogéneamente, una imagen pública y cultural en constante estado de perplejidad.

Capitalismo y tutelaje

Danilo Martuccelli (43-44), sociólogo franco-peruano, instala una idea dialéctica en el contradictorio proceso que ha sido levantar una historia propia desde los países latinoamericanos y el continente como relato de identidad. Se podría decir que la modernidad latinoamericana es distinta por haber sido marcada por el colonialismo, las élites y el potencial extractivista de sus recursos. Ahí donde en Europa el capitalismo segmentaba las sociedades y determinaba sus clases socioeconómicas según las formas de producción y explotación marcadas por la

industrialización, en Latinoamérica, ese mismo capitalismo dependía del uso y la interpretación que las élites hacían de lo público.

Esta tesis propone que las sociedades latinoamericanas han sido el teatro de formas particulares de tutelaje, cuyas figuras mayores, en términos de una institucionalización del poder, habrían sido el ejército y la Iglesia. En los dos casos se observa una característica común: la voluntad de ordenar de manera jerárquica la forma como los ciudadanos deben proyectarse en cuanto sujetos y construir sus subjetividades. Un orden resguardado, no por una universalidad jurídica, sino, más bien, por un tipo de entramado simbólico que, a su vez, augura una conciencia particular sobre la noción de realidad y tiempo.

Para Martuccelli (31), este orden habría encontrado su génesis en el paternalismo reinante de las haciendas y los fundos, la tierra como principio moral y económico de las élites. Los dueños de estas haciendas se erigían, como *pater familiae*, como tutores no solo de sus esposas, hijos, esclavos y empleados, sino de la sociedad en su conjunto. De esta manera, durante el siglo XIX formaron diversas instituciones de ayuda social y otras instancias filántropas, patrocinadas generalmente por la Iglesia. Este estatuto jurídico-moral ha sido la base de las construcciones republicanas latinoamericanas y sus consensos posdictatoriales:

La lectura recuerda, en más de un punto, la sentencia de Kant sobre la Ilustración y la ruptura con el período en la que los individuos son “inmaduros”, tratados como “menores” de edad, incapaces de usar su propia razón sin guía. Postura fundadora del individualismo que no habría tenido lugar en América Latina, en donde continuaría reinando una actitud de tutelaje hacia las mujeres, los indígenas, los trabajadores [...]

Una autonomía cuestionada por una representación que privilegia la idea de individuos incapaces e insuficientes para su ejercicio (Martuccelli, 31-32).

La imposibilidad de imaginar el fin del capitalismo que menciona Mark Fisher (22) a partir de la famosa frase de Fredric Jameson² se sostendría, en gran medida, en la imposibilidad de concebir un tiempo distinto al de la matriz productiva que este modelo reafirma, una conciencia individual y colectiva, un régimen de lo sensible donde se concibe y se reproduce *lo común*, aquello que Fisher denominó *realismo capitalista* (41-42). En este caso, tiempo y realidad suponen una forma condicionada de percepción en que lo político es también parte de

² “¿Es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo?”

ese régimen de lo sensible, con lo cual el capitalismo sería una forma particular de *concebir el tiempo*, un modo de reconocer los objetos y regímenes que delimitarán su cognición.

Es por esta relación que el sujeto contemporáneo puede ligar sus actividades diarias a un sentido último o trascendente, devenido en conexión significativa. Fisher (54) menciona que, en el caso del capitalismo real, el tiempo queda reducido a una expresión de presentes puros desconectados entre sí, solo retazos, dando paso a una cultura de la inmediatez, desvinculada de los espacios de memoria, devenidos en objetos. Ergo, la alternativa al tiempo productivo implicará romper el sistema hedónico, base de la lógica capitalista, es decir, la de sujetos en constante estado de deseo dependientes de un sentir desvinculado de subjetividad.

El individuo será el horizonte liminar de aquello aún insurrecto en la imagen cinematográfica y en nuestra percepción social y en todo aquello que posibilite desnarrativizar los relatos con los cuales ese mismo individuo ha sido trazado desde el orden simbólico. Será en los objetos, como *presencia de una ausencia*, donde se podrán deconstruir las parcelas aún sin sentido en la cognición capitalista. Cierta imagen cinematográfica apelará a encontrar este rasgo que, de alguna manera, retrata una pulsión colectiva, un sentir que proviene directamente de sus condiciones materiales, sociales y psicológicas. “No es en la imbricación directa entre lo social y lo estético que se encuentra el poderío crítico de la imagen, sino en aquello que permanece mudo y esquivo como vida insurrecta” (Ossa 92).

Ethos melancólico, una disrupción en el tiempo productivo

Mucho se ha escrito sobre la melancolía bajo sus distintas corrientes de investigación: médica, histórica, psicológica, incluso astrológica. Nuestro acercamiento al concepto está concebido como una estrategia de salida de aquello, aún inasible, pendiente en cierta imagen cinematográfica local. Encuentros y desencuentros, espacio de relaciones humanas que hoy nos definen, es decir, un ethos que se traduce en las elecciones formales que estas películas ponen en obra.

Siguiendo la tesis de Antonella Estévez,

[...] considerar la melancolía como un concepto de representación crítica, ya que se trata de un duelo sin objeto preciso, de un estado del alma de una nación que ha sido incapaz de enfrentar sus dolores. La melancolía es tan inasible como su objeto es imposible de resolver, es una presencia que nos rodea y que define nuestra cotidianeidad desde los márgenes (Estévez 19-20).

Bajo esta premisa, nuestra tesis vinculará el temple atrabiliario o melancólico como detonante de un nuevo orden de lo sensible desde la vertiente psicoanalítica dejada por *Duelo* y *melancolía* de Freud en adelante, que, en sus esbozos, nos posibilitará imaginar un tiempo distinto, marcado por la figura del melancólico como aquel que se retrae en una relación tras la pérdida de un objeto de deseo.

El mecanismo dinámico de la melancolía toma prestados sus caracteres esenciales, por una parte, del luto, y, por otra, de la regresión narcisista. Como en el primero, la libido reacciona, ante la prueba de la realidad que muestra que la persona amada o el objeto de deseo ha dejado de existir, fijando en cada recuerdo y en cada objeto una vinculación con la pérdida, pero, a la que no sigue, como podría esperarse, una transferencia de la libido sobre un nuevo objeto, sino su retraerse en el yo, identificado en el objeto perdido (255).

Esta paradoja resulta trascendental para romper la lógica capitalista del trabajo, ya que en términos psicológicos la retracción del melancólico no delata una disminución del deseo, sino, más bien, hace inalcanzable su objeto. La suya es una perversión de una voluntad que quiere el objeto, pero no la vía que conduce a él.

Bajo este concepto, Giorgio Agamben (28) desliza una crítica a la psicología moderna, la cual ha vaciado el término de acidia de su significado original, haciendo de ella un pecado contra la ética capitalista del trabajo: “Lo que aflige al acidioso no es pues la conciencia de un mal, sino por el contrario la consideración del más grande de los bienes; acidia es precisamente el vertiginoso y asustado retraerse (*recesus*) frente al desempeño de las estaciones ante Dios” (Agamben 30).

Si para el neurótico el esfuerzo por subsanar el conflicto estará enfocado en el acto mismo del desear, incluso convertido en delirio, siendo este mismo acto la razón por la cual existe el conflicto, para el melancólico la identificación con el objeto de la pérdida ha de ser el acto mismo del pesar, el lugar de la identificación.

Podemos considerar el deseo como el motor que anima al neurótico a buscar, aunque las posibilidades de éxito no estén aseguradas, un objeto que colme esa falta primordial. El melancólico, muy al contrario, carece de cualquiera de estos modos particulares del vivir. El desfallecimiento del deseo como discurso lo deja en una posición de *renunciamento* (Fernández), identificado solo con el dolor.

Esta inamovilidad, esta detención del pulso mismo de la vida, es la que lo aproxima a la muerte, justamente ahí donde el deseo fracasa en su función narrativa. Convierte así el tiempo en una latencia, que podrá ser disruptiva desde el hastío, como una nueva obsesión, y del *desempleo* o la cesantía, como una nueva categoría de la acidia. El tiempo muerto será la culpa de Occidente en la era de control, y el sujeto será el guardián de hacer rendir su propio tiempo.

La asociación tradicional de la melancolía con la actividad artística encuentra aquí su justificación precisamente en la exacerbada práctica fantasmática que constituye su rasgo común. Nelly Richard menciona a las figuras del duelo y la rabia como las detonantes del postrauma dictatorial en Chile “en tanto figuras que connotan la sensación de irreconocimiento y desamparo que afecta al sujeto del quiebre histórico cuando ese sujeto ya no cuenta con nombres y conceptos suficientes fiables para verbalizar su experiencia” (48).

Fantasmagorías en el cine chileno actual

Pretender reflexionar y crear un cuerpo teórico sobre cierto cine chileno contemporáneo implicará no solo pensar las imágenes, sino “*citar a comparecer*” a un cierto estado histórico, según la reflexión que hará Georges Didi-Huberman (37) a propósito del cine de Godard y de Pasolini. La intención es discutir y escudriñar el recorrido de elementos epistemológicos y discursivos que han ido acumulando esas imágenes desde su aparición.

“El cine es una forma pensada una y otra vez” (Losilla Alcalde 20) dado que pensar en la imagen cinematográfica es pensar en un acontecimiento público y su potencial político; es revisar, a modo cartográfico, los mecanismos y formas de estar y percibir que afectan a una colectividad, ahí donde, paradójicamente, el espectáculo masivo se traduce en visión privada. Por otro lado, implica forzar el lenguaje a sus límites poéticos y es, en última instancia, la reflexión sobre un *otro*, expuesto, que fascina y que carece de lugar.

El director ruso Andrei Tarkovski establecerá la idea de que “el cine es capaz de reproducir la percepción de los hechos inmersos en el tiempo y cambiantes por él” (89) y es el tiempo, como lugar a representar, lo único que el cine no pedirá prestado al resto de las artes. Esta reflexión inaugura los cimientos que este ensayo pretende seguir. Pero la idea no es abordar este cuerpo teórico desde su estatuto meramente histórico, sino desglosarlo con los elementos conceptuales hasta aquí tratados a partir de una imagen cinematográfica que plantea un ethos propio como un modo de percibir el ahora. Esta latencia se sostiene en los distintos mecanismos representacionales y simbólicos que cierto cine chileno está utilizando para narrar y, a su vez, desnarrativizar sus películas.

El reparto que representa el cine desde sus interacciones cine-tiempo, cine-movimiento y cine-memoria implica un más allá de la imagen que no responde a una conciencia meramente intelectual, sino a una profunda intuición vital. Se trata de una conciencia sobre estructuras de lo sensible que rigen los modos de percibir y reconocer el mundo, es decir, ritmos y templos anímicos que desestructurarán o fortalecerán, dado el caso, los hábitos perceptivos.

Siguiendo lo planteado por el filósofo francés Alain Badiou estableceremos la idea de que el cine es un medio de pensamiento que vehiculiza toda una serie de combinaciones y relaciones posibles en el mundo de las imágenes (38):

[...] porque el contenido de éste [el cine] no es mostrarnos imágenes, sino hacernos pensar en la relación general entre ellas. Por ende, es un arte de las relaciones y no un arte de lo que muestra [...] Como el cine pone en relación todas las imágenes, también es testimonio del conjunto total de la cultura y el arte (39).

Este cine que imagina y concibe un tiempo distinto, característica que podríamos observar en cierto cine chileno independiente de la segunda década de siglo XXI, posterior y como una prosecución del denominado *Novísimo cine chileno*, presentará estos rasgos: personajes no deseantes, o deseantes de fantasmagorías, con los que rompe la lógica usual, no solo del guion clásico, sino de las acciones y situaciones movilizadoras de un arco dramático y sus conflictos; representación de historias mínimas o de todo tipo de seguimientos de personajes; recorridos por

el espacio y exposición de la ciudad y de aquellos lugares y objetos que retratan fronteras de clase. También hay en él cámaras obsesivas que buscarán desentrañar en rostros y cuerpos la indiferencia y el hastío, o aquello aún inconsciente en la representación de esas miradas, así como momentos filmados casi siempre en secuencias sucias, con cámara en mano, buscando, a partir de detalles, desnarrativizar los mecanismos de acción o, por el contrario, llevando al extremo los límites rítmicos de un plano fijo.

Es interesante que esta paleta de elementos técnicos, a ratos extremos, sea el vehículo con el cual retratar hechos reales de nuestra historia reciente. Películas como *Volantín cortao* (2014), de Diego Ayala y Aníbal Jofré; *Nunca vas a estar solo* (2015), de Alex Anwandter; *Jesús* (2016), de Fernando Guzzoni, o *Trastornos del sueño* (2018), de Sofía Gómez y Camilo Becerra, con lenguajes y mecanismos narrativos muy distintos, coinciden en el uso que dan a cierta imagen-tiempo en la que el relato fílmico corre, a ratos, sin lógica narrativa, marcando una indecibilidad que se traduce en una tensión depositada en los personajes y los márgenes culturales y políticos que estos sugieren.

Por otro lado, los objetos, al ser forzados por secuencias o planos fijos, y por una escala de planos más bien limitada, son llevados a nuestro contexto a partir de un *extrañamiento* que pone al límite el realismo que las secuencias pretenden instalar, es decir, objetos y cuerpos que parecen no ser parte de la escena y, sin embargo, basta un segundo de encuentro para conectar la película y su potencial discursivo como una totalidad. Si bien estos elementos han sido criticados como errores de dirección o falta de recursos de la producción, pueden ser también asumidos como parte de la intuición de estos autores, a tientas aún si se quiere, de llevar a la pantalla los pliegues indecibles de su propia cultura.

Al respecto, la escritora chilena Antonella Estévez reflexiona:

[...] este tipo de cintas permitirían poner en obra el estado anímico que esta circunstancia provoca en este sujeto. A través de aquello que sí es posible representar –los logros exteriores de un país en acelerado proceso de modernización– [...] y a partir de las elecciones narrativas que estos autores hacen, nos muestran las crisis de este sujeto y su entorno. A través de su propuesta visual y temática, estas películas invitan a una reflexión respecto a aquello que es impresentable: la melancolía propia de nuestro tiempo (19).

Estudio de casos: hacia un cine de epifanías

En una escena inicial, un joven nochero de un edificio se detiene a observar en el subterráneo el tintinear que provoca un tubo fluorescente al encenderse. Con la luz aparece toda la sordidez del lugar y de la escena, que al joven parece no inmutarle. Este continuará con su

paupérrimo trabajo, sin dejar de mirar ese tubo, que le tiñe la cara con una luz imprecisa y azulosa (*Trastornos del sueño*, dirección de Sofía Gómez y Camilo Becerra, 2018).

Otro ejemplo, que en realidad es un plano único: de noche, un joven de unos 20 años está recostado sobre un pequeño montículo de cemento en un parque. La imagen, filmada cámara en mano y muy presente, se ensucia y ciega cada cierto tramo con los destellos de luz que llegan desde un poste del alumbrado público. El joven ha sido torturado y su cuerpo inmóvil ya no presenta signos vitales. Sus agresores, sentados junto a él, fuman de manera despreocupada. Con este plano termina la brutal secuencia del asesinato en *Jesús*, película inspirada en el caso Zamudio (*Jesús*, dirección de Fernando Guzzoni, 2016).



Imagen 1. *Trastornos del sueño*



Imagen 2. *Trastornos del sueño*.



Imagen 3. Jesús.

Detrás de estos momentos existen pequeños quiebres en la linealidad de la narración. El montaje invisible se interrumpe y deja ver sus cortes, ya sea por la longitud de la secuencia, distinta al resto de los planos, o del carácter, si se quiere, absurdo y contradictorio de los personajes, lo que denota un estado constante de estupor e indiferencia. Para Gilles Deleuze (17), estos momentos son la coronación de la imagen-movimiento, pero a la vez su agotamiento, ya que rompen el esquema que unía una situación dada con la siguiente, remitiendo la imagen a un universo solo de sensaciones ópticas y sonoras puras: *opsigno* y *sonsigno*.

La pregunta que este rasgo despierta es: ¿pueden estos mecanismos técnicos ser el engranaje con que el cine participa del ánimo particular de su época? La respuesta podría encontrarse en el límite que demarca Deleuze en sus famosos libros sobre cine: el fin de una era *imagen-movimiento* y la llegada de la modernidad cinematográfica *imagen-tiempo*. Este paso de una era a otra lo delimita el holocausto y la Segunda Guerra Mundial (364), un nuevo trauma en la experiencia humana de Occidente que desencadenará un giro total.

Esta pregunta por la disrupción del tiempo, desde el temple atrabiliario o melancólico, establece una relación con las cosas, una óptica posible para captar o desglosar un cierto modo único y epocal de concebir la realidad. Tal conquista pone en juego los temas del pasado y del futuro, y de la redención del tiempo, y es el resultado del lenguaje de la precariedad. Las imágenes no pueden penetrar en la profundidad de las cosas, pero dicen lo que en su intimidad era todavía desconocido a las cosas mismas.

En este punto se pueden trazar las intuiciones del cineasta como único modo de imaginar un tiempo *otro*, la construcción de tiempos a través de movimientos y cosas. La imagen dotará al objeto, incluso, de una presencia única y extraña, *epifánica*, según lo expuesto por Manuela Castro Santiago: “una manifestación que aparece con una fuerza casi repentina o de una situación que se revela en un instante en el que el tiempo se sustrae del flujo inestable de las impresiones” (380).

Los objetos y rostros, o los momentos mínimos, son una manifestación repentina y desproporcionada con respecto a la lógica particular del relato. Momentos de una conmoción íntima: la contemplación de un cuadro, un amanecer, la sombra o la luz que cae sobre un rostro; instantes en los que se podría generar un momento de perplejidad que descoloque la percepción cotidiana. Los objetos comunes y ordinarios se ven transformados en extraordinarios; los tiempos muertos convertidos en epifanía, en correlación con las particulares miradas de sus autores:

En la agitación epifánica la esencia de la cosa más común recupera una energía extraordinaria y es en ese momento insólito de su revelación cuando nos es dado disfrutarla en su aislamiento, fuera de la tolerancia y acostumbramiento con que tratamos el acontecer de lo real (Carrera 382).

El esbozo de una comunidad. A modo de conclusión

Cierta imagen cinematográfica local de esta última década pone en juego los temas del pasado y el futuro, y el ideario de un país, al plantear un giro en las narrativas que, sin perder el tono subjetivo de sus tratamientos, han retornado a un cierto tipo de realismo demarcado por las tensiones de la época. En palabras de la investigadora Carolina Urrutia:

[...] a partir de lo que podemos denominar un retorno al realismo, no necesariamente en el sentido en que lo ha comprendido históricamente la teoría del cine, sino en relación con un reintegro hacia un real conformado por los hechos noticiosos, por los informes televisivos, por los debates públicos y por aquello que, en la ciudadanía, se manifiesta desde el paso del estado de malestar hacia un fuerte grado de indignación.

Se trata de un corpus de películas que, con mayor presencia desde 2014, ha ido participando del malestar social que ha desembocado en cambios políticos relevantes para nuestro país. A diferencia del cine novísimo, adscrito a la primera década de este siglo, en que primaban el nihilismo y la melancolía en sus tratamientos narrativos, en él estos elementos se han vaciado, dejando narrativas fragmentadas, donde el hecho noticioso concentra el peso de los relatos y repercute, desde lugares disímiles, en las estéticas puestas en pantalla.

Sin embargo, sigue primando en la actualidad una construcción subjetiva en el tratamiento de los personajes y en la configuración de los tiempos cinematográficos, los cuales se revelan en momentos desconectados de la narración o el ritmo. Momentos cuasi epifánicos, según hemos planteado, donde quedan esbozadas las tensiones culturales que las películas trazan y en los duelos aún sin respuesta, propios de tragedias históricas aún no resueltas.

Nuestra tesis ve algo más en estos momentos cinematográficos: la aparición de una comunidad en una sociedad vaciada de sentido comunitario. “Sólo la esperanza sin sentido tendrá sentido” dirá Mark Fisher (23) en la introducción a su *Realismo capitalista*. Los personajes de estas películas no están en el desamparo, plantean más bien un límite, el de su propia negatividad ahí donde toda noción de un *pueblo* queda reducida a una imagen sin singularidades ni multiplicidades.

No obstante, en esos pequeños momentos reaparece en la pantalla la singularidad de un pueblo y la particularidad de su tiempo, en el sentido de una característica definida como “todos aquellos que no son distintos y diferentes, todos aquellos que no se sitúan por encima del montón por sus posesiones, su posición social o su formación” (Didi-Huberman 80) Tal vez, la melancolía esbozada en estos personajes y relatos cinematográficos es la latencia o la espera por volver a crear una comunidad.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995. Impreso.
- Badiou, Alain. *El cine como acontecimiento*. México: Paradiso, 2014. Impreso.
- Carrera, Pilar. *Andrei Tarkovski: La imagen total*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso
- Castro, Manuela. *Las metáforas de la melancolía: un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plástica*. Memoria para optar al grado de doctor. Departamento de Didáctica de las Ciencias y Filosofía, Universidad de Huelva, 2012.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: Estudios sobre Cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Pasados pisados por Jean-Luc Godard*. Cantabria: Shangrila, 2017. Impreso.
- . *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012. Impreso.
- Estévez, Antonella. *Una gramática de la melancolía cinematográfica: La modernidad y el no duelo en cierto cine chileno contemporáneo*. Santiago: Radio Universidad de Chile. 2017. Impreso.
- Fernández, Francisco. *La melancolía, una pasión inútil*. Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría, 99 (2007). Web. 6 dic. 2021.
<http://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/15992>)
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra, 2016. Impreso.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas XIV: Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico: Trabajo sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1976. Impreso.
- Losilla Alcalde, Carlos. *La invención de la modernidad: Historia y melancolía en el relato del cine*. Tesis doctoral. Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra, 2010.
- Martuccelli, Danilo. *¿Existen individuos en el Sur?* Santiago: LOM, 2010. Impreso.

Ossa, Carlos. *El ojo mecánico: Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.

Richard, Nelly. *Pensar en la postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. Impreso.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp 1991. Impreso.

Urrutia, Carolina. “Variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo: Las películas de Alejandro Fernández Almendras”. *Comunicación y medios*, 28.39 (2019): 98-108. Web. 14 jul. 2022.

Aceptado: 1 de Junio de 2022

Recibido: 12 de Julio de 2022

El proyecto anamórfico en la didáctica del dibujo arquitectónico¹

Anamorphic project on the didactic of architectural drawing

Christian Saavedra²

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Resumen. El proyecto anamórfico es un ejercicio académico que explora el potencial didáctico de la anamorfosis en la enseñanza del dibujo arquitectónico. Se trata de un modelo de trabajo concebido para estimular una mejor comprensión y aplicación de las distintas proyecciones (ortogonal, axonométrica y central), así como del trazado en escala uno a uno. La metodología aplicada es esencialmente el dibujo como sistema de resolución geométrica de la imagen anamórfica a través de la utilización del sistema gráfico de perspectiva directa – bidireccionalmente– y planimetría de trazado, todo ello reunido y articulado en una sola lámina dibujada a mano con las técnicas tradicionales. Le sigue la fase de intervención gráfica en el espacio organizada como trabajo colaborativo. Este trabajo operó como un laboratorio del ejercicio proyectual en las tres versiones ensayadas y ofreció a las y los estudiantes la corroboración empírica del funcionamiento de estos modelos canónicos de representación arquitectónica al crear una intervención espacial que estimula la reflexión sobre las condiciones de percepción desde una actitud lúdica, colaborativa y creativa.

Palabras claves. Anamorfosis, Didáctica arquitectónica, Geometría descriptiva, Aprendizaje lúdico.

Abstract. The anamorphic project is an academic exercise that explores the didactic potential of anamorphosis in the teaching of architectural drawing. It is a working model conceived to stimulate a better understanding and application of the different projections (orthogonal, axonometric and central) as well as the layout on a one-to-one scale. The applied methodology is essentially drawing as a geometric resolution system for the anamorphic image, using the direct perspective graphic system – bidirectionally – and layout planimetry; all this gathered and articulated in a single sheet drawn by hand with traditional techniques. This is followed by the phase of graphic intervention in the space organized as a collaborative work. The exercise operates as a laboratory of the design exercise, in the three versions tested, and offers students empirical corroboration of the functioning of these canonical models of architectural representation, creating a spatial intervention that stimulates reflection on the conditions of perception under an attitude playful, collaborative and creative.

Keywords: Anamorphosis, Architectural didactics, Descriptive geometry, Playful learning

¹Se trata de un ejercicio académico desarrollado por el arquitecto Christian Saavedra como profesor del curso Complementario de Dibujo para el Taller Creativo de primer año, en la escuela de Arquitectura UNAB de Santiago. Se han realizado tres versiones, en 2017 junto a la arquitecta Ninna Feijó, en 2018 y 2019 junto al arquitecto Felipe Ladrón de Guevara, como profesores adjuntos del curso. El trabajo fue parte de la exposición en el Primer Encuentro Nacional de Iniciación en Arquitectura de 2020.

²Arquitecto. Universidad Nacional Andrés Bello. Magíster en Arquitectura. Doctorando. Pontificia Universidad Católica de Chile. ORCID: 0000-0002-9538-4750 Mail: cxsaaaved@uc.cl

Introducción

El punto de partida de este trabajo es explorar las posibilidades didácticas de la anamorfosis³ en el aprendizaje de la representación gráfica arquitectónica durante el primer año de estudios de arquitectura. Las referencias al uso de la anamorfosis se encuentran fundamentalmente alojadas en el campo del arte, tanto en el período del Renacimiento como en expresiones modernas recientes. Entre estas últimas destaca la vinculación que esta modalidad adquiere en acciones de intervención del espacio arquitectónico y urbano, que invitan a las ciudadanas y ciudadanos a sorprenderse con la imagen proyectada. Estas acciones abarcan desde sofisticadas propuestas artísticas hasta expresiones de arte callejero que se activan en los paseos públicos⁴. Un área poco explorada es la implementación de la anamorfosis con fines didácticos en el campo del dibujo arquitectónico. En este sentido, este artículo busca aportar al potencial del ejercicio anamórfico.

El trabajo se desarrolla en el marco conceptual de la didáctica⁵ especial en el ámbito universitario. Apunta al desarrollo de didácticas alternativas, con énfasis en el modelo de “enseñar a aprender” donde el docente adopta un rol de facilitador del aprendizaje (Casasola): un aprender haciendo. La formulación de un proyecto anamórfico apunta a entregar una mejor comprensión de los principios de proyección ortogonal y perspectivas, a propiciar una acción colectiva de intervención del espacio y a ver corroborada empíricamente la teoría al experimentar la ilusión anamórfica en los espacios de la universidad. Con ello se persigue una experiencia de aprendizaje práctico que sea significativa, cognitiva y emotiva para los estudiantes.

La técnica didáctica implementada, el proyecto anamórfico, se alinea con el aprendizaje basado en problemas, de manera de incrementar progresivamente el nivel de conocimiento hasta llegar a su aplicación práctica y creativa⁶. La metacognición del estudiante se ve potenciada por la verificación del proyecto dibujado al materializar la proyección anamórfica en el espacio del campus.

³ Anamorfosis consiste en deformar o alterar la geometría del dibujo de un objeto de manera tal que su aspecto normal se consigue solo al ser observado desde un sitio en particular.

⁴ Bernal, Cisneros y Soler mencionan a Julian Beever, Edgar Mueller y Kurt Wenner como exponentes callejeros que utilizan el suelo como lienzo.

⁵ Entendemos la didáctica como la disciplina y las metodologías que estudian los procesos de enseñar, instruir, explicar, hacer, saber y demostrar (Escribano-González).

⁶ La formación del arquitecto en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional Andrés Bello (UNAB) se organiza en cuatro líneas. La línea de Representación apunta a experimentar con diferentes medios de comunicación y representación como herramientas proyectuales de carácter prospectivo y crítico.

Anamorfosis: el juego contra-perspectivo

Anti-perspectiva

La anamorfosis surge como consecuencia de la perspectiva renacentista. Es, en cierta manera, su opuesto natural. El desarrollo del método perspectivo en el siglo XV⁷ supuso la comprensión gráfica de buena parte de los elementos geométricos que determinan el espacio percibido visualmente. El conocimiento de los principios característicos de la imagen óptica del espacio, como la alteración de los ángulos horizontales que se fugan o la reducción del tamaño aparente, permitió explorar la posibilidad de contrarrestar o alterar estos efectos. La anamorfosis es, así, un juego geométrico y óptico basado en estos principios, que culmina con la experiencia de un observador –asombrado por el efecto visible– ante una imagen que se resiste a la perspectiva pese a desplegarse en el espacio.

Anamorfosis y el espacio arquitectónico

El concepto de anamorfosis, acuñado en el siglo XVII, es un término de origen griego⁸ que significa transformar. En el caso de su uso en el ámbito de la perspectiva o la percepción óptica del espacio, su acepción se aplica al acto de deformar o alterar la geometría de un objeto de manera tal que pueda contrarrestar los efectos perspectivos y ser leído normalmente (de forma completa y conforme) al ser observado desde de un sitio particular. En palabras de Varini, López-Durán y Müller:

Como mecanismo perspectivo que revierte sus propios principios, la anamorfosis constituye un proceso de retorno a una forma que parece haber sido proyectada fuera de sí misma en una manera que se vuelve irreconocible. Solo cuando es vista desde un específico punto de vista –el punto de convergencia de la construcción geométrica– esta recupera su forma original normal (97).

⁷ El alcance de la publicación impide referirse en detalle al método perspectivo y su formulación en el tiempo. No obstante, se entenderá como un modelo de representación del espacio óptico que permite acercarse al conocimiento de “cómo se ve” un espacio en contraste al de “cómo es” ese espacio según las proyecciones ortogonales y axonométricas. Este modelo está conformado por un observador, su horizonte, el objeto y los rayos visuales provenientes desde el objeto hacia el ojo del observador y un plano de proyección donde los rayos se intersectan y producen la vista perspectiva.

⁸ ἀναμόρφωσις. El diccionario español la define como una pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire.

El primer vestigio de un dibujo anamórfico se ha encontrado en los cuadernos de Leonardo da Vinci a inicios del siglo XVI⁹, en unos pequeños dibujos apenas reconocibles de un ojo y un rostro por aparecer elongados lateralmente si los vemos de frente, no así si los observamos desde un costado y en forma rasante. Los primeros tratados en abordar la anamorfosis son los de Vignola (1562) y Bárbaro (1568), aunque el método se decanta en los siglos venideros (Bernal, Cisneros y Soler 149).

Niceron¹⁰ es uno de los más destacados en el desarrollo de esta técnica. En 1638 publicó su tratado *La perspective curieuse, ou magie artificielle des effets merveilleux*¹¹, donde ya es posible ver un conjunto de modalidades anamórficas: el modo plano, realizado sobre un plano oblicuo al espectador; el modo cilíndrico, para ser visto en un espejo cilíndrico, y otras de carácter esférico (Fig. 1). Un tipo menos evidente pero más popular de anamorfosis son los cicloramas del siglo XIX (panoramas), esas escenas de 360 grados producidas en 1792 por Robert Barker, así como también distintas imágenes creadas para decorados teatrales y cinematográficos (Bernal, Cisneros y Soler 151).

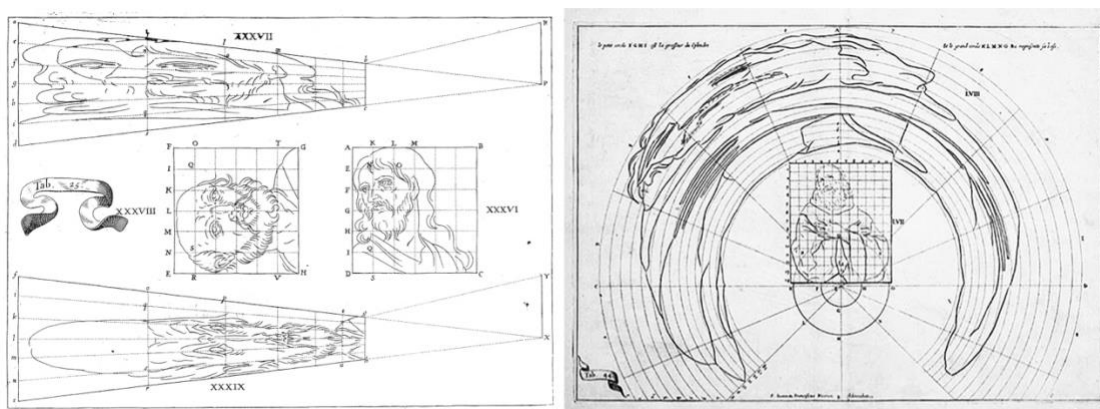


Figura. 1. Tratado de Niceron, anamorfosis plana y cilíndrica, 1638. Fuente: Varini, López-Durán y Müller.

Muchas de las ilustraciones de estos primeros tratados muestran las imágenes anamórficas desplegadas en papel y luego en recintos, ya sea en sus muros o suelos, principalmente en el modo oblicuo. Estas prácticas o proyectos de anamorfismo espacial se pueden entender como el antecedente de una línea de trabajo que adopta el espacio arquitectónico y urbano como el telón y el medio en el que la forma anamórfica se despliega. Esta es la modalidad que adopta la obra del artista suizo Felice Varini desde finales de la década de 1970, cuyos trabajos han reformulado la relación entre anamorfosis, arquitectura y ciudad. En este caso, dicho soporte resulta más complejo que lo meramente oblicuo o cilíndrico, pues se trata de una superficie tridimensional fragmentada de proyección de la imagen.

Para Varini, su obra anamórfica es una manera de celebrar la especificidad del contexto y de la experiencia, arraigada unívocamente al lugar en que se exhibe y experimenta. Sus trabajos anamórficos, de escala arquitectónica o urbana, le otorgan especial cuidado a la ubicación del punto de vista, situándolo a la altura del ojo y a lo largo de una ruta cotidiana inevitable. De este modo, la obra tiene más posibilidades de hacerse parte de la experiencia cotidiana del lugar.

⁹ Codex Atlanticus, 1483-1518, en Varini, López-Durán y Müller (97).

¹⁰ Físico francés conocido por sus contribuciones en el campo de la óptica.

¹¹ Título en español: *La curiosa perspectiva, o la magia artificial de efectos maravillosos*.



Figura 2. Intervenciones a escala arquitectónica de Felice Varini con pintura acrílica. A) Izquierda: “Quai des celestins n° 1”, 1979. B y C) Centro y derecha: “Out of axis trapezoid around a rectangle”, 1996. Fuente: Varini, López-Durán y Müller.

Las intervenciones anamórficas de Varini presentan dos características de interés: la técnica de proyección de la forma anamórfica en el espacio y la técnica de demarcación. Esta última ha sido constante desde sus primeros trabajos de escala arquitectónica, en 1979, y urbana, en 1986. En la serie “Quai des celestins” de 1979 explora diversas figuras con distinto grado de complejidad (Fig. 2A), entre ellas la figura que consiste en unas habitaciones de muros azules sobre las cuales una línea amarilla atraviesa muros y puertas llevando la proyección de la línea en sucesivas capas de profundidad, cada vez más alejada del observador. En ella, el área de la línea debe conservar su dirección y espesor aparente, por lo que su tamaño aumenta conforme se aleja y da continuidad dentro de la fragmentación que experimenta su forma unitaria. En el caso de “Out of axis trapezoid around a rectangle”, de 1996, la proyección anamórfica es un polígono cerrado de mayor tamaño que se despliega y fragmenta en varias capas de profundidad dentro del hall de un edificio (Figs. 2B y 2C).

En las obras de Varini, la proyección de la forma sobre las superficies se realiza de manera directa con un proyector óptico situado en el lugar destinado al punto de vista. Esta operación ilumina la figura en las superficies, por lo que resulta geoméricamente análoga al fenómeno visual cuando este es percibido por el ojo del observador. La proyección creada es la referencia para trazar la forma directamente sobre las superficies, reemplazando la elaboración de un cálculo planimétrico mediante geometría descriptiva o perspectivas matemáticas.

La intervención anamórfica de este artista apunta a ser una obra temporal, epidérmica e inocua sobre los lugares, para no dejar daños o alteraciones significativas una vez retirada. Dentro de sus instalaciones se observa el uso de diversas técnicas de demarcación, que van desde pintar directamente las superficies del lugar hasta el uso de láminas retirables, ya sea autoadhesivos o de aluminio que cubren totalmente las áreas correspondientes a la proyección anamórfica¹². Ello le ha permitido intervenir sitios de alto valor patrimonial, en los cuales la propia obra es utilizada como un instrumento de activación y revaloración del sitio histórico, como es el caso de Carcassonne.

¹² Obra “Concentric, Eccentric”, Carcassonne, 2018, láminas de aluminio.

Didáctica anamórfica

El primer año de estudios de arquitectura en las universidades presenta tradicionalmente una fuerte presencia de dibujo y representación arquitectónica desde el primer semestre, entendidas estas técnicas como los principales instrumentos de pensamiento y diseño espacial (Sainz 40). Estos contenidos se han mantenido estables a lo largo del tiempo y plantean el desafío de cómo ir actualizando la forma de entregarlos y de explorar escenarios de aplicación que resulten integradores y motivantes para las y los estudiantes.

El proyecto anamórfico ha sido concebido como un ejercicio en el que es posible reunir la aplicación del sistema de proyecciones (ortogonal, oblicua y central) utilizadas para representar el espacio (Fig. 3). Su aspecto novedoso es la incorporación de una figura anamórfica que desencadena un ejercicio inverso de perspectiva de vistas ortogonales para permitir conocer la geometría que adquiere en las superficies del espacio y ejecutarla en escala uno a uno. En ese sentido, el objetivo del trabajo es la materialización de la anamorfosis en el espacio de la universidad. El dibujo arquitectónico se vuelve el medio para lograrlo: un proyecto gráfico-arquitectónico.

La secuencia de trabajo planimétrico avanza en seis etapas: a) el boceto fotográfico; b) el levantamiento planimétrico del espacio a intervenir; c) producir la vista perspectiva con método directo de proyección; d) superponer la forma anamórfica en la vista perspectiva según el boceto preliminar; e) retro-proyectar la forma anamórfica hacia las superficies del espacio y f) proyectar en magnitud verdadera las superficies del espacio donde incide la anamorfosis. Todo el proceso de dibujo de las últimas cuatro etapas convive en la misma lámina, superponiendo información que debe ser administrada y ejecutada con distinciones de jerarquía gráfica para conseguir una lectura clara tanto del resultado como del andamiaje geométrico que lo posibilita.

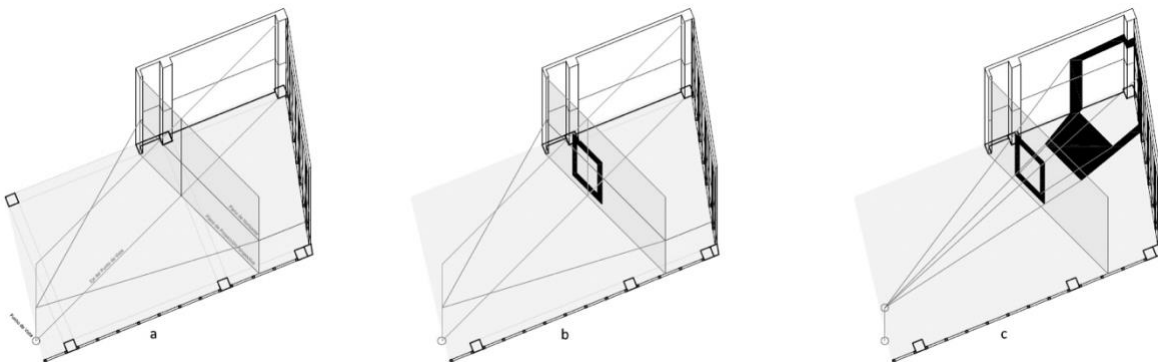


Figura 3. Proyecto 2017, hall principal, vista axonométrica del sistema geométrico de la anamorfosis.

La metodología

A diferencia del método de proyección utilizado por Varini en sus intervenciones, nuestro proyecto considera el uso de la geometría descriptiva aplicada en dibujos planimétricos para calcular dicha proyección. En este caso se trata de generar la perspectiva con base en la combinación de la planta y la elevación (Montague 48), es decir, de una perspectiva de dos puntos de fuga. La modalidad implementada es el método directo de proyección (Ching 204), que genera la perspectiva a partir del levantamiento del espacio físico en proyección ortogonal (Fig. 4). Requiere utilizar al menos dos vistas ortogonales, una planta y una elevación lateral perpendicular al plano del cuadro y, por

tanto, paralelo al eje visual. El motivo es poder conocer con precisión la forma final de la proyección anamórfica en su verdadera magnitud sobre las distintas superficies verticales y horizontales del espacio.

Tanto el objeto, el plano de proyección y el punto de observación son elementos del sistema perspectivo representados en ambas vistas ortogonales para poder calcular la perspectiva combinando los análisis visuales de la planta y la elevación. En este modelo, la perspectiva de un punto o vértice del objeto es el lugar donde el rayo visual trazado desde el punto de observación al punto se intersecta con el plano del cuadro¹³. Al reiterar este cálculo en cada vértice del objeto se forma su imagen perspectiva completa. Este método permite, en teoría, prescindir de los puntos de fuga; no obstante, estos pueden utilizarse de manera complementaria ya que permiten garantizar la exactitud en la dirección de rectas en retroceso.

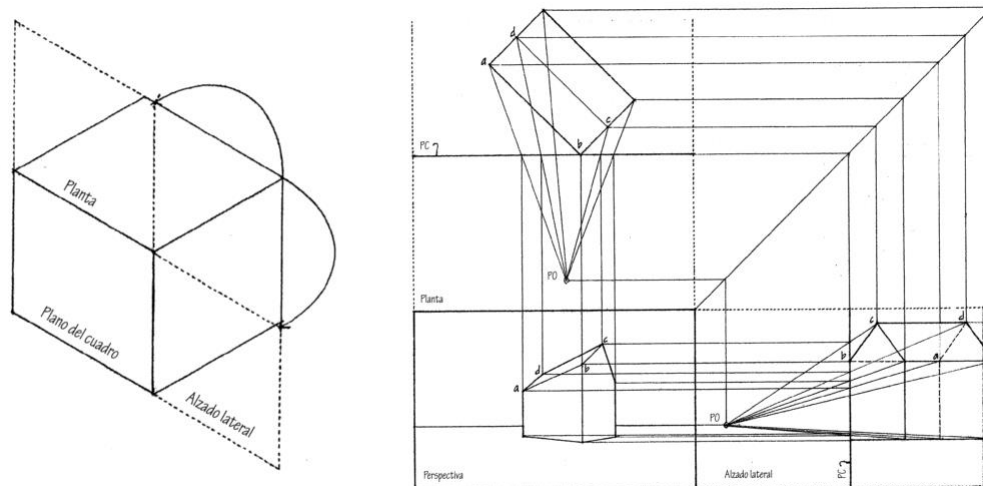


Figura 4. Método directo de proyección perspectiva. Fuente: Ching 205.

El procedimiento anamórfico sobre esta vista perspectiva consiste en proyectar cada vértice de la figura en cuestión de manera inversa a como se prosigue para generar la perspectiva, es decir:

[...] vértice de la figura en línea perpendicular hacia plano de proyección para indicar su punto perspectivo; línea visual desde el observador pasando por el punto perspectivo

¹³ Tal como lo indica Ching, para obtener la vista perspectiva de un punto el proceso contempla cinco pasos: a) dibujar en planta un rayo visual desde el punto de observación al vértice del objeto hasta que corte el plano del cuadro; b) tender una vertical de construcción en el punto en que el rayo visual corta el plano del cuadro; c) dibujar en elevación un rayo visual que vaya desde el punto de observación al punto en cuestión hasta que corte el plano del cuadro; d) tender una horizontal de construcción en el punto en que el rayo visual corta el plano del cuadro; e) la intersección de la vertical y la horizontal provenientes de la planta y la elevación es la proyección en perspectiva del punto en el plano del cuadro.

anterior y extendiéndose hacia la superficie del espacio. Se repite el procedimiento para dicho vértice en la elevación hasta intersectarse con la línea visual en planta. De ese modo, se va retroproyectando la figura sobre las superficies del espacio (Ching 205)

Tres versiones del trabajo

Las etapas del dibujo han de desarrollarse en cuatro clases y con un avance semanal. En estas se establecen objetivos de progreso claros y se considera también asistir a las y los estudiantes en sus dudas procedimentales. Las tres primeras clases corresponden a trabajo de dibujo (individual) y la cuarta al trazado *in situ* (grupal): a) planimetría del lugar y punto de vista; b) vista perspectiva; c) retro-perspectiva de la figura anamórfica y elevaciones en verdadera magnitud; trazado de la figura en las superficies del lugar.

La implementación del ejercicio ha tenido a la fecha tres versiones anuales (2017, 2018 y 2019), en distintas locaciones dentro del campus universitario¹⁴. La primera versión ocurrió en el hall de acceso del edificio, la segunda en el patio del campus –el único exterior– y la tercera en la sala de clases. La decisión del lugar ha respondido a condicionantes de flujo de personas, calidad superficial, exposición climáticas o de tiempos de ejecución. Sin embargo, todas han ofrecido un ámbito diverso de exploración de los alcances del ejercicio.

En todas estas versiones, la figura proyectada ha sido la misma: el contorno de un cuadrado orientado normalmente. La elección responde a la facilidad que ofrece para reconocer el fenómeno geométrico que implica la proyección anamórfica sobre el espacio y para actuar como un marco ilusorio que alberga en su interior un espacio tridimensional que puede ser ocupado y recorrido, lo que puede desencadenar diversas interacciones lúdicas. Para ello, la anamorfosis del cuadrado compromete tanto las superficies de suelo como de muros en el espacio escogido y debe tener un tamaño en proporción a la escala del lugar que permita ese interior ilusorio.

En las distintas versiones de este trabajo efectuadas hasta ahora se han utilizado las dos determinantes que Varini despliega en su obra para ubicar el punto de observación: situarlo a una altura equivalente a la media de un adulto de pie –1,6 metros sobre el suelo– de manera que el observador se encuentre con el punto fácilmente al ir caminando y acercándose; y ubicarlo de forma adyacente a los ejes de flujo para atraer a la comunidad universitaria del campus, pero permitiendo la detención tranquila del observador frente a la figura.

El dibujo

La representación ortogonal del espacio se efectúa a escala 1:50, misma que es suficiente para generar detalles en el cálculo geométrico de las superficies proyectadas, pero que no requiere de formatos mayores a un A2 de las mesas de trabajo. Se intenta que la vista perspectiva tenga un tamaño lo más grande posible en la lámina, para lo cual se desplaza el plano del cuadro lo más distante que se pueda del punto de observador. El dibujo de esta lámina exige un riguroso oficio en el estudiante, quien debe mantener, a lo largo de las sucesivas etapas, las plantas y elevaciones según el eje visual y el plano de proyección, la elaboración de la vista perspectiva, la

¹⁴ El confinamiento masivo obligado por la pandemia de COVID-19 impidió realizar este trabajo en 2020 y 2021.

retroproyección de la figura anamórfica y la proyección en verdadero tamaño de las fachadas y las superficies incidentes por la figura (Fig. 5).

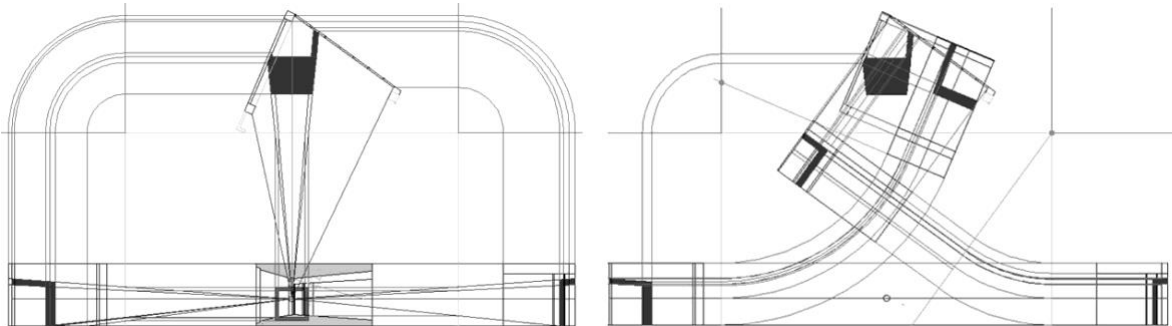


Figura 5. Proyecto anamórfico 2017. La lámina y sus etapas. Vista perspectiva con retroproyección anamórfica y proyección de verdadera magnitud en las superficies donde incide la figura anamórfica.

La ejecución del dibujo a mano es orientado a la paciente, organizada y rigurosa ejecución de los procedimientos de proyección, así como a la calidad del trazado, la jerarquía, la limpieza y la precisión del resultado. Si bien se trata de un dibujo asistido por instrumentos, ello no lo desliga del rol artesanal del dibujante en la consecución del resultado y en su calidad como representación. La lámina debe poder ser leída con claridad en al menos cuatro planos de jerarquía y categoría gráfica: las áreas que forman el cuadrado anamórfico, la arquitectura del lugar, la información de interés perspectivo y las líneas auxiliares que soportan el proceso geométrico. Cada una de estas categorías debe diferenciarse por la cualidad de la línea, de las más tenues y neutras hasta las más vívidas y protagónicas (Fig. 6).

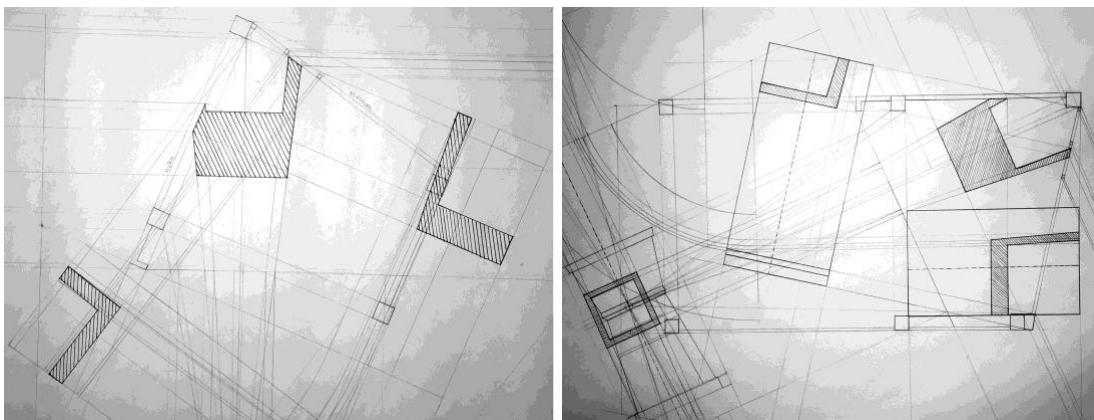


Figura 6. Proyecto anamórfico 2017. Láminas finales con proyecciones y conjunto del trazado geométrico.

La evaluación del ejercicio pondera tanto la correcta geometría del resultado final, es decir, de las áreas del espacio afectadas por la proyección de la figura anamórfica en verdadera magnitud, como la rigurosidad y la calidad gráfica del proceso que la lámina exhibe.

El trazado en las superficies

Las sucesivas fases de proyección aplicadas en el dibujo culminan en una documentación de proyecto precisa para la planificación y la ejecución de la obra en el lugar, lo que permite contar con una geometría de trazado y con una estimación del material necesario para su realización. En esta fase se establecen con precisión las estructuras geométricas básicas a trazar previamente en el espacio: a) la ubicación del punto de vista, b) el eje visual, c) el plano del cuadro o de proyección y d) el plano de horizonte.

Cabe señalar que la intervención gráfica sobre las superficies del edificio debe ser inocua, fácil de retirar, de bajo costo y de rápida ejecución, no más de una mañana. Como hemos visto, las técnicas aplicadas en los referentes revisados, como pintura directa sobre las superficies o láminas rígidas adosadas a estas resultan inaplicables en este caso. Entre las alternativas posibles se escogió efectuarla con cinta de enmascarar de color rojo o negro, que permite una óptima adherencia en distintas superficies, que es fácilmente retirable y que no deja huellas, es de bajo costo y de fácil ejecución por parte de estudiantes de primer año.

La ejecución se organiza en grupos, a los cuales se les asigna etapas y sectores¹⁵. Un grupo actúa como alarifes al encargarse de trazar la información base del resto del trabajo: punto de vista, eje visual, plano de proyección y horizonte. Le sigue el equipo de contorno de planta, que fija la figura y determina la relación con las superficies verticales en continuidad. El tercer equipo es el de contorno de superficies verticales. En todas estas etapas el equipo considera un vigía, ubicado en el punto de observación, que se ocupa de verificar la correcta geometría del conjunto y que dirige al equipo en dependencia de ello. La última etapa, de relleno de las superficies, se divide en distintos sectores de trabajo y en ella colabora el total del curso (Fig. 7).

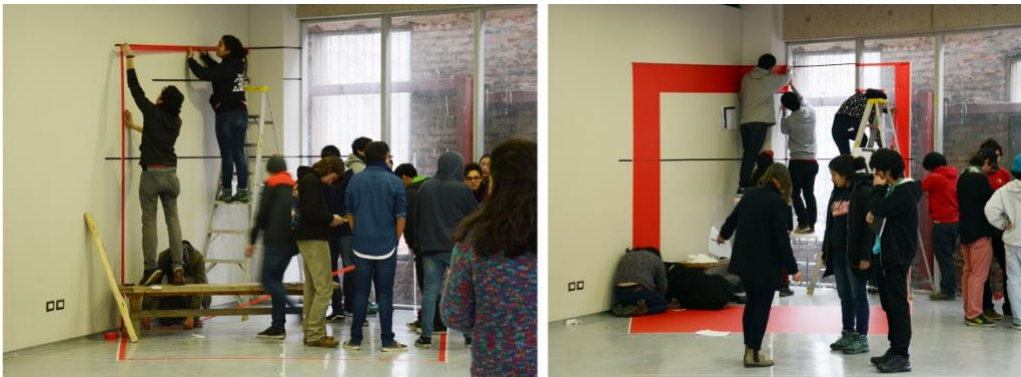


Figura 7. Proyecto anamórfico 2017. Los estudiantes ejecutan el cuadrado anamórfico sobre las superficies de los muros y el suelo del hall de acceso del edificio mediante cinta adhesiva roja.

La evaluación de esta etapa de trazado *in situ* pondera la correcta y completa ejecución de la forma asignada junto a la capacidad de trabajo en equipo de las y los estudiantes. El equipo docente participa y asiste el trabajo de los estudiantes en la medida en que sea necesario. Al finalizar, la verificación del resultado es un fenómeno colectivo, que queda a la vista del grupo. Sin embargo, el control de la precisión del resultado se obtiene fotográficamente más que de

¹⁵ Se debe señalar que debido a que las y los estudiantes han sido todos parte del proceso pueden integrarse en cualquier función del trazado en terreno, con igual capacidad de desempeño.

manera directa. Lo que hemos advertido en todas las versiones es que, a simple vista, nuestra visión binocular, e incluso monocular, intenta corregir la ilusión de una imagen plana e insiste en atribuirle profundidad, reduciendo la percepción de las direcciones verticales y de las continuidades entre suelos y muros. Ello se ve mejorado si el observador se desplaza unos pasos más lejos del punto de vista. En cambio, la fotografía es la prueba más nítida del resultado, pues anula los mecanismos de profundidad de la percepción visual humana (Fig. 8).



Figura 8. Proyecto anamórfico 2019. Sala de clases Cuadrado anamórfico terminado.

Una vez finalizada la intervención anamórfica en el espacio, esta ejerce su natural capacidad de atracción y sorpresa para los estudiantes y la comunidad universitaria en general. La experiencia de ver conformarse la forma plana con base en una serie de fragmentos dispersos en la profundidad del espacio despierta el asombro y el interés de todos. La espacialidad interior que define la forma cuadrada logra efectivamente invitar a una interacción lúdica de las personas con la intervención, lo que queda plasmado en todo tipo de performances de juego y fotografías en el lugar. Los registros fotográficos de estas interacciones, que ocurren ya sea de manera individual, en grupos o como equipo completo del curso dentro del cuadrado, evidencian una experiencia didáctica enriquecida por aspectos emocionales positivos al interior del curso (Figs. 9 y 10).



Figura 9. Proyecto anamórfico 2017, hall principal. La performance fotográfica al interior ilusorio del cuadrado.

Proyectar otras anamorfosis

Las experiencias realizadas hasta ahora han actuado sobre las condiciones de contexto en las que el curso se desenvuelve. Pese a las pocas horas semanales asignadas a esta materia se ha conseguido, como etapa final del curso, materializar el dibujo y su trazado en un plazo de tiempo adecuado. También se ha ajustado el grado de complejidad a estas determinantes en los términos de la elección de la figura a proyectar y la cantidad de superficies espaciales donde esta se proyecta. En lo relativo a la intervención gráfica, las superficies también han sido adecuadas para lograr su concreción en una mañana con el trabajo en conjunto de las distintas secciones del curso.

En términos generales, este trabajo nos ha permitido explorar la proyección de una misma figura, un cuadrado, en tres lugares diferentes del mismo campus y confirmar los aspectos metodológicos de dibujo y trazado implementados. A nivel del proceso de dibujo, hemos corroborado la funcionalidad de la técnica aplicada y los resultados por parte de los estudiantes han sido óptimos. Y esto no solo en lo relativo a la comprensión del método de proyección perspectivo y de retro-perspectiva que se aplica, sino también a propósito de la rigurosidad del procedimiento geométrico y el manejo de una gran cantidad de información acumulada en la lámina que debe ser jerarquizada adecuadamente. A nivel del proceso de trazado en terreno, los resultados también han sido muy satisfactorios, considerando que en cada versión se presentan diferencias de contexto.



Figura 10. Proyecto 2018, patio exterior del campus. Dos cuadrados anamórficos en oposición.

A partir de estas experiencias y la consolidación de un método es posible explorar nuevos alcances y desafíos para el trabajo: cambios en la figura proyectada, en el tamaño de la intervención, en la cantidad de figuras y puntos de vista, en la materialidad y permanencia de la intervención, en seguir en el campus o salir a la ciudad. Ello dependerá, en parte, de las condiciones de contexto sobre el cual se desarrolla el curso y de la implementación de innovaciones en la formulación del trabajo.

En este último aspecto, hay caminos ya explorados, como el de combinar dos figuras anamórficas de distintas secciones del curso (Fig. 10), lo cual permite estimar las posibilidades de combinar distintas figuras o más de dos, en caso de poder establecer grupos de estudiantes por cada figura. La elección de una figura más compleja es también un desafío que depende de aspectos contextuales, ya que requiere tiempo de dibujo y de ejecución *in situ*. El tamaño de la proyección, además de aumentarse, también puede reducirse, haciéndola individual y en lugares acotados. Un camino distinto es elegir lugares fuera del campus, para propiciar una intervención que adquiera una connotación colectiva y pública. Esta alternativa probablemente requiera utilizar técnicas de pintura o similares sobre las superficies para asegurar la permanencia de la intervención, por lo que habría que tramitar los permisos necesarios para su realización.

Hasta ahora se ha trabajado con la proyección anamórfica fundamentalmente la intervención superficial –epidérmica– del espacio. Nuevos escenarios también pueden propiciar la incorporación de estructuras autónomas que se agregan al espacio para conformar anamorfosis híbridas entre superficies y elementos tridimensionales. Estas posibilidades pueden también ocurrir en el marco de una colaboración entre distintas asignaturas y grupos de trabajo. La relevancia, finalmente, aparece en la medida que se siguen poniendo en juego los modelos de representación del espacio utilizados para proyectarlo y la percepción que se obtiene. En ello cabe potenciar no solo el aprendizaje, sino también la calidad de la experiencia formativa y los modos en que se socializa, sin perder de vista su capacidad creativa y lúdica.

Conclusiones

La representación del espacio ha sido la base del pensamiento arquitectónico. El punto de partida de este trabajo es la comprensión de la relevancia de estos contenidos y el cuestionamiento sobre cómo ir actualizando la forma de entregarlos y de explorar escenarios de aplicación que resulten integradores y motivantes para las y los estudiantes. En particular, se ha de tomar en consideración que esta asignatura de la etapa de iniciación se apoya en el dibujo tradicional, sin computador de por medio, lo que, como primera impresión, resulta poco atractivo para los estudiantes. Pero esto no resulta relevante cuando el foco de los contenidos está en conocer y comprender los modelos de representación que se aplican al espacio por parte de los arquitectos, más que las técnicas de su aplicación.

El proyecto anamórfico ha conseguido confirmarse como un ejercicio capaz de reunir los conocimientos de proyección ortogonal, de proyección perspectiva y de trazado en escala uno a uno. Junto a ello actúa como una experiencia de corroboración empírica del funcionamiento de estos modelos de representación espacial. Un tercer aspecto, muy relevante, es que la incorporación de este tipo de intervención en el espacio físico estimula la reflexión sobre las condiciones de percepción e invita a los estudiantes a una actitud lúdica y creativa con el espacio. En su condición de intervención gráfica en el ámbito universitario consigue también entrega la experiencia de llevar a cabo un proyecto que informa y conduce a una obra materializada. Se trata de una instalación concreta y a la vez ilusoria, permanente y efímera; un episodio espacial que aparece al andar y se desvanece con la misma facilidad. Su sentido es el proyecto y el instante.

Como pocos ejercicios y experiencias de aprendizaje, este trabajo posibilita la adquisición de un gozo emocional colectivo. Es un trabajo que se comparte y se celebra con compañeros, profesores y amigos. La acción termina situada en una frontera didáctica entre dibujo, intervención gráfica en el espacio y activación lúdica. Esta condición nos ha confirmado su pertinencia y la motivación de seguir explorando sus posibilidades a futuro.

Referencias bibliográficas

- Casasola, Wilmer. “El papel de la didáctica en los procesos de enseñanza y aprendizaje universitarios”. *Comunicación*, 41.29.1 (2020).
- Bernal, Pedro M., Juan Cisneros y Felipe Soler. “Anamorfosis, su historia y evolución”. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 19.23 (2014): pp. 148-161. doi: 10.4995/ega.2014.2184.
- Ching, Francis. *Dibujo y proyecto*. México: Gustavo Gili, 1999. Impreso.
- Escribano-González, A. *Aprender a enseñar: fundamentos de didáctica general*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. (2004).
- Montague, John. *Basic perspective drawing: A visual approach*. Nueva York: John Wiley, 1998. Impreso
- Sainz, Jorge. *El dibujo de arquitectura: Teoría e historia de un lenguaje*. Barcelona: Reverté, 2009. Impreso.
- Varini, Felice, Fabiola López-Durán y Lars Müller. *Felice Varini: Points of view*. Zurich: Lars Müller, 2004. Impreso.

Recibido: 2 de Junio de 2022
Aceptado: 27 de Julio de 2022

Aproximaciones entre el arte y la ciencia Approximations between art and science

Gabriela Punín¹
UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA

Roberto Carlos Cuenca²
UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA

Luis Maldonado³
FUNDACIÓN MUSEOS DE LA CIUDAD DE QUITO

Resumen. Este trabajo es una aproximación a la estrecha relación que existe entre el arte y la ciencia a través de elementos de juicio histórico, artístico y científico. Su eje central es la bioética, a la que ambas están sujetas. La inserción de la ciencia en el arte significó un cambio de paradigma desde el uso solamente de la imaginación a una práctica objetiva. El estudio se realizó de manera comparativa, tomando como eje el cuestionamiento del método científico como una verdad absolutista para abrirse a nuevas visiones, en las que prima un proceder libre, de la misma manera en que un artista entiende y ejerce su obra, hasta llegar a una visión del “todo vale”. El estudio plantea una relación estrecha entre ambas ramas y llega a la conclusión de que desde una epistemología moderna la ciencia debería ser vista como arte y viceversa. El arte y la ciencia pueden generar vínculos mucho más cercanos desde perspectivas sociales, políticas y éticas, y con ello reinterpretar la comprensión de la realidad. La tecnología y la tecnociencia se usan constantemente para la manipulación de organismos vivos, con lo que entran en discusión en los discursos sobre la familia, el arte, la ciencia y la ética. Su aplicación es un debate de importancia actual y futura.

Palabras claves. Arte, Ciencia, Bioética, Creación.

Abstract. This work represents an approach to show a close relationship between art and science, this through historical, artistic and scientific elements of judgment, its central axis is the bioethics to which both are subject, the insertion of science in art meant a paradigm shift from the use of imagination only, to an objective practice. The study was carried out in a comparative way, taking as an axis the questioning of the scientific method as an absolutist truth, opening new visions, where a free proceeding prevails, in the same way that an artist understands and exercises it, reaching a vision of Everything Goes. The study proposes a close relationship between both

¹ Ph.D, Universidad Técnica Particular de Loja - Ecuador. ORCID <http://orcid.org/0000-0002-4375-9581>
Mail: mgpunin@gmail.com

² Magister, Universidad Técnica Particular de Loja. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0360-5465>. Mail: rccuenca@utpl.edu.ec

³ Licenciado, Fundación Museos de la Ciudad de Quito - Ecuador. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7677-1253>
Mail: kminantenomade@gmail.com

branches, reaching the conclusion that from a modern epistemology, science should be seen as art and vice versa. Art and science can generate much closer links with social, political, and ethical perspectives, reinterpreting the understanding of reality. Technology and technoscience are constantly used for the manipulation of living organisms, bringing into discussion discourses of family, art, science and ethics, their application is a debate of current and future importance.

Keyword. Arts, Science, Bioethics, Creation.

Introducción

Se acostumbra sostener que el arte y la ciencia constituyen dos esferas de la cultura claramente diferenciadas, determinadas por motivaciones y objetivos completamente diferentes, sin intersección entre sí. Sin embargo, se ha comprobado que sí existe una relación entre arte y ciencia. En la perspectiva del desarrollo contemporáneo, según Hans-Martin Sass (2), la ciencia, en relación con la bioética, abarca un campo mayor que el estricto vínculo con la medicina, puesto que incluye la responsabilidad profesional por todas las formas de vida y por el ethos particular que debe prevalecer en las diversas ciencias y en la persona misma.

En los últimos períodos ha ganado terreno la convicción de que la investigación en ciencia no es la expresión de un tipo único y unívoco de lógica, y que la importancia que tiene en ella la creatividad y el margen que esto abre son considerables y, de hecho, determinantes. Por otra parte, cada vez es más aceptado que la creación artística tiene un integrante reflexivo y que no solo implica una función intuitiva opuesta a una lógica, por lo que forma parte también del campo del pensamiento. La cultura contemporánea no puede más que beneficiarse de un diálogo abierto entre el arte y la ciencia. Así, es posible afirmar que la frontera que existe entre el arte y la ciencia es, más bien, una membrana semipermeable.

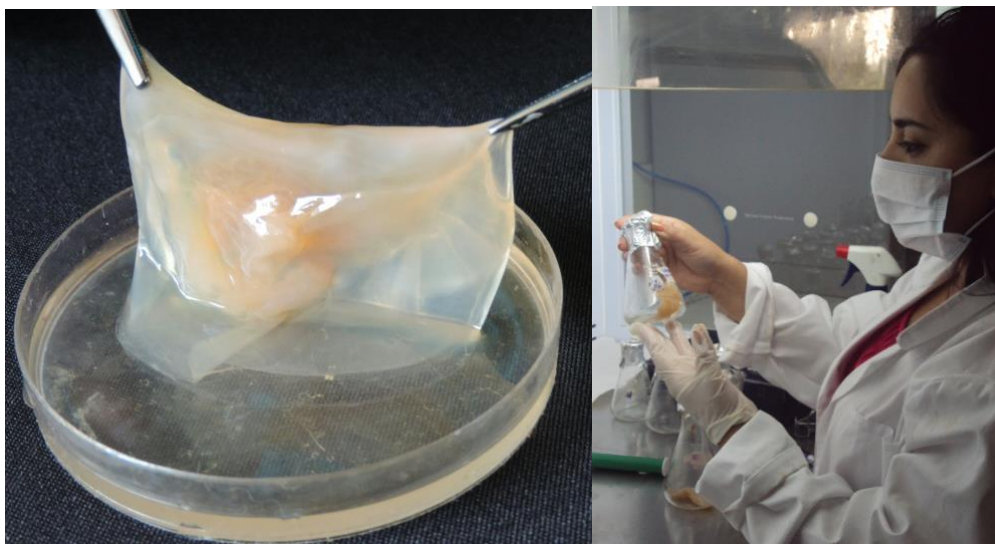


Fig 1. Arte y ciencia en el laboratorio. Imágenes de una elaboración de Gabriela Punín, Laboratorio de la Universidad Técnica Particular de Loja, 2019.

No se trata de una visión solo biológica, desde una perspectiva crítica. Es a causa de otras disciplinas que la obra de arte ha dejado atrás su característica ascética y que ya no es concebida como una obra única e irrepetible. Referirnos a la bioética y la cultura científica, como lo indica Escobar Triana, es sostener que

[las] teorías sociales y culturales sobre los cuerpos humanos, tanto de hombres como de mujeres, han ejercido diversas influencias en la medicina, la ecología, la biónica y la cibernética, y han motivado pronunciamientos sucesivos de la bioética, de modo más significativo en lo concerniente a la exploración sobre la existencia o no de límites éticos entre la naturaleza y la cultura corporales, y entre los cuerpos humanos y las máquinas (37).

Es decir, la incidencia y el sentido de la ética en los ámbitos de la tecnología, la ciencia y, sobre todo, en el accionar humano, determinan una valoración y un significado apropiado. La inserción de la ciencia en el arte significó un cambio importante, pues anteriormente se consideraba que el científico se dedicaba a trabajar con la realidad y la razón, mientras que el artista se ocupaba de la imaginación y las emociones. En el arte todo era subjetivo; la ciencia, al contrario, era objetiva. A pesar de esta concepción, la fusión entre arte y ciencia no es tan nueva como parece; desde épocas antiguas los griegos no marcaban distinción alguna entre artistas y científicos; para ellos, arte y ciencia se englobaba en un solo término: *techné* (arte, técnica, destreza).

La mayoría del arte consiste, en esencia, en una transformación que se manifiesta, finalmente, en la producción de una estructura. La obra de arte es, así, un vínculo entre quien la produce y quien la observa y experimenta; el arte es interacción. Estas particularidades, que son fundamentales para el arte, lo son también para la ciencia. El científico promueve la información y la ciencia necesita de espectadores que la califiquen, la aprecien y la comprueben. Esto último podría parecer que marca una diferencia entre ambas actividades: la ciencia requiere réplica y verificación; la obra de arte actual, réplica, pero no de comprobación. Sin embargo, hay elementos, ya sean instrumentos metodológicos o un diseño experimental, que permiten llegar a esta comprobación y dar datos cuantitativos en la ciencia, así como también hay elementos cognitivos en el arte.

El científico goza el placer estético que le produce un experimento bien diseñado, al que califica de “elegante”; el artista sabe que la reflexión y la réplica no están excluidas de su obrar; de hecho, le son consustanciales. Es así que, ubicado en un universo artístico determinado, un creador inventa una nueva manera de ver y de expresarse. Se inspira en lo existente y afecta a quienes lo siguen. Los pintores, coreógrafos, poetas o cineastas son tan similares a los científicos que sería imposible diferenciarlos: en ambas actividades hay escuelas, doctrinas, teorías y

técnicas particulares, compromisos ideológicos y éticos. Desde luego, los diferentes actores artísticos, en su relación con lo científico y lo educativo, muestran que su labor no es, estrictamente hablando, una verificación de la que se aprende o enseña, aunque en ambas actividades se da el mismo fenómeno: el alumno creativo se detiene en la obra de un maestro y luego se impulsa hacia otro orden, se separa y, muchas veces, contradice lo establecido respecto de lo que observa, piensa y percibe de la realidad.

Desarrollo

El arte y ciencia como reflexión de la bioética, establece la relación de los principios con las manifestaciones artísticas en el desarrollo científico entre la biología, el ser humano y el arte como una expresión de la vida misma. Precisamente, la finalidad de la Bioética, es establecer la relación entre el ser humano y las acciones personales, profesionales, científicas y artísticas, en el caso del bioarte.

Según Radrigán, en su artículo *Cyborg art y bioética: Stelarc y The third ear*, enfatiza:

En la actualidad, dentro de la escena cultural y social, nos encontramos con acciones que trabajan en/con el cuerpo y las nuevas tecnologías a través de estrategias que incluyen la intervención directa de la carne y la manipulación de las estructuras biológicas básicas. Procedimientos como la manipulación genética, la cirugía, la implantación de prótesis, etc., nos hacen cuestionar directa o indirectamente los límites del cuerpo humano, así como lo conocemos. La actividad artística contemporánea no está ajena a estas problemáticas, proponiendo, desde su propia institucionalidad, una crítica activa en el marco de las prácticas más radicales en cuanto al grado de determinación y sujeción de lo vivo (210).

Para Goin, “en sociedades de ciencia y tecnología como las nuestras, la resolución de problemas sociales y políticos exige a los científicos una mínima formación humanista, y a los humanistas una cierta cultura científica. En ese campo de convergencia es en el que, a nuestro juicio, cabría entender las bases para la formación de una tercera cultura” (8). Es esta tercera cultura, la bioética, el elemento central que permite establecer un punto de conexión entre la ciencia y el arte. Si pretendemos encontrar un engranaje entre ambas, este sería el eje central de ese vínculo.

Siguiendo la misma línea, Posada González hace referencia a lo que denomina el “estado del arte” en la era informática, donde menciona que esta es una pieza irrenunciable para poder llevar a cabo con éxito cualquier etapa compilatoria de una investigación y alcanzar los mejores resultados en el estado actual de conocimiento de punta en casi todos los temas objeto de estudio (6-7). De esta manera, se encuentra en plena unidad con la secularidad de la bioética, entendida como la apertura a todo lo positivo en cuanto real y perfeccionante desde el punto de vista ontológico, ético, técnico y placentero, en la armonía de estos cuatro aspectos en cada individuo y en su entorno social y ambiental. Esto nos permite reforzar aquella relación íntima que mantienen ambas, y la bioética como elemento cohesionador.

El mismo (Kac 60) analiza que "Las preocupaciones éticas son de capital importancia en cualquier obra artística", y se hacen todavía más cruciales que nunca en el contexto del arte biológico, donde un ser vivo real es la propia obra de arte. Por lo tanto, en donde se use ciencia, no hay una obra que no experimente transitar hacia un radar bioético, esta es en conclusión una trilogía inseparable.

Al revisar el método se percibe que la ciencia es una forma de explorar preguntas de una manera sistemática, que pone a prueba una hipótesis y busca su verificación o, en su caso, su negación. Pero, para iniciar este proceso, el método científico necesita de forma indiscutible de la observación. Esta debe ser precisa, informada, dirigida. Si trasladamos estos parámetros al campo del arte, se verá que es muy similar, ya que para trabajar con su objeto de estudio el arte también necesita de la observación, la cual, en algunos casos, es la motivación o el medio para realizar una obra. De tal suerte, en ambas disciplinas la observación analítica y minuciosa se vuelve fundamental para el desarrollo de cualquier proyecto. Lo indicado, de alguna forma, siempre está presente en la parte final de un proceso.

Debe ser precisa, informada, dirigida, pero si trasladamos esto al campo del arte se verá que es muy similar, ya que para trabajar con su objeto de estudio el arte también necesita de la observación, la cual en algunos casos es la motivación o el medio para realizar una obra. De tal suerte que en ambas disciplinas la observación analítica y minuciosa se vuelve fundamental para el desarrollo de cualquier proyecto. De alguna forma lo que se indica siempre está presente en la parte final de un proceso. Estas concordancias son muy prolíficas; sin embargo, también hay aplicaciones en el método que marcan diferencias muy específicas. Por ejemplo, el científico emplea técnicas muy elaboradas para realizar sus ensayos. Conforme avanza la tecnología emplea aparatos de precisión mucho más sofisticados y aunque aparatos similares que se utilizan en distintas disciplinas también son usados por los artistas, estos no dependen de su uso para que puedan realizar su trabajo. Una vez obtenidos los datos de sus análisis, el científico publica artículos. El científico realiza un análisis a partir de técnicas precisas y complejas, el artista realiza una observación basándose en factores perceptuales, cognitivos y emocionales: el artista depura su sensibilidad. En este caso, y a diferencia de la ciencia, no se generan datos duros o de máquinas a los que es necesario dar una interpretación. Se genera una representación más directa y la técnica en el arte se emplea, fundamentalmente, en la producción de la obra.



Fig. 2. Arte y ciencia en el laboratorio. Imagen de elaboración de Gabriela Punín, Centro Cultural Puce, Quito, 2018.

Por ejemplo, las imágenes que se elaboran en la ciencia, obtenidas por microscopía electrónica de barrido y datos provenientes de pruebas físicas y químicas, forman parte de los resultados publicables y poseen una particular belleza. Los artistas, sin embargo, a partir de otro análisis, harán un uso distinto de estas imágenes para producir otro tipo de reflexión. “El uso de técnicas y aparatos científicos para la producción de obras de arte, como los rayos láser para la creación de hologramas o las técnicas precisas de mezcla de colorantes, fueron usadas por Vasarely para sus litografías geométricas” (Díaz 129). Como vemos, es posible juzgar que a partir de esta cualidad se forma un contraste significativo. Si bien es lógico que haya elementos importantes en el arte y apasionados en la ciencia, lo cierto es que, en el manejo, el ejercicio y la pieza, es visible el hecho de que la ciencia pretende un conocimiento impersonal y universal expresable, finalmente, en el lenguaje más abstracto posible. Con ello, deliberadamente, deja de lado los aspectos más subjetivos, particulares y específicos que son, necesariamente, del área del arte.

De esta manera, lo más subjetivo, lo más personal, la experiencia más íntima es objeto de las artes. En distintas épocas se han producido reflexiones al respecto. Por ejemplo, en la ciencia barroca, que estaría representada por Descartes, Newton y Leibniz, sobresale, como es característico, una abigarrada geometría de pliegues cognoscitivos. Sin embargo, más que por el estilo, las escuelas y las tendencias se distinguen clásicamente por sus conceptos y paradigmas. El estilo es un factor netamente cualitativo, en la medida que la ciencia favorece la cuantificación. Así, la diferencia fundamental entre ciencia y arte es, probablemente, la cualidad. No la calidad, que es el factor común para juzgar la excelencia en ambos casos, asunto misterioso y delicado cuyo estudio puede llegar a constituir un puente entre ambos campos. La carga simbólica, emocional, que durante siglos fue monopolio de los objetos con fines religiosos, ahora, bajo una nueva concepción, puede ser patrimonio de todos, sin la necesidad de contar con una experiencia devocional.

En la segunda mitad del siglo XX, nuevas consideraciones en torno al papel de la ciencia, y la incidencia de la tecnología en el campo del arte comienzan a desdibujar, nuevamente, los límites entre ciencia y arte. Sucesos históricos de importancia provocaron modificaciones en las concepciones, las valoraciones y las prácticas artísticas (Serón 17). Entre los fenómenos que se pueden destacar como factores que intervienen en este proceso se encuentran la aparición de la fotografía y, con ella, la posibilidad de reproducir técnicamente las obras de arte y difundirlas en

la sociedad.

Cuando el arte es visto y valorado como un saber y un lenguaje, la estética y la epistemología se acercan y surge un ámbito que se podría considerar interdisciplinario. Es así como los artistas y los teóricos del arte comenzaron a cuestionar la problemática de la “epistemología del arte”. Hasta hace poco tiempo, la epistemología se definía en sentido amplio como la filosofía del conocimiento y, en sentido más estrecho, como la filosofía de la ciencia. En el siglo XX, las reflexiones en torno a esta última comienzan a cuestionar los supuestos que definen al conocimiento científico. A partir de las consideraciones de Karl Popper (Jiménez), en los años treinta comienza un proceso que va a modificar sustancialmente la visión de la ciencia que se tenía a fines del siglo XIX. Los cambios más significativos pueden resumirse de la siguiente manera:

1. De la creencia en la existencia de un único método científico se pasa a un pluralismo metodológico.
2. Se abandona la idea de que el método científico es único y con valor normativo.
3. Los distintos tipos de ciencia comienzan a diferenciar sus metodologías propias.
4. El siglo XX comienza a poner en cuestión la absoluta cognoscibilidad del mundo real y pone el acento más en la falsedad de las teorías que en la verdad del conocimiento científico.
5. El dato pierde valor absoluto como única fuente válida de conocimiento y comienza a crecer la importancia de la teoría.
6. La ciencia, que era considerada una acumulación de verdades, empieza a valorarse como un conjunto de construcciones teóricas.
7. La actividad científica deja de ser considerada como un procedimiento sujeto a estrictas reglas para pasar a ser un acto creativo (Vicente 3).

Así, en la segunda mitad del siglo XX, el estado de situación, tanto del arte como de la ciencia, propicia una reconsideración de las mutuas relaciones. La concepción de ciencia de Paul K. Feyerabend ha sido calificada de las maneras más diversas, aceptada o rechazada, la postura es considerada una visión *diferente* de la ciencia. Dentro de la posición del autor se podría señalar tres ideas básicas que cuestionan las concepciones vigentes en torno a la ciencia.

- La primera de ellas se refiere al método científico,
- La segunda hace referencia al problema en torno a la inconmensurabilidad de las teorías y
- La tercera cuestiona la pretendida superioridad del conocimiento científico.

Según Feyerabend, no es posible sostener la existencia de un método científico que contenga principios inalterables, válidos en toda circunstancia y cuya aplicación sea obligatoria para los miembros de una comunidad científica. Pese a los esfuerzos realizados por los epistemólogos para establecer los pasos y las reglas que debe seguir toda investigación, el proceder del investigador no puede ser reducido a un conjunto de reglas fijas y universales. La reacción de este autor está dirigida fundamentalmente contra las metodologías que se pretenden proveedoras de recetas fijas para el éxito científico. Considerar que el conjunto de reglas que los metodólogos

han denominado “método científico” es, en verdad, el proceder de los científicos, implica una visión ingenua del hombre y del mundo. “Su observación parte del análisis histórico de una disciplina: la física; en la historia de la física los descubrimientos científicos se han producido en circunstancias complejas y no pueden reducirse a un simple esquema metodológico” (Feyerabend 37).

El único principio metodológico que puede ser defendido en toda circunstancia es, según Feyerabend, aquel que afirma que en materia metodológica “todo vale”. Esto no significa que el científico deba proceder en forma desordenada, caprichosa o incongruente; tampoco se trata de que en materia de procedimientos se valga cualquier cosa. Significa que el científico no debe sentirse limitado, restringido, condicionado por un dogma metodológico. “Es posible conservar lo que puede llamarse la libertad de creación artística y utilizarla al máximo, no como una vía de escape, sino como un medio necesario para descubrir y quizás incluso cambiar las propiedades del mundo en que vivimos” (Feyerabend 82).

Uno de los prejuicios que ha mantenido distanciados a la ciencia y el arte es la idea de que la primera es un proceder sujeto a métodos, mientras que el segundo es un quehacer libre que no admite condicionamientos metodológicos. Si en el campo de la ciencia no hay métodos, si en materia de métodos “todo vale”, el proceder del científico es un proceder libre, semejante al del artista. Paralelamente, si el arte es una forma de conocimiento, no es de extrañar que actualmente los artistas y los teóricos del arte estén ocupados en establecer el significado y el sentido de la investigación artística. Feyerabend, considerado el epistemólogo más definidamente *posmoderno*, propone *repensar la ciencia y verla como arte*. Esto debe ser entendido únicamente en el sentido de ver en la ciencia una situación análoga a la del arte.



Fig. 3. Arte y ciencia en el laboratorio. Imagen de elaboración de Gabriela Punín, Laboratorio de la Universidad Técnica Particular de Loja, 2016.

No significa que el arte sea un modo de cultura superior a la ciencia, significa que ambos pueden ser tratados con los mismos principios, es decir: Si viviéramos en un tiempo en que se creyera ingenuamente en el poder curativo y en la "objetividad" de las artes, si no se separara arte y

Estado, si las artes se sustituyeran con medios fiscales, si se las aprendiera en las escuelas como disciplinas obligatorias, mientras que las ciencias fueran consideradas como colecciones de juguetes, de las que los jugadores una vez eligieran un juego y otra vez otro, entonces, como es natural, sería igualmente indicado recordar que las artes son ciencias. Pero, en su universalidad esto no es posible. El arte y la ciencia crecieron unidos en los comienzos de la civilización occidental, pero se separaron durante la modernidad. Hacia la segunda mitad del siglo XX comienza un nuevo proceso de reestructuración del conocimiento que, a partir de muchos factores, como la tecnología, los medios de comunicación y los grandes cambios que éstos han producido, generó un nuevo acercamiento entre arte y ciencia. Las actuales perspectivas que intentan definir el papel de la ciencia resultan fundamentales para la teoría del arte, cuando se generan nuevas relaciones entre arte y ciencia.

Conclusiones

Algunas vertientes del arte contemporáneo se han podido deslindar de la técnica, el consumo y la mercantilización como la base primaria de su producción. Por tanto, el reto fundamental en las prácticas creativas actuales sería, de hecho, salvaguardar su papel antropológico y social, tal como lo han hecho diversos artistas en Latinoamérica. El arte ha dejado de ser entendido como *hacer* para recuperar su dimensión de *saber*. Si el arte es una forma de saber se aproxima a la ciencia; si la ciencia no tiene una metodología estricta, si en ella “todo vale”, arte y ciencia resultan actividades semejantes que pueden aportar mutuamente a la interpretación y la comprensión de la realidad.

Entender la relación que existe entre ciencia y arte es importante. Para ello se necesita comprender la idea, el proceso, la experimentación y las vivencias. La ciencia no solo se preocupa de la tecnología o de los experimentos de laboratorio, también se preocupa de lo social, lo psicológico, lo físico, lo ético y lo político. Por su parte, el sentido de lo humano y su relación con el desarrollo científico del arte con otras ciencias, como la biología, la antropología, la incidencia de la bioética, es determinante en los avances tecnológicos del arte, sin excluir el sentido integral de las diversas formas de expresar y concebir las obras artísticas.

La tecnología y la ciencia están manipulando e interviniendo lo vivo en términos de modificación y creación (la biología sintética transforma organismos vivos y crea nuevas formas de vida), y al mismo tiempo se transforman ellas mismas por biomimesis o mimesis physeos.

Bunny, Kac abrió un amplio debate social sobre los organismos manipulados genéticamente en nuestro medio ambiente y acerca del papel general de la biotecnología en nuestras vidas. Los asuntos concernientes a la domesticación de animales salvajes y clonados o de especies vivas, los conceptos de familia, ética, ciencia y arte han sido discutidos, así como cuestiones sobre crianza selectiva. Es importante generar la conciencia de que debemos estar pendientes de la importancia de la biotecnología en nuestra cultura y de las preguntas aún sin respuesta acerca de la manipulación biotecnológica.

Bibliografía

- Díaz, José Luis. *El ábaco, la lira y la rosa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.
- Escobar Triana, Jaime. “Bioética, cuerpo humano, biotecnología y medicina del deseo”. *Revista Colombiana de Bioética*, 2.1 (2007): 33-51.
- Jiménez, Edna. Pensamiento filosófico de Karl Popper: El falsacionismo. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2010.
<https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/prepa3/n9/r1.html>.
- Kac, Eduardo. “Transgenic Art”. *Leonardo Electronic Almanac*, 6.11 (1998).
<https://www.ekac.org/transgenic.html>.
- Feyerabend, Paul K. *Tratado contra el método: Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Buenos Aires: Orbis Hyspamérica, 1982.
- Goig, Ramón L. “La bioética como tercera cultura: Un análisis desde la sociología de la ciencia”. *Cuad Bioet*, 14.51-52 (2003): 217-228.
- Posada González, Nubia. “Aplicabilidad del estado del arte de Carlos Cardona Pescador en filosofía, antropología, ética y bioética”. *Persona y Bioética*. 15.1 (2011): 67-77.
- Radrigán, Valeria. *Cyborg art y bioética: Stelarc y The third ear*. *Aisthesis*, 54 (2010): 209-221.
- Serón, Francisco. “Arte, ciencia, tecnología y sociedad: Un enfoque para la enseñanza y el aprendizaje de las ciencias en un contexto artístico”. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 14.40 (2019): 197-224.
<https://www.redalyc.org/journal/924/92459230007/html/>
- Vicente, Sonia. “Arte y ciencia: Reflexiones en torno a sus relaciones”. *Huellas*, 3 (2003): 85-94.
<http://www.bdigital.uncu.edu.ar/2548>
- Sass, Martin. *La bioética: fundamentos filosóficos y aplicación*. (2011).

Recibido: 2 de Junio de 2022
Aceptado: 28 de Junio de 2022

Reseña Bienal de la Habana 12 de noviembre de 2021 hasta el 30 de abril de 2022

Mariella Sola

ARTISTA INDEPENDIENTE

Contemporaneidad, Futuro y Ríos en crisis

Ya han transcurrido más de 6 meses desde la inauguración de la controvertida XIV Bienal de La Habana, en concordancia con los tiempos actuales y más allá de su eje curatorial Contemporaneidad y Futuro, nunca una Bienal de La Habana había estado tan politizada. Si bien, históricamente ésta ha sido un terreno catalizador de obras incómodas para el poder, fundada en 1984 en un espíritu de ser portadora de la voz creativa y reflexiva de artistas de países periféricos y de discursos disruptivos, hoy se sostuvo enfrentada a una fisura enmarcada en un complejo contexto socio-político, peligrosamente agudizado en épocas de pandemia.



Imagen. 1. Maipun I – Invierno

Bienal del Sur, Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur, proyección en el espacio público en diferentes ciudades, 2019

La que fue la primera gran muestra de arte contemporáneo que logró afianzarse fuera del eje Europa/Estados Unidos, y en contracorriente a un cierto espectro hegemónico, de quienes definían las tendencias establecidas en el arte, en un movimiento paradójico, en la actualidad, se debió enfrentar a un boicot donde se sumaron muchos países y artistas, incluidas figuras como la artista serbia Marina Abramovic. Como respuesta a este estado de las cosas se articuló, también, desde el periódico La Jornada en México un respaldo que,

según La Bienal de La Habana, contó con el apoyo de más de 800 artistas y personas del dominio del arte. Más allá de esta justa polémica, y sin encontrar una fácil síntesis, en el marco de un mundo cada vez más polarizado, y con una crisis global que parece arrastrar a la humanidad en un mal vértigo de un cambio climático y ecológico sin precedentes, es posible que sean válidos espacios en las fisuras donde poder reflexionar sobre el presente y el futuro de nuestro planeta y humanidad.

“Habemus Bienal. Comienza el fin del boicot”, y con esas palabras los organizadores dieron paso a la inauguración de la XIV Bienal en el mes de noviembre. Esta vez, con una nueva estructura que se extendió en el tiempo y en el espacio, en diferentes instancias y en torno a un eje curatorial que pretendió reflexionar y dar posibles respuestas, desde la plataforma del arte, a esta compleja contemporaneidad mundial.



Serie de videos Maipun IV, Video Animación Lolenko, Testimonios de Anthony Prior vocero de la Red Metropolitana No Alto Maipo, 2020-2022

Es al final de este recorrido que se inauguró en el mes de Abril de 2022 en la ciudad de Matanzas uno de los últimos eventos de la Bienal, con el Proyecto Ríos Intermitentes. Ya durante la XIII Bienal de La Habana fue por vez primera que se constituyó Matanzas como subsede de ésta a través de Ríos Intermitentes, proyecto que trascendió como una de las 15 mejores exposiciones del 2019 a nivel mundial según la revista estadounidense *Hyperallergic*, especializada en arte contemporáneo.

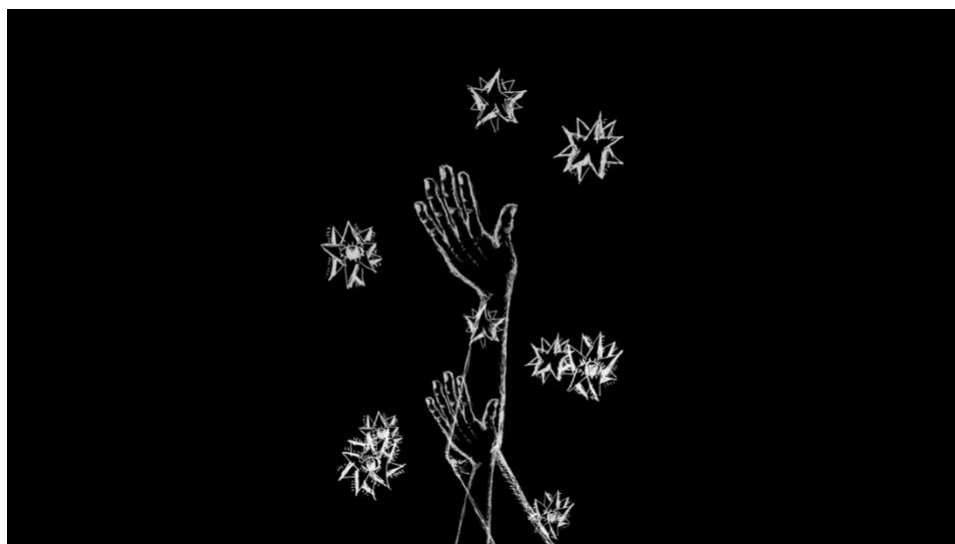
María Magdalena Campos-Pons, fundadora de este proyecto, convocó en este particular contexto a los artistas de Matanzas a reflexionar e imaginar lo que se podía hacer en función de ello. La profesora de la Cátedra de Bellas Artes de la Universidad de Vanderbilt, en Estados Unidos, comentó al respecto: “Es un momento difícil para invitar a otros artistas a Cuba, no sólo por la pandemia, sino por la tensión de la visión fuera de la Isla de la Bienal de La Habana, que es compleja. Espero que todos mantengan el espíritu de optimismo y esperanza de que podemos hacer cosas futuras juntos, y de que hay opciones para mejorar la condición de arte y de vida en nuestra ciudad y país”.¹

Es desde este compromiso que, esta nueva edición, Ríos Intermitentes ha tenido como línea conceptual la reciprocidad del arte y la opción por proyectos en interacción con la comunidad. Según las palabras de Amor Díaz Campos, coordinadora general y Helga Montalván, curadora, en la conferencia de prensa previa a la inauguración, se han privilegiado acciones de mayor impacto social, en diálogo con el entorno y en función de rescatar la historia y memoria de Matanzas. Donde la temática ecológica, también ha sido uno de los ejes principales de este evento.

¹ Volverá a ser Matanzas subsede de la Bienal de La Habana, Yenli Lemus Dominguéz, 14 Octubre 2021, (<http://www.acn.cu/cultura/85902-volvera-a-ser-matanzas-subsede-de-la-bienal-de-la-habana>)

Existe, además, el novedoso propósito de sostener en el tiempo este proceso creativo que se desencadenó con la Bienal, y es por esta razón que a partir del mes de Mayo, al momento del cierre de ésta, Ríos intermitentes ha continuado con las acciones artísticas, las que se prolongarán hasta el 2024, integrándose en continuidad a la XV Bienal De La Habana. Motivo para convocar a artistas locales y extranjeros. Es en este contexto que la artista chileno-española, Mariella Sola, ha sido invitada a exponer su proyecto audiovisual **Maipun**. Primero, siendo parte de la Exhibición Central que tuvo lugar entre el 1 de Abril al 1 de Mayo. Para en una segunda instancia, y en sintonía con la trayectoria de la artista con sus intervenciones en el marco del arte público, llevar a cabo a mediados de Noviembre una proyección de Maipun en la emblemática Plaza de la Vigía, centro histórico y cultural de Matanzas. Evento que contará con el apoyo del Fondart de Chile.

Maipun es un trabajo audiovisual de carácter híbrido, que la artista viene desarrollando, desde hace años, casi en paralelo a lo que ha sido la instalación del Proyecto Hidroeléctrico Alto Maipo en el Cajón del Maipo. Donde se integran una serie de micro-videos de diferentes formatos y lenguajes, y que tienen como idea final una instalación de enfoque polifónico.



Video animación Lolenko, 2020

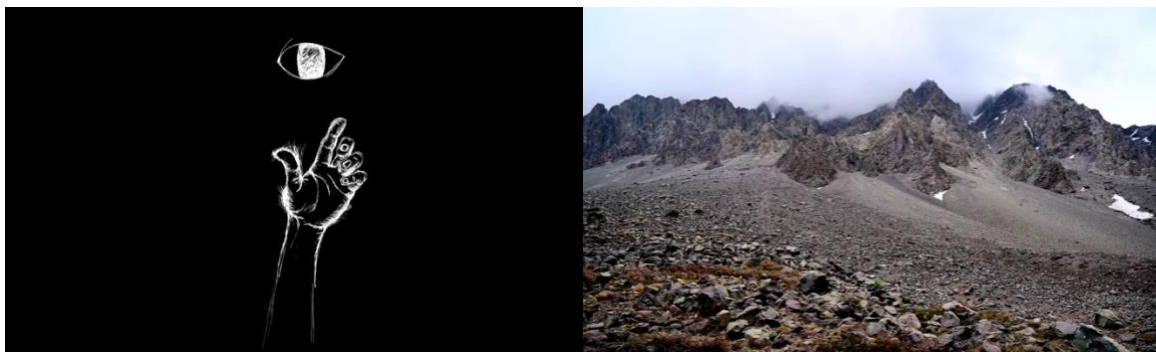
Cañón andino, de gran belleza y potencia, el Cajón del Maipo es una región actualmente en crisis por el mal manejo del valle en términos de ética ecológica, situación que se ha visto agravada en el actual contexto de cambio climático, poniendo en riesgo las reservas de aguas para el futuro y el equilibrio de su ecosistema en su globalidad.

Este proyecto, en torno a esta problemática tan vasta, tuvo como punto de partida la decisión de filmar una serie de retratos de la alta cuenca del Valle, de sus altas montañas y de sus ríos Maipo y El Volcán, en las cercanías a la zona donde se construía una parte del proyecto hidroeléctrico. Una suerte de testimonio crítico-estético en proceso. Maipun, es

también un homenaje a la fuerza y a la belleza de la región que está íntimamente ligada a la vital importancia que tiene para los habitantes de todo el valle y de Santiago.

En esta primera etapa de Maipun I se realizaron los video-retratos en otoño e invierno, con una narración visual más bien poética y mínima, una invitación a entrar en contacto con la fuerza del agua y del valle, un estado casi meditativo al que la artista nos invita y nos induce, como un contrapunto al vértigo de imágenes e información al cual estamos habitualmente sometidos. La inclusión en estos videos de los diferentes nombres del agua en Mapudungun y de textos de la artista pasan al contrario a una velocidad casi subliminal, hipnótica.

Maipun I ya fue presentado en el espacio público en el marco de la Bienal del Sur en 2019. La integración de los nombres del agua al proyecto encuentra su motivación en el hecho de que en Mapudungun no existe un único modo de nominar el agua, evidencia, tal vez, de su importancia vital, de su complejidad y de los múltiples aspectos en los cuales el agua nos sustenta. Origen de la vida, nutriente esencial de nuestros cuerpos, fertilidad de la tierra, sutil poesía. El agua es intrínseca a nuestras vidas.



Video Animación Lolenko, Maipun IV, 2020-2022

Luego se integraron Ko, un video-retrato de los rápidos del Maipo que nos abre a la potencia envolvente de este espléndido río, y Lolenko, dibujos en tinta en formato de video-animación, donde el sonido del agua evoca y da vida a un universo visual un tanto telúrico y cósmico que emerge con un cierto misterio desde el negro. El águila y el Tucúquere, aves que están presentes en nuestra cordillera de los Andes, aparecen como símbolos de la fuerza de nuestros valles que nos animan. Elementos simbólicos, elementos reparadores, ojos que se tornan estrellas, semillas, alusiones alquímicas. Lolenko como una energía regeneradora de las potencias desconocidas de lo natural, siguiendo una lógica más cercana al ritual.

Finalmente, forma parte del proyecto Maipun IV un video-retrato del vocero de la Red Metropolitana No Alto Maipo, Anthony Prior, y portador del proyecto Geoparque en la región. Una de las personas claves en torno a la lucha por la preservación ecológica de la zona y de sus reservas de agua. Retrato testimonial de carácter ecológico y político, donde se integrarán imágenes del valle sin pretender con ellas necesariamente una lógica ilustrativa. Tema de suma relevancia en el actual proceso de transición en Chile, donde está en juego el destino del país y el de sus aguas, en el marco de un contexto de crisis social y climática global.

Un trabajo que apuesta a unir arte y ética ambiental. Como nuevos paradigmas de expansión en el arte, un despliegue de nuevos modos de entender lo estético, que apoyen e inspiren pensamientos en torno a la sustentabilidad de la vida en nuestro planeta y a nuevas

alianzas desde la plataforma artística con otros discursos para ayudar a crear un necesario futuro en mayor equilibrio.

Lo andino y su representación sonora: Sello discográfico “Carrero” melodías de vertientes y bandas de bronces

The Andean and its sonorous representation: Carrero record label melodies of slopes and brass band

Milenca Novoa¹

Rodrigo Olivares

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

Resumen. En la región de Tarapacá (Chile), se celebran diversas manifestaciones vinculadas al sincretismo cultural propio de la cosmovisión aymara y la religión católica. En este sentido, la música cumple un rol fundamental, pues su presencia es indispensable en el desarrollo de danzas, festividades y costumbres propias de la zona. Enmarcados en este contexto, en el año 1976 en Iquique, se funda el sello discográfico “Carrero”, que se dedicará al resguardo y preservación de manifestaciones musicales de la región. Su creación es fundamental en la difusión de música de agrupaciones locales que cultivan formas y ritmos pertenecientes al mundo andino.

El siguiente artículo se basa en nuestra investigación del sello discográfico, su historia y motivos culturales que fundan su creación. Además de relatar la experiencia de grabación de dos agrupaciones emblemáticas que fueron parte de la compañía: comparsa “lakitas de Jaiña” y banda de bronces “Wiracocha”. Esta investigación pretende ser un aporte al patrimonio, pues deja un registro de las vivencias de músicos, productores y gestores culturales, que dedicaron y dedican su vida a la difusión y resguardo de música tradicional, permitiendo que la cultura y la identidad del Norte de Chile perdure en el tiempo.

Palabras clave. Identidad, patrimonio, bandas de bronces, comparsa de lakitas, música aymara.

Abstract. In the region of Tarapacá (Chile), various manifestations attached to the cultural syncretism of the Aymara worldview and the Catholic religion are celebrated. In this sense, music plays a fundamental role, since its presence is indispensable in the development of dances, festivities and customs of the local area. Framed in this context, in 1976 in Iquique, the record label "Carrero" was founded, which will be dedicated to the safeguarding and preservation of musical manifestations of the region. Its creation is fundamental in the diffusion of music of local groups that cultivate forms and rhythms belonging to the Andean world. The following article and research is based on both the history of the record label and the cultural-heritage motives behind its creation. It also relates the experience of two emblematic groups of the region, which were part of the label: comparsa lakitas de Jaiña and brass band "Wiracocha". This research aims to be a contribution to heritage, as it leaves a record of the experiences of musicians, producers and cultural managers, who dedicated and still dedicate their lives to the dissemination and preservation of traditional music, allowing the culture and identity of northern Chile to last over time.

Keywords. identity, heritage, brass bands, comparsa de lakitas, Aymara music.

¹ Licenciada en Música Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Titulada de Producción musical. Diplomado en gestión socio cultural territorio y políticas culturales Universidad Academia de Humanismo Cristiano. milenca.novoa@uacademia.cl

Introducción

El mundo andino y los pueblos situados al interior la Zona Norte de Chile (Región de Tarapacá), se encuentran vinculados a festividades y costumbres propias de la cultura aymara. Estas manifestaciones evocan gran espiritualidad y conexión con la naturaleza. La música, como forma de expresión, resulta indispensable en su desarrollo. Además de simbolizar la identidad y el patrimonio cultural de la zona.

Este territorio, posee una diversidad cultural considerable, principalmente por su ubicación geográfica. La música, las fiestas y las danzas, son algunos de sus valores característicos.

Enmarcados en el contexto de riqueza y patrimonio cultural que presenta la zona, en el año 1976, en Iquique, se funda el sello discográfico “Carrero” que se dedicará al resguardo y preservación de manifestaciones musicales emblemáticas de la región de Tarapacá.

El desarrollo de esta investigación se basa principalmente en la historia del sello discográfico y en la experiencia de grabación de músicos que fueron parte de la compañía.

La investigación profundiza y analiza dos muestras fonográficas que representan sonoridades características de la zona y que fueron producidas por el sello. Una de ellas es realizada por la comparsa “Lakitas de Jaiña” y la otra por la banda instrumental de bronces “Wiracocha”.

Los motivos que fundan esta investigación surgen a partir de las vivencias y del conocimiento que posee la investigadora al pertenecer a la ciudad de Iquique, además de su presencia y participación en diversas festividades celebradas en pueblos al interior de la región. Por lo tanto, el trabajo en terreno y las entrevistas de los involucrados, resultan de fácil acceso, debido a la cercanía con los informantes. Otra de las razones, es ahondar en la riqueza cultural de la región, mediante la historia y análisis de los fonogramas antes mencionados, como también la historia del sello discográfico.

En relación a la producción musical, esta investigación pretende contribuir en la formación profesional y en alcances que el oficio persigue, considerando las relaciones humanas que se generan. Además de identificar y determinar la importancia de la música en el patrimonio cultural inmaterial de la región, entendiéndolo que la música puede ser expresada e interpretada de diversas formas, dependiendo del contexto en el que se sitúe.

La siguiente investigación pretende ser un aporte a la significación de las formas musicales características de la región, con la intención de evidenciar la diversidad cultural y la identidad sonora como eje fundamental en el desarrollo de futuras generaciones.

Patrimonio cultural

Las comunidades albergan una serie de comportamientos y características que las distinguen de las otras, siendo parte de su memoria; festividades, danzas, música, gastronomía, artesanía, otras. Esta memoria, se transmite de una generación a otra, ya sea de forma oral, o en plataformas que sirvan para su difusión.

El patrimonio cultural, es un proceso que concede a las comunidades un caudal de recursos que han sido heredados del pasado, contribuyen al presente y son transmitidos a futuras generaciones. Este patrimonio no es sólo material, sino también comprende el patrimonio natural e inmaterial. Contribuye también a la revalorización de la cultura y de diversas identidades.

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de artistas, arquitectos, músicos,

escritores y sabios; así como las creaciones anónimas surgidas del alma popular, y el

conjunto de valores que dan sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, creencias tendientes a la satisfacción de ciertas necesidades culturales de la comunidad. (UNESCO 3).

Estos bienes fortifican el legado cultural de una comunidad, contribuyendo a su reconocimiento e identificación. Además, estaría determinado por la experiencia de sus antepasados. Hevia, Kaluf y Martínez (2000) señalan:

El patrimonio cultural está formado por los bienes culturales que la historia le ha legado a una nación y por aquellos que en el presente se crean y a los que la sociedad les otorga una especial importancia histórica, científica, simbólica o estética. Es la herencia recibida de los antepasados, y que viene a ser el testimonio de su existencia, de su visión de mundo, de sus formas de vida y de su manera de ser, y es también el legado que se deja a las generaciones futuras. (Hevia, Kaluf y Martínez 7).

Otra definición de patrimonio señalada por Sepúlveda (2010) alude a su relación con el tiempo:

El Patrimonio, entonces, es pasado presente en el presente. Es futuro presente en el presente. Es pasado y futuro como presencia presente en el presente, como universo de bienes tangibles e intangibles memorables, perdurables, entrañables (sustentadores de vida y de sentido), trascendentes al hombre, a su circunstancia, a su espacio, a su tiempo. (Sepúlveda 62).

Por lo tanto, el patrimonio consiste en la experiencia pasada, que se evidencia en el presente y que perdura en el transcurso del tiempo. El patrimonio, se distingue entre tangible e intangible. El patrimonio tangible estaría constituido por bienes materiales físicos, creados por el hombre, como monumentos históricos, arqueológicos, entre otros. Patrimonio intangible, consiste en la creación del humano con materiales como la palabra (mitos, leyendas, cuentos, poemas) sonido (música), movimiento, expresiones (danzas), el acontecer simbólico (rituales, ceremonias, tradiciones) y saberes esenciales (que alumbran el ser y acontecer de una comunidad).

Enmarcados en esta lógica, al patrimonio cultural que se hará referencia, será la música aymara y las sonoridades característica de la región de Tarapacá. Música, bien intangible e innegable que generan las comunidades para su germinación, mantención y reproducción de identidad.

Región de Tarapacá

Organizada como primera región a partir de 1974 en el mapa administrativo de Chile. Se divide en dos provincias; Iquique y provincia de Tamarugal. La primera, se compone de las comunas de Iquique y Alto Hospicio, mientras que la provincia del Tamarugal, está compuesta por las comunas de Pozo Almonte, Camiña, Colchane, Huara y Pica. Actualmente, la Región de Tarapacá limita al norte con la región de Arica y Parinacota, al sur con la región de Antofagasta, al este con Argentina, y al oeste con el océano Pacífico.

La superficie regional, se ordena en cuatro pisos ecológicos, que van desde la planicie urbana pasando por la Cordillera de la Costa, luego la depresión intermedia, posteriormente la zona precordillerana y finalmente la Cordillera de los Andes. La siguiente figura representa los distintos niveles ecológicos.

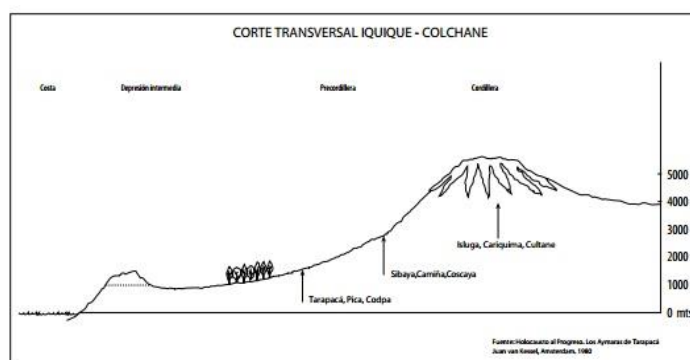


Figura 1: Corte transversal Iquique- Colchane.

La mayor parte de su población se concentra en el sector costero, sin embargo, es indudable la influencia andina particularmente de la cultura aymara, correspondiente a los habitantes de las quebradas y del altiplano. Esta influencia, se refleja en las costumbres, tradiciones, y particularmente en la música.

La cosmovisión aymara, abarca aspectos del medio natural y sobrenatural. Es una visión religiosa que sacraliza la naturaleza y que, al mismo tiempo, legitima la posición del hombre en este medio. Su cosmovisión y formas de concebir la vida, son quienes inspiran su lucha por la defensa de su identidad étnica.

La música constituye uno de los valores fundamentales del patrimonio cultural de la región, siendo las bandas de bronces y comparsas de lakitas sonoridades fundamentales de la tradición tarapaqueña.

Música aymara

Los aymaras pertenecientes al norte de Chile, específicamente a la región de Tarapacá, se componen de múltiples etnias que, a pesar de sus repetidas reorganizaciones administrativas, es posible distinguirlas con criterios lingüísticos y socio métricos. (Van Kessel 18). A causa de la conquista y la erradicación de idolatrías, los aymaras sufrieron fuertes cambios en la convivencia de los pueblos indígenas. Así lo expresa Vilca (2012), en su libro “Al reencuentro con la Pachamama”:

La nación aymara que formaba parte del Tawantinsuyu, sufre de medidas agresiones injustas y perversas al punto de calificar nuestra cultura y espiritualidad como “malignas y demoníacas”. La prohibición impuesta causó fuertes traumas y frustraciones en la población aymara. (Vilca 5).

Por lo tanto, de ser actores sociales guiados por el pensamiento comunitario que implica un profundo respeto por el otro, por la comunidad y sus leyes basadas en la naturaleza, pasaron a ser un pueblo oprimido, perseguido por sus manifestaciones y expresiones de espiritualidad. Posteriormente a lo ocurrido, las etnias de la región de Tarapacá tuvieron un periodo de relativo aislamiento (1700-1850) que les permitió recuperarse del profundo traumatismo de la conquista. Así lo indica Van Kessel (1994): “Se cicatrizaron sus heridas y se produjo un nuevo equilibrio espiritual, expresado en una cosmovisión reestructurada y en el culto sincrético correspondiente.” (Kessel 20)

De acuerdo a su diversidad cultural y étnica, la música tiene un rol protagónico en la vida de las comunidades aymaras de la región. Se interpretan melodías en instrumentos aerófonos como lichwayus, tarkas, lakitas, pinkillos, sikuris, bandola o algunos instrumentos de bronce como trompetas, bajos, tubas, entre otros. (Kessel 60)

La música de la cultura aymara, se encuentra inspirada y fundada en entidades superiores, siendo evidenciada y entregada a los músicos a través de los sueños. No responde a una forma musical occidental. Se encuentra relacionada a festividades y ceremonias. Palomino, C. y Ojeda, R. (2016) mencionan:

La ritualidad andina, es una forma de reciprocidad entre seres diferentes pero complementarios. La naturaleza retribuye esta crianza, no sólo brindando alimentos, sino también “comunicándose” a través de las costumbres de los animales, la apariencia de las plantas o el aspecto de los otros seres (astros, montañas, fenómenos naturales). (Palomino y Ojeda 15)

De esta forma se comprende la sincronía que existe en la cultura aymara, con las entidades de la naturaleza. Su cosmovisión está compuesta principalmente por el sentido que le otorgan al tiempo y al espacio. Además de la estrecha relación de armonía y reciprocidad con la naturaleza. La Pachamama (Madre tierra) y el Tata Inti (Padre Sol), son considerados creadores de vida, por lo tanto, consideran su deber respetarlos y cuidarlos. Bajo esta convicción, los aymaras han entendido que la fortaleza y la espiritualidad de la música, radican en los sonidos de la madre tierra (Pachamama), quien le ofrenda melodías y sabiduría necesaria, para acompañarlos durante las festividades. (Vilca 15)

Con esta predisposición, los abuelos de las comunidades son los encargados de entregar nuevas melodías, ya sea para zampona, sikuri o para la bandola. Por otra parte, el sireno, o sereno (Dios de la música), se encarga de acompañar a los músicos, cantores y fieles, además de protegerlos durante las festividades. También de manera particular, afina los instrumentos tradicionales y no tradicionales de las comparsas. (Kessel 68).

El sireno, es una deidad que habita en sectores donde se generan sonidos propios de la naturaleza, sobre todo aquellos que se emanan desde las profundidades de la tierra y que son transmitidos por las vertientes, saltos de agua, entre otros. Esta entidad, es encargada de entregar sabiduría a músicos, además de templar los instrumentos dejados en vela durante las noches en sectores donde habita esta deidad.” Cuando se ha adquirido un instrumento nuevo, ya sea de viento, cuerda u de otro tipo, debes llevarlo al sereno más cercano al pueblo y dejarlo por una noche para que se empape de su espiritualidad y logre un sonido tan perfecto, como la naturaleza misma” (Vilca 60).

Comparsa de Lakitas

Los instrumentos musicales utilizados por estas comparsas, consisten en un conjunto de sikus (zamponas) acompañado de una sección de percusión, conformada por caja, bombo y platillos.

El siku es un instrumento musical que remonta a épocas milenarias, siendo parte de los pueblos pre-cordilleranos de la región de Tarapacá.

Su construcción original, estaba compuesta por tubos de caña de distinto tamaño, por el cual se soplaban a través de la boca dando así diferentes sonidos o tonos. “El siku, se fabrica con distintos calibres de caña hueca, tubitos de un arbusto llamado CHUSSI, muy abundante en las regiones tropicales de Bolivia como en los Yungas (Departamento de La Paz) y crece generalmente en los montes bajos” (Cavour 2).

La forma de tocar este instrumento se relaciona directamente a la cosmovisión aymara, a la dualidad (pares) muy característico de la cultura. La composición de melodías, se produce mediante un dialogo de pregunta y respuesta (Arka e Ira). Ira representa la primera voz y el arka la segunda. Por lo tanto, este instrumento está diseñado para ser tocado por dos personas, que en conjunto forman melodías. Es importante destacar, que para la cultura Aymara, la concepción de música al estar ligada a distintas ceremonias o ciclos temporales de la naturaleza se denomina práctica musical.

En este marco, comenzaremos hablando de la relación existente entre la música, o mejor dicho la práctica musical (phusaña-thuquña-kirkiña-jaylliña), con la pacha (tiempo-espacio). En el cotidiano, este elemento se manifiesta al descubrir que esta actividad no es del todo “libre”; o sea, se debe realizar en momentos y tiempos específicos y contempla todo un sistema de conocimiento: “cada música tiene su tiempo”, afirman músicos e intérpretes. Con esto no se hace referencia al contexto musical, solamente, sino a un macro-contexto de ejecución y práctica, que no sólo vincula la práctica musical con las actividades sociales o festivas, sino que, en medio de éstas, manifiesta la importancia del carácter ritual-vital de la música; ya que, según esta concepción, se vincula la práctica musical con dos grandes ciclos temporales: los ciclos agropecuarios y los climatológicos. (Vilca 10).

Un análisis musicológico permite encontrar algunas peculiaridades en la música aymara. Partiendo de una segmentación del cuerpo musical (sin hacer uso de la transcripción de partituras) se revela que estas músicas, poseen en común una estructura temática combinada, vale decir, están conformadas por frases musicales (grupos de motivos) de dos y tres cuerpos, acompañados de motivos que hacen de introducción y conclusión. (Vilca 13).

Bandas de bronce

El origen de las bandas de bronce, se remonta al proceso político-social que se desarrolló en la región de Tarapacá luego de la Guerra del Pacífico, conflicto armado que enfrentó a Chile con países como Bolivia y Perú entre los años 1879 y 1883. Su presencia en la región se debe en gran medida al ejército de Chile, ya que a fines del s. XIX, se incorpora la sonoridad de los aerófonos provenientes de la familia de metales como; trompetas, trombones, tubas, entre otros.

El ejército, había declarado que cada batallón debía contar con una banda de bronce de aproximadamente veinticinco músicos, en los que se incorporan filas de militares provenientes de quebradas y pueblos del interior. Entre ellos músicos ejecutantes de instrumentos tradicionales, tales como pinquillos, tarkas, sikus y lichiguayos, entre otros. Por lo tanto, al regreso a sus pueblos, incorporaron nuevas sonoridades en sus fiestas tradicionales, religiosas y carnavales. Desde entonces, las procesiones de las diversas festividades, además de contar con sikuris, se acompañaban con bandas de bronce (Salazar 20).

Dentro de este contexto, nacen nuevas festividades y celebraciones en la zona. El sonido particular de las bandas de bronce, se genera por influencia de bandas de guerra que participaron en los conflictos bélicos mencionados anteriormente. Un breve resumen de esto, lo realiza Zarricueta (2016):

Nacidas bajo el llamado proceso de chilenización del actual Norte Grande posterior a la Guerra de Pacífico, las bandas de bronce han estado desde sus inicios ligadas al carnaval y la fiesta, aspectos centrales de la religiosidad y la celebración en el mundo andino. Con el tiempo, empezaron a posicionarse como parte del folklore y el patrimonio regional, consagrándose como un canalizador de la multiplicidad de aspectos de la identidad tarapaqueña. Las bandas de bronce, más que música, son un núcleo que puede dilucidar la identidad regional. (Zarricueta 8).

Cabe destacar, que existen diversos autores que reconocen elementos que demuestran que las bandas de bronce han alterado el sonido de la música tradicional andina, siendo reemplazados los timbres de instrumentos tradicionales por el de instrumentos de metal. La conformación de estas bandas tiene una organología compuesta principalmente de instrumentos de bronce, acompañados de una sección de percusiones de bombo, caja y platillos.

Sello discográfico Carrero

Producciones musicales Carrero, surge en el año 1962 en la ciudad de Iquique. En un comienzo funcionaba como disquera llamada “Ritmolandia”, dedicada a la difusión y venta de vinilos de diversos artistas. También distribuía discos en diversos poblados al interior de Iquique. Así lo indica Ulises Carrero: “En esos tiempos Iquique era una ciudad chica, no contaba con más de

sesenta mil habitantes y no existía una tienda exclusivamente de venta de discos vinilos, entonces a mi padre le vino la idea de instalar una tienda, un local exclusivamente para venta de discos”.

Posteriormente, con la llegada de la Zona Franca a la ciudad de Iquique en el año 1976 aproximadamente, se facilita la masividad del consumo. Los bajos costos de equipos electrónicos e insumos básicos permitieron que gran parte de la población accediera a estos bienes, en este caso, equipos de grabación análoga, instrumentos musicales, micrófonos y accesorios.

El Sello discográfico Carrero, recibe su nombre por el apellido de su fundador, Pedro Carrero, quien junto a su hijo Ulises, llevaron a cabo este proyecto.

Pedro trabajó en varias oficinas salitreras, en ese lugar conoció a muchos músicos, así como también distintos ritmos musicales presentes en la región. Cachimbos, cuecas nortinas y música autóctona en general. Durante este tiempo, Pedro Carrero se nutre de estos sonidos particulares y nace la idea de registrar a distintas bandas y comparsas que conforman el patrimonio cultural inmaterial de la región.

Ulises Carrero, hijo del fundador, es quien participaba en el desarrollo de las tiendas y el estudio de grabación, logrando llevar a cabo producciones musicales de diversos estilos. Además de mantener el legado que dejó su padre. Su vida siempre estuvo vinculada a la música, realizó la labor de productor musical, lo que implica tener cualidades particulares para un trabajo de este tipo, sobre todo por su dedicación y experiencia en registrar música patrimonial.

Pedro Carrero, en varias ocasiones fue invitado a sellos discográficos de Santiago para comercializar su catálogo. Fue entonces donde conoció las plantas de reproducción de discos, estudios de grabación y procesos de producción en general. Además, presencié técnicas de grabación y de utilización de micrófonos y espacios, adaptando su estudio de grabación a las características técnicas que se utilizaban en Santiago.

Las primeras grabaciones del sello discográfico, fueron a agrupaciones y comparsas de lakitas locales. Sin embargo, en el transcurso del tiempo, comenzaron a grabar proyectos como estudiantinas, cantantes de boleros, música ranchera, tropical, bandas de bronces, grupos folklóricos, entre otros.

Ulises Carrero junto a su padre, fueron fundamentales en el desarrollo y proyección de agrupaciones y solistas, no sólo de la ciudad de Iquique, sino también de otras ciudades y países. Se encargaba de gestionar las grabaciones, asistir durante el proceso, búsqueda de repertorios y permisos de derecho de autor. Además de la parte gráfica, fotografía, videos, carátulas, impresiones, otros. Por lo tanto, estaba inmerso en todo el proceso de producción musical.

Su trabajo fue difundido por medio de plataformas físicas como discos de vinilos y cassette, que, por ser un formato pequeño, fue uno de los más distribuidos en gran parte del país.

Cabe destacar que el sello discográfico, fue el primer lugar en la ciudad de Iquique donde se registró el trabajo de agrupaciones, música patrimonial y artistas.

Por otro lado, difusión y distribución de la música, sufrió un gran cambio a nivel global a fines de 1990. La digitalización y el desarrollo de formatos de fácil copiado y traspaso, dejaron obsoletos a los formatos físicos. Este impacto afectó directamente a los sellos independientes, y el Sello discográfico “Carrero” también fue parte de este fenómeno. Debido a esto, Ulises tuvo que actualizar su estudio de grabación, como también los medios para difundir su trabajo.

Catálogo Sello discográfico Carrero

El catálogo se compone de diversos estilos musicales. Los datos expresados, demuestran una aproximación porcentual de sus producciones.

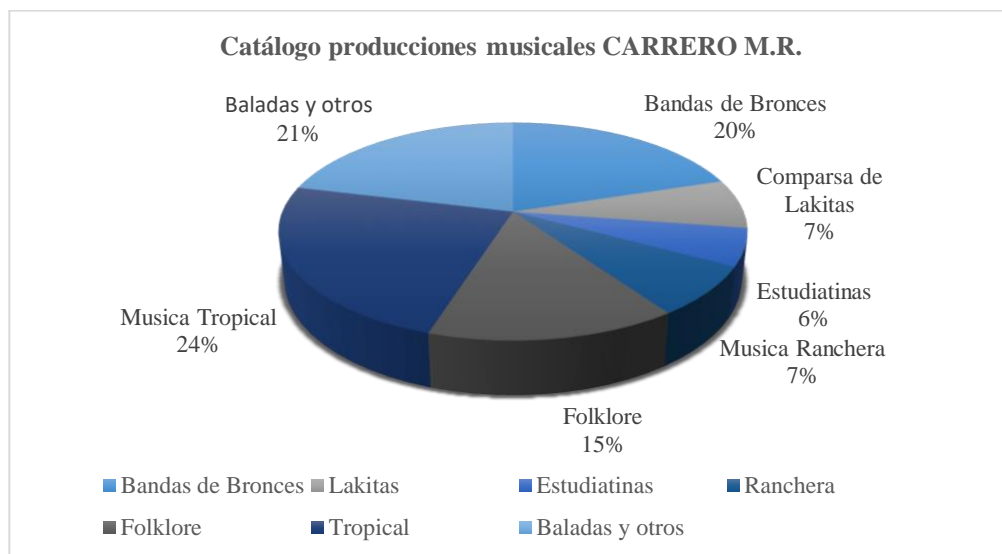


Figura 2: Gráfico catálogo producciones musicales Carrero M.R. Elaboración propia.

La participación de bandas de bronces y comparsas de lakitas, ocupan casi un tercio del total, lo que representa junto con la música de raíz folklórica o tradicional un 42% del total de estilos que se registraron y difundieron en el sello discográfico.

En este escenario, es importante destacar la presencia de la música tropical por sobre otros estilos, además de baladas, valeses y boleros.

En la región existe gran influencia cultural adoptada desde Perú, producto del sincretismo cultural que se produce al ser países vecinos. Este sonido, es incorporado en los pueblos de la región.

Otra de las presencias importantes, es la música mexicana y de estudiantinas, que llegaron al país a fines del siglo XIX, siendo muy populares por su música alegre, arreglos de voces y desarrollo de diversos ritmos dentro de sus repertorios, generando gran dinamismo en sus presentaciones.

Cabe destacar que las producciones musicales del sello discográfico eran muy diversas, las agrupaciones que correspondían a músicas tradicionales de la región, eran heredadas de sus antepasados y estaban enraizadas a costumbres y tradiciones propias de la cultura. Por lo tanto, en varias ocasiones, los músicos interpretaban canciones de autor desconocido.

Melodías de vertientes - Lakitas de Jaiña

Lakitas de Jaiña, es una comparsa perteneciente al pueblo de Jaiña, ubicado al interior de la Región de Tarapacá. Su primera generación fue Fundada el 3 de mayo de 1981, luego se denominan Lakitas de Jaiña “Los Chaquetos”, el 19 de septiembre de 1985.

Su principal fundador fue Pedro Vilca Mollo, considerado “Gran zanjero y caporal Ira”, conocido comúnmente como “El chaqueto”. Resulta fundamental reconocer a su compañero de ejecución musical Martín Coya “Gran zanjero Arka”, ambos pertenecientes al pueblo de Jaiña. Esta comparsa, se caracteriza por la familiaridad que existe entre sus integrantes, entre ellos Rafael y Arsenio Vilca, hermanos de Pedro Vilca, además de su sobrino Armando Vilca Lucay, quien actualmente es el director de la comparsa.

Su participación está vinculada a fiestas patronales celebradas durante todo el año en la región. La agrupación tiene una vasta trayectoria, registrando cuatro fonogramas en el Sello discográfico “Carrero”: Lakitas de Jaiña volumen I, volumen II (1985), volumen III (1990) y finalmente el volumen IV (2002).

La participación de los “Lakitas de Jaiña” en el sello discográfico, tiene origen en la propuesta de Ulises a la comparsa para registrar su trabajo.

La forma de grabar en un estudio a una comparsa de lakitas, implica a toda la agrupación tocando al unísono, esto requiere un alto nivel de ejecución, que permita el desarrollo de una producción de este tipo. La intención de plasmar el sonido de las festividades en un fonograma lleva consigo fundamentos básicos de grabación, como lograr que el producto final, se asemeje lo más posible a su práctica musical en directo.

La comparsa se constituía por trece integrantes, que interpretaban diversos instrumentos musicales propios de la agrupación; una familia de zampoñas, bajones, licos, contra, chulis y percusión de bombo, caja y platillos.

La forma de tocar los instrumentos melódicos en una comparsa de lakitas, es siempre pareada, es decir, un dialogo de pregunta y respuesta (Arka e Ira). Ira representa la primera voz y el arka la segunda. De esta forma nacen las melodías presentes en las piezas musicales, lo que requiere un trabajo de precisión y de conexión con el otro músico.

En el repertorio del fonograma se encuentran temas tradicionales, cumbias andinas y también temas inéditos compuestos por Armando Vilca y algunos integrantes de la agrupación.

La comparsa Lakitas de Jaiña sigue vigente, con un calendario de presentaciones durante todo el año. Como agrupación, representan una sonoridad vinculada a sus raíces, siendo uno de los referentes más antiguos de la zona. Su relación con la cultura, le otorga un valor adicional. Consiste en una forma única de comprender e interpretar la música. Por lo tanto, su presencia es fundamental en la preservación, rescate, memoria y patrimonio cultural de la región.

Entre fiestas y bronces - Banda instrumental “Wiracocha”

La banda de bronces Wiracocha, se funda el 27 de septiembre de 1982 en la ciudad de Iquique. Sin embargo, su origen remonta al año 1975, cuando el padre de Guillermo Contreras, actual director de la banda, participaba en la agrupación “Bronces andinos”, banda instrumental participante en la fiesta de Santa Cecilia (Bolivia).

Con el transcurso del tiempo, se retiran algunos de los integrantes de “bronces andinos”, quedando sólo cuatro músicos. Quienes incorporan a tres trompetistas, dos bajos, un bombero y posteriormente un platillero. Esta agrupación, se presentaba en tambos realizados en “El bodegón”, lugar donde acudían diversas agrupaciones de la ciudad de Iquique. Estos tambos representan gran parte de la identidad cultural de la región, provienen de cultura andina y se anidaban en los sectores más populares de la ciudad.

En el año 1982, se integra a la agrupación Guillermo Contreras, quien estudiaba en el conservatorio de la ciudad de Arica, y poseía gran interés por la música de Bolivia, especialmente bandas de bronces. Por lo tanto, la agrupación modifica su sonoridad a través de los años, incorporando más bronces y percusiones. Guillermo junto a otro integrante, comienza a componer melodías de saltos, caporales, diabladas, entre otros, que generan gran interés en jóvenes de la ciudad, quienes se suman a la iniciativa de la agrupación. Entre ellos Esteban Vilca, destacado músico boliviano quien le asigna el nombre a la banda.

Wiracocha (Viracocha), palabra que significa Dios de los dioses, creador de la tierra. Considerado como el padre de todos los demás dioses incas, creador de los cielos, el sol, la luna y todos los seres

vivos. Para los aymaras esta deidad nace de las aguas, el lago, teniendo nuevamente la presencia de su Dios en la tierra.

La banda wiracocha, posee una amplia trayectoria, siendo una de las bandas de bronce más destacada de la región. Su trayectoria de más de treinta años en una federación de bailes perteneciente a la fiesta de Tirana, le otorgan esta valoración. Teniendo como finalidad, acompañar a la agrupación de baile con sus melodías durante toda la celebración.

Su participación en el sello discográfico “Carrero” remonta al año 1986, registrando un total de siete producciones; “Fiesta del Tambo” volumen I y II, La Tirana 1987, 1989, 1990 y 1994. Y Finalmente el fonograma “Nuestro Norte, producido el año 1996, siendo su producción más destacada por su alto contenido educativo y cultural.

La idea principal de registrar “Nuestro Norte” fue de Pedro y Ulises Carrero, quienes por medio de la agrupación “Wiracocha”, plasmaron en un fonograma un repertorio variado, que incluye ritmos característicos de la región de Tarapacá.

Entre estas sonoridades, destacan cachimbos, saltos, cuecas nortinas, la interpretación del Himno de Iquique como también la canción Reina del Tamarugal, que fue interpretada por el conjunto Calichal, quienes son los autores de la canción.

El repertorio del cassette fue seleccionado por Ulises y la banda “Wiracocha”. La intención principal de esta producción, era difundir su contenido en pueblos al interior de Iquique, como también en colegios, radios y otros medios de difusión. La agrupación se conformaba por diez músicos. Los instrumentos utilizados fueron: cuatro trompetas, tres trombones, bombo, caja y platillos. Además de estos instrumentos, el fonograma incluye un metalófono, matracas, silbatos y cascabeles. También es necesario destacar, que la producción se realizó en dos días, mediante extensas jornadas de grabación que requerían ensayo y preparación de los músicos. Algunos de los integrantes que participaron en la realización del fonograma fueron: Eduardo Maldonado, Tito Santibáñez, Raúl Causeo, Esteban Vilca, José Gutiérrez, Eduardo Sánchez, “Flaco” Nelson, Roberto Araos, Guillermo Contreras y su padre.

“Nuestro Norte”, tuvo alto impacto en la ciudad de Iquique, debido a la gran cantidad de ventas que generó el fonograma y a la especial atención que adquirió en colegios por su alto nivel educativo. Por lo tanto, la banda “Wiracocha” obtuvo grandes beneficios y reconocimientos a partir de esta producción.

La agrupación en la actualidad se conforma por cincuenta músicos, teniendo un amplio repertorio y trayectoria que les permite su desarrollo en diversos escenarios. Esta banda, es un gran referente musical del norte de Chile, fundamentalmente por su presencia en la fiesta de la virgen del Carmen, celebrada cada 16 de Julio en el pueblo de la Tirana, Iquique.

Conclusiones

La música y las danzas tradicionales, son una de las expresiones culturales más significativas de la región de Tarapacá. Es a partir de ella, que mujeres y hombres han podido relatar su historia, sus costumbres y vivencias. Es una forma de preservar su memoria a futuras generaciones.

El resguardo de la cultura y patrimonio es fundamental para entender cómo vivían estas comunidades. La tradición es el medio por el cuál diferentes culturas permanecen en el tiempo. En la región de Tarapacá, existe una riqueza cultural bastante amplia, que se refleja en sus costumbres y festividades.

La religión constituye un aspecto fundamental en el desarrollo de las tradiciones de la región. Cada poblado tiene sus características y rituales. Además de tener un/a santo/a patrono/a que se encarga del cuidado y protección de los habitantes. En este plano, la música constituye un valor fundamental, debido a su estrecha relación con bailes tradicionales y a su participación en distintos rituales que están inmersos en la identidad de los pueblos.

Es importante destacar que la región posee un amplio capital cultural debido a su relación con la cultura aymara. La presencia de músicas tradicionales es muy común en celebraciones. Es así como también se resguarda el patrimonio cultural, permitiendo que las sonoridades de estas agrupaciones autóctonas no se extingan en el transcurso de los años.

La creación del sello discográfico Carrero M.R., fue fundamental para poder resguardar el patrimonio cultural de la región, ya que en este lugar se plasmó gran parte de la historia musical de la ciudad.

La figura de productor/a musical contempla una serie de habilidades. El registro de música tradicional, como la comparsa “lakitas de Jaiña”, constituye un desafío para productores/as musicales, ya que es una forma musical alejada de las aristas artísticas convencionales. Al estar relacionada con costumbres propias de la cultura aymara, la forma de registrar estas producciones, deben ser lo menos invasiva posible, adaptándose al contexto en el que se desenvuelven.

Por otra parte, las bandas de bronces, responden musicalmente al sincretismo cultural y religioso de la zona. La apropiación de sonoridades de origen militar y su adaptación a costumbres propias de la región, dejan en evidencia el dinamismo que poseen las culturas y sus constantes transformaciones, que, a pesar de cambios en la estructura, el motivo o la intención se mantiene vigente.

Otro aspecto importante, consiste en el valor que le otorgan los músicos aymaras a la naturaleza, la mayoría de sus melodías vienen entregadas por deidades supremas, vertientes, corrientes de agua. Siendo ellos, los encargados de transmitir mediante los instrumentos, las melodías que la madre tierra les regala. Por lo tanto, su ejecución musical, tiene relación directa a su cosmovisión, como la importancia que le otorgan a la dualidad en el caso de los sikus (arka e ira) quienes inician un dialogo que requiere de un otro para poder complementar la frase, siendo estos aspectos fundantes de la cultura aymara, valores como la reciprocidad y la importancia de pertenecer a una comunidad, son elementos característicos en la composición de estas sonoridades.

También considerar la importancia que tiene la expresión como forma cultural, así como el desarrollo de la creatividad y la imaginación son fundamentales en el crecimiento de la identidad. En la región de Tarapacá, principalmente en los pueblos del interior, existe aún esa conexión con sus creencias, con una cosmovisión difícil de entender para el hombre ciútico. Aún existen lugares que están alejados de la maquinaria del progreso, donde se respetan las costumbres y la memoria de sus antepasados. La música, refleja el sentir y la memoria de su pueblo, es uno de los medios más prácticos para entregar un mensaje, expresar una emoción, un sentir.

La memoria es un pilar fundamental en el desarrollo de la cultura de los pueblos. Las normas sociales de intercambio de comunicación ahondan en la significación de sus formas de vida. La población está inmersa en el mercado y cada vez es más difícil conectarse con las raíces, entender que la vida se basa en la experiencia y la interpretación, que el respeto es uno de los valores fundamentales de las culturas, el valor y la importancia que le otorgan a la tierra, entendiendo la concepción del mundo fuera de las orbitas antropocéntricas.

Finalmente, la música del norte de Chile es la muestra fiel de un lugar que aún mantiene la fiesta como fenómeno cultural, lleno de significados, colores, ritmos, danzas tradicionales, historias, ritos y expresiones que representan el paso de las personas que estuvieron, están y estarán

en un lugar mágico, donde la tierra y el cosmos se hace presente en el día a día y es posible conectarse con la naturaleza, con el propio ser.

Bibliografía

- Ministerio de culturas. (2012). Música Aymara: Bolivia, Chile y Perú. Bolivia, La Paz. Impreso.
- Zarricueta, D. (2016). Bronces de Tarapacá el sonido de una identidad. Tesis para optar al título de: antropólogo y al grado de Licenciado en Antropología. Valdivia.
- Fonte María, y Ranaboldo, Claudia, y "Desarrollo rural, territorios e identidades culturales. perspectivas desde américa latina y la unión europea." Revista Opera, vol. , no. 7, 2007, pp.9-31. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500702>
- Fidel Sepúlveda Llanos, José Pablo Concha Lagos. Cultura tradicional, identidad y reforma educacional : programa de capacitación / XVIII Temporada de Arte y Cultura Tradicional, Santiago: Editorial LOM, 2002. Impreso.
- Palomino Claudia, y Ojeda Roberto. Criándonos entre plantas y hombres. Cusco, Perú: Tarea Asociación Gráfica Educativa. Uneso, 2016. Impreso.
- Vilca, Javier. Al reencuentro con la Pachamama. Iquique, Chile: Ediciones LOM. 2013. Impreso
- Kessel Van. Holocausto al progreso: Los Aymaras de Tarapacá. (4ta Ed.). Iquique, Chile: IECTA Iquique. 2003. Impreso.

Recibido: 13 de Julio de 2022
Aceptado: 25 de Julio de 2022

Entrevista a Chicoria Sánchez en inauguración año académico Escuela de Música¹

Raúl Suau²

Entrevistador

UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO

Mario³: en primer lugar le damos la bienvenida a todos los participantes estudiantes académicos, comunidad universitaria amigos en el arte todos muy bienvenidos en este evento cuyo título se ha llamado inauguración del año académico de la escuela de música si bien es cierto está un poco fuera del tiempo pero es importante hacer este ritual y sobre todo con la presencia de nuestro amigo Juan Antonio Sánchez “Chicoria”. Estamos muy contentos de poder generar esta vinculación también con el medio, con las escuelas, con el mundo artístico con el mundo social y creo que la universidad, en particular en esta universidad tiene ese sello, ese sello social- crítico por lo tanto, el arte no queda ajeno a su impronta que caracteriza a la Universidad Academia Humanismo Cristiano. En particular nuestra facultad de arte fue creada en el año 2012 con la intención de otorgar una continuidad e independencia al desarrollo de las artes al interior de la universidad y encargada por sus escuelas fundacionales escuela de danza escuela de música. Es en este marco que nosotros estamos dando cuenta de este año académico de la escuela de música, una escuela que constituida con cuatro carreras, la carrera de pedagogía en música, la carrera de interpretación la carrera de composición musical y la carrera de producción musical conforman lo que lo que es la escuela de música. Entonces este año y con la figura de Juan Antonio Chicoria damos inicio formalmente a partir de este hito que es el año académico y bueno nos complace la presencia de Juan Antonio Chicoria por su trayectoria por su condición humana y por el referente musical que nos inspira a nosotros como escuela de música. Chicoria es es guitarrista destacado por su trabajo de fusión latinoamericana ha sido de considerado mejor compositor de fusión por la sociedad chilena derecho autor y obtuvo dos premios Altazor por su disco local 47 y por la música incidental de la película bahía azul en los años 2002 y 2003 entonces en esa condición, un artista que reúne varias características: intérpretes, compositor un tipo extremadamente brillante e inteligente en su postura estética y también como investigador y eso redundo en una aportación formativa hacia nuestros estudiantes y también hacia una lógica de extensión y de diálogo con la comunidad que nos acompaña te damos la bienvenida Chicoria Sánchez pero primero voy a presentar a Raúl Suau que es nuestro maestro de ceremonias e impulsor de esta actividad.

Raúl: Qué tal buenas tardes queríamos darle, digamos realce a este comienzo del año académico de nuestra escuela de música y para eso es invitado a una persona a un amigo que estaba en este mundo de la música del arte y que yo diría que se pasea por un montón de lugares que son como

¹ Entrevista a Chicoria González. <https://www.youtube.com/watch?v=BQgWWYDuTEQ&t=15s>

² Licenciado en Música, Universidad de Chile. Magíster Investigación Musical. Estudios en Artes, mención Musicología, Universidad de Chile. Mail: rsuau@academia.cl

³ Dr. en Educación. Director de Escuela de Música. Facultad de Artes. Universidad Academia Humanismo Cristiano. Mail: mario.carvajal@uacademia.cl

laberintos re interesantes que nos ofrece el arte musical. Por eso una conversación hoy día con Chicoria Sánchez es interesante desde el punto de vista de lo que él hace y de lo que proyecta, y de lo que ha ido dejando como huella en el quehacer musical de Chile y Latinoamérica, y claro, para una escuela de música que tiene estas carreras de pedagogía de producción de interpretación, de composición es fundamental una conversa como ésta con Chicoria y eso es un poco la idea de hoy día, tener una conversación en torno a esos mundos y recorrer como como dice uno de sus libros, recorrer ese laberinto de Juan Antonio Sánchez, sin más nada comencemos, maestro.

Chicoria: hola ¡oye! ¡oye! quiero agradecer en primer lugar la invitación y en segundo lugar las palabras las palabras de Raúl, las palabras de Mario voy a tener que aplicarme para decir cosas muy inteligentes y brillantes para no quedar mal con ellos te fijas, así que no pero hablando en serio muy contento con esta invitación así que vamos adelante salud.

Raúl: bueno en este tipo de escenario de conversaciones, de conversatorios desarrollamos diversos temas generalmente ya es como la idea y quienes se vayan sumando a esta transmisión pueden ir haciendo las preguntas que las va a ir recibiendo a Marisol y al final de esta conversa quizás poder ver también preguntas o las opiniones que vayan cayendo ahí de las personas que están que van a ir participando de esta conversa. Sí entonces bueno junto con darte la bienvenida un poco hablar de ese laberinto de la música en donde estuvo o estás. Nos pareció a nosotros pertinente por eso, porque esta es la composición; están en los elementos, fundamentalmente se te conoce como un compositor en el mundo la guitarra entonces también como intérprete, pero tú tienes publicaciones y discos entonces por lo tanto hay una producción detrás, que tiene que ver con cómo se difunde, ¿Cuál es el artefacto que hace que esta música vaya por diferentes lugares? Y por lo tanto hay un cuarto elemento que es como tu didácticamente más enseñando esto vas más dándose toda la posta a todos quienes estén interesados en esta música o sea tu labor didáctica y pedagógica, por eso creo que es re interesante una conversa porque tiene varias aristas que nos pueden llegar a muchos lugares bien recónditos y muy interesantes por lo demás.

Entonces para comenzar por una parte del laberinto que tiene que ver con algo que dice en tu libro: *Divagaciones de la música latinoamericana*. Y con eso hacer una especie de no sé...una provocación para empezar entonces una conversa. Abro comillas "*La historia de un compositor es la mía pero fundamentalmente de un compositor tocador y eso me relaciona con los músicos populares si consideramos popular Gismonti a Hermeto Pascual a Piazzolla al Flamenco al Jazz, soy un compositor popular ¿que soy? ¿que es un músico popular? la mía es también la historia de una "patudez", no he estudiado -de manera formal- ni composición ni pedagogía ni guitarra ni musicología ni gestión cultural, pero tengo constantemente que inventarme a mí mismo en todas esas áreas y ésta ha sido y está haciendo la historia de mi poética y de los laberintos que me han hecho ser quien soy, kiltro, patudo y maestro chasquilla*"

Que tal si comenzamos por ahí Chicoria, es decir cómo tú te defines así como una persona que está vinculada música popular, empecemos por ahí.

Chicoria: claro que es ser un músico popular es una pregunta importante esa cita que has leído este ¿Que es ser un músico popular? y yo me considero un músico popular, yo me considero y quiero creer que soy un músico popular pero, pero que quiero decir con eso...porque hay como muchas acepciones para el término popular, está la acepción del ser como muy difundido, muy conocido algo a alguien muy popular, que lo conocen muchas personas. Pero también está lo que se refiere a la cultura popular, es decir a la cultura ¿qué es la cultura de tradición oral? ,la cultura que no es la que se desarrolla bajo el alero de las instituciones de la academia de las escuelas, está

también la relación de lo popular con lo folclórico con la tradición con la raíz folklórica y por lo tanto con las tradiciones que vienen de mucho tiempo.

Raúl: Estábamos hablando como tú te autodefinías como un personaje que está dentro del ámbito de la música popular, en términos de tu actividad como compositor ¿Qué te define como músico popular?

Chicoria: Siempre las categorizaciones son odiosas para poder comprender ciertos fenómenos históricos, hasta la música flamenca al jazz etcétera. En ese sentido yo me considero músico popular, pero también no tendría razones para no sentirme un músico, como cualquier músico de cualquier época de cualquier lugar territorio y contexto y circunstancia, es decir, las categorizaciones en realidad son como para poder entender ciertos fenómenos históricos, etcétera pero soy músico .

Raúl: en realidad los músicos construyen como su historia y por lo tanto su afán de composición no viene de la nada viene de un histórico que se construye en términos generales, nuestro hacer y nuestro ser tiene una construcción social que se explica de esa manera y que uno puede derivar cierto elemento a partir de lo que te “inter” o “transfluenció” ,entonces cómo se construye eso, ¿Quién es Chicoria Sánchez?

Chicoria: Que pregunta más fundamental y necesito saberla, necesito averiguar quién es ese personaje en que hoy día es un constructo social una máscara en qué medida es una esencia, qué misterio.. qué misterio más fundamental.

Mira a raíz de esto de lo de lo popular y de lo académico un poco que es tal que toqué tangencialmente a raíz de tu cita quiero recordar una conversación que tuve una vez justamente con Gismonti, la última vez que estuvo aquí en el país fue en el año 2013 o 2014 y vino con Nana Vasconcellos un poco antes que falleciera y yo le hice una entrevista, y una de las cosas que dijo en esta conversación en esa entrevista, fue que él sabía cuando un niño el escuchaba música he escuchado los discos que tenía su padre y escuchaba discos de jazz escuchaba discos de música clásica y escuchaba el disco de boleros escuchaba discos populares de canciones italianas y escuchará discos de ópera y a esa edad él nunca supo que eran músicas diferentes, eran músicas nomás . Entonces asimismo, yo sí tengo que ir e ir a mi historia, a mi infancia para ver un poco quién es este personaje -que soy yo- están los Beatles, te fijas, esta Manzanero, están las cuatro estaciones de Vivaldi, esta Violeta Parra, está Bob Marley, etcétera etcétera. Está la guitarra están las zampoñas, está la Nueva Canción Chilena, esta el tango, está Roberto Grela acompañando al Edmundo Rivero y siguen apareciendo personajes que voy conociendo y es como que se ampliara mi infancia en el fondo porque sigo siendo como un niño que se sorprende con las cosas que les gustan

Raúl: ...y eso se intala en tu composición directamente?

Chicoria: absolutamente espero que así sea, espero que así sea ,no trato de que no sea así en todo caso, no trato de que no se note en mi influencia, todo lo contrario quiero que sean muy

evidentes, casi que puedan decirme *ese tipo está copiando* ,sí a mucha honra, me encantan quiero quiero, sonar parecido Gismonti, quiero sonar parecido al Gavilán de Violeta Parra, quiero sonar parecido a la Gymnopedie de Erik Satie, quiero sonar parecido a La Valse de Ravel ,entiende, quiero que se recuerde que si en una melodía mía, si alguien recuerda a... “espérame en el cielo corazón si es que te vas primero” cantado por Lucho Gatica genial genial feliz yo feliz.

Raúl: por lo tanto en el ámbito de su composición lo que se ve es un crisol de elementos que de alguna manera a ti te potencian, te fascinan.

Chicoria: por ejemplo hay una composición mia que se ha hecho bastante como popular, la tonada por despedida (toca la melodía), (y canta)...“Yo no he sabido nunca de su historia”...no es que yo haya pensado en eso, pero uno podría encontrar la relación o no, claro y después fíjate cuando en el estribillo... “*en el rodeo de los Andes comadre Lola*” ósea , me da lo mismo, está ahí, está en el aire es parte de todos es parte de la cultura entonces en una situación patuda yo creo yo creo, que hay algo de patudo y tiene que haber y también un poco de maestro chasquilla como que esto me gusta y aquí y lo junto lo organizó y esa organización me dice algo me hace sentido entonces la comparto.

Raúl: Tu en algún momento hablaste también de que el músico latinoamericano en términos de la interpretación tiene maneras de formarse ya sea en la academia o ya sea cierto en el mundo en general, hay una palabra que utilizas y que define muy bien esa formación ya no de academia, sino que el concepto del *cancheo* ,que muy pocas veces se ha escrito acerca de eso¿Qué es el cancheo?

Chicoria: es fundamental el cancheo, es una actividad laboral del músico en todas partes del mundo y en todas las épocas de la historia de la música, que es como algo bajo cuerda o algo que no es protagonista es una tengo que tocar para un matrimonio, tengo que tocar en un restaurant ,tengo una grabación, tengo que acompañar a un músico, tengo que acompañar a un cantante, tengo un cancheo. En Venezuela se le dice *tengo que matar al un tigre*, en España tengo un *bolo*, hay distintas denominaciones para esta situación del cancheo.

Yo me formé mucho tocando así en cancheos, en un trío que tenía con el *Peje* , Rodrigo Durán chelista y el Leó(Leonardo) Baeza, ese trío Terranova a comienzos de los años 90’ era un trío con el que tocábamos, en varias temporadas tocamos en valle nevado en el hotel, entonces no íbamos tres días la semana nos alojamos allá y tocábamos en algunos restoranes y tocábamos un repertorio con nuestras vestimentas con humitas y gomina, la única veces que use gomina, y tocábamos entonces el repertorio tenía que ser clásicas pero conocidas o cosas populares pero conocida social populares y si uno piensa en que si yo por ejemplo mira [Toca la guitarra, Pequeña serenata Nocturna de Mozart] todos conocemos eso no es impresionante que todos conozcamos eso imagínate todos conocemos eso igual que podemos conocer una [Toca la guitarra: Yesterday] también conocemos eso a Mozart, el otro es de Lennon y Mccartney, en realidad Mccartney, pero teníamos que tocar y nosotros elegíamos ese repertorio , pero eran cosas clásicas cosas románticas ,cosas populares de tipo estándar de jazz ,repertorio de Edith Piaf por ejemplo, Frank Sinatra ,por supuesto todo lo que era la nueva canción chilena y en fin distintas cosas lo que viniera y la idea era poder tocar lo que nos pidieran...

Raúl: O sea que el cancheo también es una muestra de la diversidad que debiera tener un músico o un intérprete, podríamos definirlo así

Chicoria: Si por un lado como dice tu, un conocimiento por cierto de conocer un repertorio, pero también de tener como la capacidad de que si no lo conoce exactamente lo puede inventar un poco, ya está ahí como que algo lo recuerda ya listo démosle vamos, *patudamente* puedes sonar totalmente distinto pero se tira a la piscina al tiro y arregla con el alambre la fuga de gas, arregla el cable y se enciende la luz de nuevo, el maestro chasquilla, entonces es claro el cancheo es la posibilidad también del oído ¡cachai! ,desde tocar de oído de sacar del desarrollo y eso es esencialmente musical por eso es lo más esencial de la música es el oído es captar lo que uno puede reproducir lo que recuerda lo que escucha lo que se le ocurre lo que el otro canta, es agregarle, es saber armonía, es saber armonía de una manera intuitiva del mismo modo como sabían a armonía los

guitarristas Humberto Campos por ejemplo, Ricardo Acevedo los músicos que acompañaban que trabajaban en el rubro, por ejemplo la de la industria musical de los años 50' y 60', que trabajar en sellos de grabación y que se juntaban allí y entonces hacían la introducción de la joya del pacífico o la introducción de tonadas o qué sé yo, o contigo en la distancia todas esas introducciones que son emblemáticas que ya las escuchamos y son parte de la memoria colectiva de la nación se hicieron, ahí un rato antes como cancheros y pos canchero que inventaba ni tener que deshacer algo era una pega y así se hicieron mucha música. Y eso tiene que hacerlo un músico y eso es algo que en la academia como que se ha ido perdiendo y no crea un poco como que se ha ido perfeccionando una pulcritud un cuidado en el sonido que está muy bien, que está maravilloso que el sonido tiene que expandirse tengo que tocar fuerte para que me escuche en la última fila todo eso está perfecto, pero la otra cosa que es como de la fogata y el guitarreo es parte esencial de una cosa latinoamericana y yo pienso que universal, pero por lo menos latinoamericana yo me junto con otros músicos latinoamericanos y podemos *guitarrear*.

Raúl: yo quisiera decir que tú haces una revisión muy interesante porque nos nombras a unos músicos que quizás bueno no suenan muy inmediatamente pero yo quiero decir que cuando vi tu libro de las “Divagaciones de la guitarra desde la música latinoamericana” yo pensé que era un libro que en donde relataba en tu visicitudes de la vida del músico pero en el fondo yo lo quiero recomendar porque es un libro en que tú haces una revisión súper importante, súper importante de los grandes guitarristas intérpretes latinoamericanos, así que como estamos aquí haciendo como una inauguración del año académico para para toda la gente que te gusta desde este repertorio y va buscando los hilos las hebras que lo construyó en ese libro cierto de “Divagaciones desde la música latinoamericana” se resuelve eso de una manera interesante de cómo de cómo tú haces el árbol de los personajes más importante que hay que conocer y escuchar. Con eso te llevo al tema de si hablamos de la composición y la interpretación, el tema es ¿como producimos esta música?

Chicoria: es un deber yo creo es un deber yo creo que tenemos los músicos los creadores y los intérpretes con los tocadores de entre las de la música y relacionarnos con la gente con el público no es algo sólo para nuestro propio deleite, lo es tocarlo es que parte de ahí parte de un deleite de un goce, la música y yo creo que la creación en general ,parte puede ser también de un dolor de un sufrimiento, pero ese dolor y ese sufrimiento también son un deleite, porque son el deleite de

la creación de dar con algo. Pero luego tengo que transmitir lo tengo que compartirlo si no tiene sentido digamos, yo pienso que el arte es esencialmente eso de compartir nos recuerda Violeta Parra cuando la entrevistan de la televisión suiza entonces le dicen, si usted tuviera que elegir uno de los múltiples de las múltiples actividades que realiza como artista y cuáles son, la música con el canto, las arpilleras, la pintura, etcétera etcétera con cuál elegiría quedarse y ella dice, yo elegiría quedarme con la gente... o sea no responde exactamente lo que le están preguntando sino que es una respuesta mucho más grande en el fondo claro lo importante es como, entonces voy a tú a tú invitaciones de conversación que es como hace uno para transmitir este compartir tiene que producir lo tiene que producir el hecho que esto se comparta para allá o bien contratar un productor.

La figura del productor es fundamental yo he sido productor de mi propia música he sido productor de mis discos, he sido productor de mis libros, de mi libros de partituras de mis libros de reflexiones como este que tú estás trayendo a colación y ese trabajo de producción también ha sido desde la patudez, desde la necesidad de intentarlo pero la producción claro no solamente en cuanto a la patudez de tener que inventarlo, sino que también en cuanto al desafío de pensar como cuáles son todos los elementos que están en juego, y que yo tengo que considerar a la hora de, concretar esto en un disco por ejemplo, -pensemos en un disco- y que esto pueda también llegar para el otro lado , primero tengo que hacer un disco voy a hacerlo, tengo que tener la música primero tengo que poder tocarla tiene que estar bien tengo que ensayar bien los temas para *Roberto Carlos* mejor posible- un amigo dice... *...tienes que ensayar muy bien los temas para Roberto Carlos mejor posible que puedas*, entonces, luego tienes que grabarlos tienes que grabar lo tienes que grabarlo en un orden determinado, tiene que ser una obra si es que uno tiene una por lo menos un espíritu de productor ese es un detalle importante porque si ya voy a hacer una colección de temas y esa colección no tiene ninguna gracia, cada tema a lo mejor es interesante pero un disco yo siempre he considerado o cualquiera, es una es una obra es una obra total independientemente del ímpetu conceptual ¡cachai! independientemente de Sargent Pepper's ,el disco es una obra. En la última composiciones de Violeta Parra empiezan con *Gracias a la vida* y así empiezan imagínate y todo lo que va siguiendo es un viaje, además en esa época había dos lados lado A y lado B era importante con que terminaba el lado A con que empezaba el lado B, entonces todas esas cosas uno las va pensando, pero donde como hago para grabar esto tiene que sonar bien también, no es un secundario como suena.

Yo quiero mencionar de dos personas que han sido como muy importantes en mi historia en la producción de mis trabajos, por ejemplo, uno es nuestro queridísimo amigo a quien le mandamos un cariño al cielo Gerardo López, el Gerardo me grabó 4 discos en lo que yo participé, primero grabó el disco de terranova que fue el primer disco que yo hice como profesional, que fue un cassette en realidad con un fondo del fondart el año 94 y después con Gerardo grabamos el primer disco de Entrama año 98 y después grabé mis dos primeros discos solistas, el *local 47* y *Soyobre* , y lo traigo a colación porque todos esos discos y en especial los discos míos solistas no habían sido lo mismo sin la presencia la reflexión y la inteligencia del Gerardo para plantear la totalidad de la que estoy hablando.

La totalidad, muchos logros como artísticos de ese disco son el resultado desde propuestas de Gerardo, pero obviamente que él tenía, hizo estas propuestas y yo acepté que las hiciera y por lo tanto vamos a animar juguemos juntos ,juguemos juntos es una actitud a jugar juntos y yo siempre he participado en proyectos como muy colectivos y en donde la conversación y el diálogo es fundamental, *Entrama* es un ejemplo este esencial de esto que estoy diciendo, porque siempre estamos conversando de lo que cada uno propone. Entonces yo pienso que también es muy latinoamericano, ese peloteo, esa pichanga ha sido muy importante en mis producciones en

el caso de mis producciones por ejemplo mira en el primer tema de “local 47” que se llama “presagio”, es un tema para guitarra y chelo y percusiones, es en realidad para dos cellos guitarras dos chelos y percusiones y cuando grabamos los dos chelos, el huaso Gutierrez(Cristian Gutierrez) el Gerard dijo , porqué no doblamos estos cellos idénticos-que lo toque de nuevo- fue una idea de Gerardo y después de eso, nos dimos cuenta que todos los cellos llegaban a una misma nota, Gerardo propuso empezar a mover las notas de un lado a otro y yo dije sigue moviéndola hasta que se encuentren al otro lado. Y esa fue idea de Gerardo y también en los detalles fue muy importante mi hermano Tomás para lo que era el diseño.

Raúl: ejemplo entonces son piezas, un puzzle por supuesto.

Chicoria: el segundo disco también lo grabó Gerardo y yo también quise que fuera mi hermano más el que se encargará de la cosa visual porque es un equipo de trabajo en el que uno siente que hay algo que está ,que llegó algo y la otra persona que quería mencionar de mis otros discos solistas de mis otros tres discos solistas es el Alfonso Pérez, del estudio Madreselva, otro sonidista que también ha hecho propuestas fundamentales en lo musical propuestas de él entonces, ese diálogo para mí es muy importante en lo que es la producción por lo menos ahí he hablado de lo que es hacer el disco de grabarlo hacerlo.

Después está bueno digo cómo hago yo para esto... y ahí para mí ha sido muy importante en mi historia los fondos, digamos para también me han servido y me ha ayudado muchísimo los fondos de la cultura de los cuales también soy crítico ,pero crítica desde un lugar conocido. Por otra parte ya te mencioné lo de la producción y ahora yo he sido muy beneficiado por los fondos gracias a los fondos yo tuve el financiamiento para para grabar cuatro de mis cinco discos fija y tuve financiamiento para publicar uno de mis discos desde mis libros etcétera entonces pero en lo que es la producción para mí ha sido muy importante en la cuestión del Fondart, pues yo tengo que tengo que producir tengo que postular al proyecto y claro he ganado muchos proyectos, he pegado muchos proyectos bueno tampoco tantos 8 llegar a 8 proyectos no sé si es mucho o es poco pero el postulado a mucho más del doble que no he ganado,entonces es algo que hay que estar haciendo no uno tienen que estar haciendo eso.

Raúl: por lo tanto es la gestión cultural también tiene que ver con ese concepto es la producción tiene que ver de tu propia declaración y ya hemos hablado de cómo de como tú vas creando en este esta dinámica de un crisol de muchas influencias e inter- influencias en dónde quiere estar ahí como mezclado entre medio de todo este avatar de elementos que a uno lo construyen, la producción también es muy importante para esto, eso junto al la composición misma de lo que estábamos como conversando de dónde viene esa idea composicional.

Pero también hay una arista que nosotros nos interesa que tiene que ver también cómo con todo esto elementos, porque porque hay dos maneras como de proyectar esto es lo que está diciendo desde un disco, un libro y es cierto uno lo expone a un público que está escuchando o está leyendo, pero cómo es tu labor también que tiene que ver con la didáctica con lo pedagógico desde tu quehacer como cómo va entreverado en todo este entramado.

Chicoria: claro mira me viene a la memoria una anécdota que yo te la debo haber contado yo creo y qué un amigo indio, de la india a comienzos de los años 90 que era amigo del Marco el marido de la Francesca con quien yo trabajaba en una obra de teatro, vivía en buenos aires este tablista indio, vino a Santiago hacer unos talleres y lo hizo en mi casa en los Domingos y recuerdo patente una conversación con él dos cosas que quiero traer a colación, uno es que nosotros tocábamos en un trío que teníamos con el Tomás Taller y su mujer guitarra flauta cello , y le llamó mucho la atención que nosotros cuando ensayábamos tocábamos siempre lo mismo, entonces claro si usted toca siempre lo mismo es curioso que interesante acá porque la música de la india es solo improvisación es pura improvisación yo creo que los tipos ya pasaron de largo, como es la evolución de la música que ya superaron la composición ya están en la improvisación total están más adelante que nosotros yo creo,

Pero no era eso lo que yo quería traer a colación era raíz de la enseñanza, que es raíz de un dúo que nosotros teníamos en con el Antonio Restucci y cuando fuimos a buenos aires y lo vimos al amigo Indio allá nos preguntó, cuántos alumnos tienen- en ese momento no tenía ningún alumno -y le pareció muy extraño dijo con los que no tienen más alumnos y no se refería al hecho de la pega y de la plata se refería al hecho del deber del artista de traspasar su conocimiento, la transición misma y uno como que se le olvida, porque uno estudia en la universidad y las clases en la universidad si no está pensando en la música ni en el conocimiento y en la evolución de la humanidad. Y de eso se trata la enseñanza de un conocimiento que uno ha adquirido y que lo tiene que entregar.

Raúl:

Y ustedes estaban pensando en alumnos, en pega..

Chicoria:.. cómo no no tiene alumnos dijo, pero porque qué pasó, donde está el problema ,porque no tienen alumnos ustedes, casi incluso estaba como medio molesto porque a lo mejor diciendo que acaso ustedes creen que ustedes no tocan bien que ustedes no saben lo que es lo que están haciendo...Bueno eso quería traerlo a colación ya como primera como primera reflexión desde esta conversación

Yo a partir de esa conversación yo como que volví a Santiago bastante revolucionado no solo por eso, sino que también porque fue el viaje en el que lo conocí a Juan Falú y participamos en el festival guitarras del mundo y conocí todo el movimiento guitarrístico que hay en argentina, desde guitarristas creadores que no solamente componen sino que arreglan y recrean y están siempre trabajando en función de sus danzas y ritmos folclóricos, lo cual es maravilloso. Entonces con esa con esas dos tareas que llegué a chile de vuelta primero la guitarra chilena qué pasa con la guitarra chilena qué pasa con nuestra guitarra porque no podemos tocar nuestra música y eso me recuerda también el caso de amigos jazzistas que van a Europa o van a Nueva York en ese entonces tocan están de archi todo y ya la gente le dicen muy bien pero ustedes no tocan música es de ustedes músicas tienen toques en algo de ustedes.

Bueno y la otra tarea cuando tengo que tengo que entregar lo que va a ser entregarlo entonces ahí viene una pregunta bueno qué es lo que yo sé porque además como tú bien necesitabas antes del texto yo no he estudiado formalmente no pues yo estudió una licenciatura en música en la cual fuimos compañeros de universidad en los años 80 pero después no continué con la especialización ni de composición ni de ritmo auditivo ni de musicología caché aunque todo lo que yo he desarrollado ha sido un producto de él de la madurez de una necesidad interior de un fuego interior que tiene que salir entonces me pregunto qué es lo que yo sé cómo hago para enseñar lo que yo sé ,tengo primero saber lo que lo que sé lo que sé entonces un guitarrista que

actualmente vive en Berlín él Rodrigo Santamaría que era alumno mío en los comienzos del año 2000 de la escuela moderna me dijo me pregunto cómo se enseña la armonía en la guitarra cómo se puede hacer para enseñar armonía en guitarra y ahí empecé entonces a darle vuelta se juntaron todas estas preguntas de reflexión y empecé como a construir un digamos universos o como de ejercicio y de reflexiones en torno a cómo entiendo yo la guitarra que dicen poco después en un libro que también lo ha citado indirectamente que se llama *Recorriendo el laberinto* de un libro que publiqué el año 2007 un Fondart uno de los Fondart en donde allí es como que sistematizó y ordenó un poco el material de con el que yo entiendo la guitarra y que el oído después a partir de entonces luego he seguido desarrollando que han pasado 14 años y entonces yo este es como material el que yo pongo a disposición de los alumnos y con el cual empiezo a proponer trabajos de la creación porque siempre pone énfasis en lo que es lo creativo con él y también con elementos de la raíz folklórica latinoamericana, pero también con otros elementos no cerrado a eso, en mi conocimiento por ejemplo desde la de la música latinoamericana a pesar de que hay como ese... puede haber esa idea de que yo soy como un conocedor de la música latinoamericana, me gusta me encanta pero no soy un experto folclorista ,yo soy un patudo de la música que me gusta, la que me suena entonces te pido prestado con el oído con la patudez con el cariño con las ganas con las ganas.

Raúl: Chicoria y esa labor del traspado de la experiencia del saber me lleva a otra pregunta necesaria absoluta me lleva a las agrupaciones que tú has estado, quisiera llegar a tres momentos viaje donde has estado: Sagare trío, Entrama y Purreira.

Chicoria: Sánchez García Resticci, esto no es muy original en dar la ocurrencia digamos de juntar la primera sílaba de los apellidos pero pero suena interesante igual Sagaré trío, suena como algo misterioso es un trío no cierto constituido por Antonio Restucci Emilio García y yo a un servidor que les habla, que tenemos un disco que también es un Fondart del año 2012 con composiciones nuestras de raíz folklórica latinoamericana instrumentales con mucha presencia de la improvisación porque Antonio y Emilio son tremendos e improvisadores, con una gran experiencia tradición y gusto por improvisar no y han desarrollado mucho ciertas maneras de la improvisación vinculadas al jazz y vinculadas a otras a otras tradiciones también y ese trío digamos existe por el cariño de haber estado tocando juntos en muchas *guitarreadas* durante muchos años y de pronto oye bueno dejemos de *webear* postulemos a un Fondart y hagamos un disco, pero curiosamente ese ese trío ha sido siempre como un otro proyecto de cada uno ,no ha sido como el proyecto principal de cada uno, el proyecto principal de cada uno con sus proyectos solistas no ,obviamente, pero este era como un nuestro proyecto cuya producción nos la *peloteábamos* entre todo entonces iban saliendo cosas pero más que nada era es una experiencia de disfrute, de disfrute en el escenario, el disfrute de tocar en un escenario, eso es un disfrute muy particular es el disfrute del tocador , porque hay que hablar cuando uno habla de distintos roles como músico compositor tocador o intérpretes , yo prefiero tocador mas que interprete, porque intérprete es como qué es el clásico en el que tocan música de otros el que se ha especializado en estudiar muchos repertorios y los puede interpretar, los reinterpreta ese es un intérprete es como un intérprete como que aquel que traduce un lenguaje, que es un intérprete un actor es un intérprete si es un intérprete de lo que escribe un dramaturgo, un músico clásico es un traductor

de lo que escribió un compositor es un intérprete, pero nosotros no somos intérpretes tocamos nuestra música Piazzola no es un intérprete de su música Paco de lucia no es un intérprete de su música tocan ,entonces lo que te quería decir en el fondo era que dentro de los distintos roles que está el que toca el que compone y el que arregla el rol del que el que enseña el rol del que lo mejor transcribir etcétera son distintos roles son distintos disfrutes y hay que entenderlo así como distintos disfrutes yo disfruto mucho tocando en un escenario yo disfruto muchísimo componiendo y disfruto muchísimo enseñando me encanta enseñar este este material que lo ordene e ir proponiendo ideas y viendo cómo los estudiantes de pronto enganchan y agarran su propia idea y sacan su idea pero el el disfrute entonces Sagaré trio es un ejemplo de disfrute en el escenario sobre todo ,porque el misterio que hay lo que va a ocurrir en ese momento de la improvisación es ese mágico pero uno no sabe lo que va a pasar entonces nos cagamos mucho de risa cuando estamos tocando el escenario con el Emilio y el Toño pero muchísimo literalmente

Raúl: lo hemos visto...

Chicoria: Después me mencionaste a Entrama y sí bueno es más a la concreción de un sueño que yo tuve durante mucho tiempo y lo fui alimentando y finalmente se materializó, se materializó pero yo creo que era un sueño compartido de muchos que coincidimos en materializar ese mismo sueño, era un sueño de un grupo grande que abierto de mente, abierto de estilos abiertos de géneros en específico como de música instrumental con a lo mejor con orígenes musicales más o menos similares pero también sanamente distintos, para para poder aprender de los compañeros porque si sólo nos juntamos admiradores del Gismonti ya bueno está bien pero yo me junte en Entrama con admiradores de Ralph Towner a quien no conocía, con admiradores de Pat Metheny, con admiradores de Illapu este y yo aporte lo mío de mi gusto por bueno por Gismonti, a quien ya he mencionado por Carlos Aguirre por el Toñito Restucci por éste, por inti illimani con Horacio Salinas por la nueva canción chilena con la guitarra latinoamericana Agustín Barrios Mangoré , Leo brower, Antonio Lauro. Y entonces nos juntamos los admiradores de todas estas música y empezamos como a jugar ,entonces hay algo lúdico muy importante en Entrama por un lado una cosa lúdica y por otro lado hay una cosa que es muy hermosa muy única que tiene que ver con con una una manera de trabajar que no es piramidal, que no es jerárquica piramidal, sino que que es colectiva es tribal es de respeto mutuo, somos jugadores que no hay un jugador más importante que el otro son distintos roles pero todos son la 'naranja mecánica' *Holanda año 74*, entonces es la concreción de un sueño o de un sueño de imaginar música que hemos ido haciendo y es un sueño que se ha renovado -yo estuve muchos años fuera de Entrama- volví y volví con muchas ganas entonces como que se renovó un cariño un cariño y un gusto por hacer música juntos por crear música juntos.

Raúl: Y con Entrama hemos estado ahí conversando y sacando sacándole un poco el rollo ese es el concepto del *trabajo colectivo* que ustedes tienen hace años y bueno podemos decir que por ahí va a salir algo que viene que se está cocinando.

Chicoria: pero antes de hablar de ir a Purerreira, es que antes de hablar de ocurriera yo quería mencionar también un aspecto importante en el caso de entrada que te quite que te involucra a ti Raúl y por lo tanto a la Jenni y también qué es el hecho de que parte fundamental de este colectivo musical tiene que ver con las experiencias cariñosas, con las experiencias y los y los momentos de encuentros cariñosos y la cantidad de guitarreada que hicimos en tu casa en aquellos años que estaba comenzando a tomar es fundamental es fundamental es parte es como

parte de la sangre de *ENTRAMA* de la memoria más esencial porque así se hizo Entrama al calor de esos cariños, no al calor de la partitura y hoy el contrapunto a ver hagamos con una *retrogradación* que también ha también muy entretenido la retrogradación y darse cuenta de todas esas cuestiones maravillosas a mí me encanta el contrapunto hasta ahí es un goce es un disfrute también yo entiendo el disfrute de Bach y de Mozart y todo porque es una maravilla un juego como un especie de ajedrez que existe en el tiempo es invisible pero la cosa del cariño eso que lo quería traer a colación .

Bueno y Purreira lo último que me preguntas,...es como una especie de gran lado lado b que yo no tenía contemplado pero que siempre había existido que era el lado del juego de lo lúdico de los juegos de palabras de los chistes del disfrute con los niños el disfrute con mis hijos y este es decir tonteras de una manera tierna cariñosa y ridícula y de enseñar también cosas de esa manera tierna ridícula y cariñosa.

Entonces empiezo a hacer canciones con mi hija Eva primero con el Raimundo cuando estaba más chico que si yo entonces después vivía yo en España cuando llegue a un viaje a Chile haciendo una gira se me ocurrió empezar a cantar esta canción entre medio de un concierto directo y empiezo a cantar esas canciones del *tren de los animales, el caracol gruñón, el canguro fix, el cuento confundido* qué sé yo para reirnos, si era un *webeo*, y claro un amigo un compañero de colegio, grabó un vídeo de ese concierto y lo subió y fué y mucha gente empezó a ver esos vídeos , y de repente me di cuenta bueno parece que aquí hay algo es que te gusta la gente a los niños y entonces y empezó a generarse una expectativa y una cuestión y bueno decidí finalmente ya asumir esta cuestión, este llamado, esta invitación y lo hicimos un disco que con un arreglo y con la participación de muchos amigos músicos como un gran gran *guitarreada*, una gran tertulia hecha disco y eso es un universo increíble con la posibilidad de enseñar a los niños cosas que son importantes que son entretenidas

Raúl: Que cosas les estás enseñando a tu hijos ahora.

Chicoria: Esta es una canción inédita ya que todavía no tiene nombre pero son eso en la tabla del 2 del 3 y del 4. Vamos a ver si me acuerdo

CANTA LA CANCION

Raúl: que buena canción maestro y es entonces cuando constituimos en cuanto era y bueno estamos como varias como varias series de esto y agarrando más temas no parece que pudiera serlo.

Chicoria: osea nosotros siempre hemos pensado hacer programas de radio no hace rato que venimos con ese con ese sueño así que de pronto hay que transformarlo es por aquí algo de aquí tiene que transformarse en esas veces y nosotros y utilizar a distinta gente.

Mario: claro muy bien muy muy interesante las discusiones y conocer tu mundo tu mundo creativo es cierto, Rolando el profesor Rolando también comparte esta idea de que la creatividad se nutre de la vida excepto la vida en sociedad y claro se observa en su exposición en tu trabajo compositivo esta idea *epocal* a esta idea del arte hacer un lenguaje simbólico que simbólico por los sonidos con la pintura cierto o el cuerpo ,concentras no solamente en términos de crisol sino también la *épocal*, en que una época o varias épocas se concentra en un lenguaje que tiene una particularidad esta creatividad y una apropiación creativa de una herencia y que nos traslada a un mundo del compartir y ese disfrute que era un poco el aprendizaje social de la música de los 80' cierto donde no habían INTERNET, había buena onda y eso ya es un oceano de elementos que nutren esta actitud creativa cierto y ésta necesidad de habitar en este tipo de lenguaje y por otro lado este océano académico y ahí viene una, no sé si una pregunta, como tú te enfrentas entonces una partitura, una partitura en blanco es en ese estado inicial ese abismo, que es la necesidad de crear cierto, de todos lados para la apropiación técnica de la guitarra y sus posibilidades y consistentemente con todos los músicos que tú has traído, la pregunta va por ahí este estado inicial de la creación, como Latinoamérica se expresa en tu guitarra como tu guitarra también trasciende a Latinoamérica, porque entiendo yo que compartes musicalmente con muchos intérpretes compositores esto ya lo planteó por ahí.

Chicoria: bueno bonito bonito bonito lo que lo que lo que propone como como reflexión no, esté por un lado como me enfrento a la hoja en limpio esa sería una primera reflexión, para para desarrollar, la otra es la guitarra latinoamericana ,como *guitarreo latinoamericanamente* como *latinoaméneo guitarrística mente* con nosotros con otros colegas con otros músicos como se da eso. Pero vamos primero a lo que a lo que lo primero es toda la hoja en blanco, en rigor no suelo enfrentarme a una hoja en blanco yo sé que es una metáfora pero pero igual no deja de ser interesante quizá mencionarlo, yo generalmente trabajo con la guitarra trabajo con la guitarra, juego con la guitarra digamos que son como que mis composiciones por lo menos las composiciones para guitarra obviamente salen mientras estoy jugando, mientras estoy tocando guitarra ,mientras estoy revisando otras cosas que tocan no suele suceder mira yo... es como que hay varios a ver por un lado está como todo el cuerpo de creaciones que constituyen mi propio repertorio que son bastantes son muchas muchas piezas para guitarra que la he compuesto de esta manera como te estoy diciendo, jugando tocar mirando el techo que si yo pudiese me sorprende con algo que me gusta como que me molesta si no lo estaba buscando sino que él como que le hubiera gustado a mí entonces me sorprende y lo sigo tocando y empiezo a amasar lo es como un trabajo de amasar una masa una harina una pan entonces para que no se me olvide porque supongamos que tengo que ir a comprar algunos y se me grabó en el celular y esa idea me la grado listo parte nuevo y vuelvo escuché esto ya lo retomo y sigue esa cuestión hasta aquí eso como que se apodera de mi persona y finalmente mis manos lo modelan y por lo tanto esa pieza está delimitada por las capacidades técnicas de mis propias manos y esa es una manera. La otra manera es cuando intérpretes de guitarra clásica por si llamarlos me comisionan me encargan música o bien, cuando yo mismo me he encargado música de qué manera yo me he encargado música, antes hace 15 años existían en él en el fondart uno de los ítems a los que uno podía postular era solo a un proyecto de creación- entiendo que ahora no tiene que tener algo más- pero antes uno podría postular solo a un proyecto de creación ,de hecho yo me gané dos Fondart solo de creación con 1 el año 2004 y el 2009 con el primero, yo compuse una sonata para guitarra que un homenaje a violeta parra dedicada a José Antonio Escobar el Guitarrista, quien después lo grabó para un disco para el sello naxos, un disco que se llama *guitar music of chile* . Entonces compuse en ese primer fondart este homenaje a Violeta Parra una

sonata del cuarto movimientos y también compuse en cuarteto de cuerdas y después el 2009 también me gané un proyecto de creación con el cual compuse un par de dúos para guitarras dedicados a Romilio Orellana y Luis Orlandini quienes después lo estrenaron y compuse también una suite , *suites victor jara* se llama dedicada al guitarrista Marcelo de la Puebla que chileno radicado en Sevilla este entonces en esos casos ahí sí me enfrente un poco a la hoja de papel vacía o a la guitarra vacía, porque tengo que componer algo determinado, entonces ya sea que me lo han encargado, por ejemplo las variaciones que le hice sobre *qué pena siente el alma* que se le dice a Romilio Orellana un ciclo de siete variaciones también me las encargo él diga entonces ahí no podía estar yo distraído mirando en el techo y ver que se me ocurría sino que estaba buscando algo entonces como otro punto de partida pero en ambos casos estoy la guitarra ,pero en el segundo caso las ideas que van saliendo las anotó y entonces empiezo a trabajar con la partitura también con las posibilidades de las partituras no en el otro caso eso es para mí entonces por eso me firmó la mano etcétera y voy jugando yo con mi mano con mi sonoridad con mi repertorio, pero en el otro estoy dándole cuerpo a una obra que ,por un lado como no tiene la limitación de mí de mis manos de la técnica de mis manos sino otra otra otra técnica que yo decido que es muy superior a la mía entonces no me limito entonces la escribo y entonces el pongo puedo poner más énfasis en elementos de repente del contrapunto de la polifonía guitarrística [Música] y en fin tampoco son muchas las piezas que he hecho con este de esta manera pero son piezas que claro que proponen distintos desafíos que la primera no son son desafíos porque tengo mis intereses como artísticos personales no de hacer algo siempre tengo cosas que quiero hacer incluso esta pieza que yo mismo, me auto esto me encargue ,me respondían a este desafío que yo quería tener yo quería hacer una sonata para guitarra entonces qué bueno me la voy a pagar ,para poder dedicarle tiempo necesito plata entonces les voy a postular un fondo para poder pagarme este trabajo y si no quitárselo a otras cosas a las clases no sé que tengo que dedicar tiempo para hacer esto -entonces me lo pague-

Mario: y eso está con eso de lo latinoamericano toda esta herencia brasileña venezolana y la americana negra cierto como se se apropia o como se expresa en su composición o composición también se expresa en otras composiciones de otro autor

Chicoria: si no es muy interesante la pregunta que plantea por qué el digamos mi presencia digámoslo así mi presencia en la creación de guitarra la creación para guitarra de raíz latinoamericana por ejemplo en el medio chileno se desarrolla y presencia se desarrolla mi participación ese cuerpo de piezas empieza a crecer debido a que ,los guitarristas clásicos empiezan a conocerme tocando mi música. En el contexto de guitarreadas, -volvemos al cariño- en la casa de mi querido amigo luthier peruano Mateo Calvo quien vivía en ese momento en Vitacura se realizaban muchas tertulias a la que íbamos con el Toñito Restucci a las que iban músicos distintos y José Recart . el Elean Ortiz en contrabajo y el Romilio Orellana y el Jose Antonio Escobar guitarristas entonces ellos año 2000 me escucharon en una guitarra de tocar la *tonada por despedida* y la *chiloética* entonces me dijeron que querían tocar eso, entonces yo igual había estado escribiendo porque tenía la práctica de escribir y porque había estado en la licenciatura porque me interesaba también el desafío de la escritura y guitarrística, cómo resolver ciertas cosas y que era como una cosa personal, pero cuando me lo encargan ellos ya no es

solamente una cosa personal ya es algo social tengo que resolver algo para que otros lo traduzcan ,entonces ahí empieza un nuevo rol mío que ya no es el de mi música pero ahora la traspaso a la partitura y eso es un desafío ,porque como hago para que ellos hagan sonar lo que yo estoy tocando con *la onda* que ya estoy listo con el *rasgueo* en la cueca como hago para definir un arpeggio que en realidad lo estoy improvisando les pongo a ellos improvisar arpeggio, no pero no puedo si son músicos clásicos tengo escribirle todo, entonces así empiezo yo entonces, así se empieza a generar un universo de trabajo para mí y cachay que es el de hacer música porque ya me empiezan a encargar también entonces ahí entró en esta en esta historia y en este dilema decir bueno como hago para hacer música que se pueda es que se entienda su escritura y que cuando otros la toquen y se escuche lo lo folclórico en la raíz folklórica entonces etcétera es una digamos es un desafío que no termina no termina porque yo no suelo quedar muy satisfecho con mis escrituras. Pero las leen y de hecho la *tonada por despedida* se lee en muchos lugares del mundo y otras piezas también la *sonata para guitarra* la tocan muchos, este me han mandado me han enviado versiones de mis música para guitarra ,músicos polacos alemanes, gringos y suenan interesantes claro pero están presentes también en latinoamérica mi música es bastante presente parece ser tanto en músicos clásicos como en músicos de otros de otros universos, hay una versión que hizo hace algunos meses Yamandú Costa con su mujer de la *tonada por despedida* y volvemos al cariño porque hay un cariño con Yamandú, hay una guitarreada muchas guitarreada y conocer esta música en ese contexto ,no sé si respondí con eso lo de la hoja en blanco

Mario: yo creo que esto aporta mucho al estudiante de composición este desafío es que atreverse, es cierto es como la escritura pero también más que la escritura es en habitar en ese tipo de lenguaje que es diferente a los otro tipo de creación tal vez del mundo nuevo de las ciencias sociales donde el lenguaje más está situado desde lenguajes denotativos con categorías donde hay ciertos elementos que configuran la construcción de ese tipo de pensamiento que son otras lógicas otras apuestas tal vez más porosas más existenciales está situado sobre esta estar situado en la realidad, pero una realidad que se es *horizontica* y al mismo tiempo hay una historicidad de elementos que te permiten comprender tu obra e intentar comprender qué ocurre detrás de un compositor que en sus obras se expresa en estos caminos y es por estos caminos recorridos que emergen me parece este músico y folclorista del de tango y uno empieza a hacer ese juego y de pronto un compositor que está comenzando este inicio que el *espejearte* en este ejemplo con tu experiencia también es una forma de respuesta no está bien

Chicoria: Mira puede ser interesante quizás sí compartirles como la idea también de que es de que todo esto digamos y trabajo fundamentalmente es guitarrístico en la guitarra y a partir de la guitarra y es para la guitarra ,desde la guitarra y para la guitarra ,pero también tengo piezas para otras formaciones instrumentales, para cuarteto de cuerda, para cuarteto de saxos ,para cuarteto de flautas, para orquesta de cuerdas, que se yo ,piezas para piano y un desafío que ha estado como siempre presente y que está ahí que en algún momento lo tengo que lograr concretar darle forma ,aterrizarlo ,es como -bueno entonces son es un desafío muy original -pero no me importa yo lo tomo como algo personal para mí y original, como llevo a la orquesta por ejemplo los ritmos folclóricos del chile y que suene digamos que nos suene una cuestión empaquetada, que suele la cosa viva que suene la cosa ,que suene *el swing* ,que suene *el sabor* ,que suene *el duende*, que suene el *rekutecu* ,del baile,entonces bien como como se hace para que una orquesta suene así.

Yo me acuerdo una conversación con Gismonti, en un curso que tome con él en España, él nos contaban que el ritmo (*tá-tan- ta*) está la síncopa del tiempo que es como tan brasilera tan

nordestina ,el decía que si tenía que hacerlo para orquesta, él modificaba la articulación en función de cuál orquesta la iba a interpretar es decir, él decía si es una orquesta brasilera por ejemplo ya él podría ser el caso de las cuerdas este talón este punta a punta; *tá-tan-ta, tá-tan- ta tá-tan- ta*, pero si fuera una orquesta alemana él decía que tenía que ser arco para cada lado (ti-ta-tá; ti-ta-tá, ti-ta-tá) porque para que sonara la cosa como él quería él sabía que los músicos eran distintos ,entonces ahí hay una en secreto alucinante ,que la cosa no es que la música sea una cosa digamos la escritura el lenguaje de la escritura sea como algo científico inamovible objetivo no, es un lenguaje que traduce una serie de universos que requiere de una reflexión personal no es solamente traducir,no es robots un robot leyendo algo ,yo encuentro muy interesante eso entonces cómo hacer ese rango punto que pasa para mí lo ideal sería que esa orquesta o ese grupo musical de cámara lo que sea ,estuviera integrado por músicos que yo conociera y que supiera que tienen la onda del folklore, por ejemplo que tengo que citar a un chelista que haga todo lo voy a citar al *huaso* porque el *huaso Gutiérrez (Cristian Gutiérrez)* es de melipilla toca acordeón y la manera con la que toca la onda con la que toca el ritmo folclórico de la cueca es alucinante ,entonces a ojo cerrado con él y a oídos abiertos ,no ,eso era una cosa que quería compartir también a raíz de lo que estábamos conversando.

Mario: muy interesante en el chat también dan cuenta de las riquezas no solicitan que después de esto se traduzca un podcast claro y bueno y por otro lado está el tema de la producción pareciera ser que tu creación también se alimenta de estas fases desde el momento inicial inaugural ser proyecto nuevo a lo que termina en el sello excepto entonces que esa ruta tiene como diferentes momentos y fases que tú no has permitido visibilizar y que sin duda están en parte de este cuento.

Raúl: genial si yo yo quería decir no más que esa demanda de la identidad del músico latinoamericano y en especial chileno, de alguna manera misteriosa y la obra tuya achicoria en toda su dimensión junto a otro músico de alguna manera se encargó ese problema, del problema de que que nosotros como músicos de este último rincón de Latinoamérica, de este rincón isla, siento estamos de alguna manera es condicionado a una múltiples influencias y hemos sido depositarios de muchas inter influencia y claro nuestra mirada no ha sido como para dentro sino que siempre ha sido como como mirando lo que nos llegue y valorando ese eje de este tema, yo creo que ahí hay claro se puede hablar mucho tema pero lo concreto es que tú te estés haciendo cargo de una cosa es bien interesante de cómo de alguna manera yo creo que cuando los músicos de concierto, un músico de la talla del Romilio Orellana de personaje importantes que giran tocando, interpretando yo creo que hacer cargo de una pregunta que le hacen afuera que es la pregunta típica, *tóquense algo algo desde donde ustedes vienen* , y ese no es un tema menor al visualizar nuestra cultura musical en lo que nosotros hacemos nosotros tocamos lo que nosotros valoramos, ahí un punto importante como es el rescate de la identidad y claro es interesante también el cómo va a sonar esa orquesta quiero escucharla.

Chicoria: Laura la hija de Raúl ha estado desde niña en eso, recibiendo esa música en la guitarra, en la casa, entonces entra por los poros le está llegando esta esencia de lo popular y de lo uruguayo por ejemplo.

Mario: Esto es como cuéntame más tu vida, cómo agregarle vida a nuestra vida y yo creo que es un acto pedagógico de hacer una expansión de conciencia y creo que por ahí va un poco la labor pedagógica y tratar de después compartir este material que también didáctico porque ya no solamente en esta instancia sino que también en nuestra escuela a compartirlo también con nuestro amigo de ADEMUS de esta agrupación de escuelas de música FLADEM también que es un trabajo importante en las escuelas y ver también que detrás de esta pasión hay elementos creativos de exploración de exploración de un niño extendido en edad es cierto pero tiene esa actitud de exploración natural de las posibilidades en este juego creativo es cierto, es que por un lado hay un disfrute estético pero también hay una distracción intelectual artístico estético que satisfacen los paladares de mucha gente ,entonces eso es bastante interesante puede poner acá en términos de visibilización hay un juego pero también un juego un juego bien serio y que puede alimentar y ,seguramente va a haber alguien acá que es guitarrista y lleva en contrate en ti una figura en tu obra un alimento para poder seguir y atreverse a dar ese paso en esa coordenadas que es la coordenada Z en ese espacio de sentir la necesidad sin ningún ninguna una malla de contención de seguridad sino que es la necesidad de habitar ese espacio creativo que en tu obra se ve claramente la empieza *epocal* como lo había señalado y también esto es lo latinoamericano cuando una categoría es muy en la ciencia social es una categoría muy cuestionada pero uno no entiende que el guitarrero que un latinoamericano desde abajo así desde desde la emocionalidad cierto, desde la categoría conceptual sino desde abajo de los caminos de sólo seis cuentos y entre los reconocimientos en el otro imagino que con todas que tú has mencionado esas guitarras han sido un crecimiento inmensurable cierto y bueno hay una suerte de envidia sana de la riqueza dentro de la experiencia y con eso nos quedamos en términos de escuela de música que tiene un sello latinoamericano y que esto no solamente queda subsumido a la música sino que esta experiencia también trasciende y puede ir al teatro puede ir a la danza puede ir al cuerpo puede ir a la literatura e incluso al pensamiento situado desde latinoamérica acertó desde unas coordenadas que permite visibilizar no tienes son muy desde el lugar que estamos haciendo este acto creativo es el nombre de la escuela de música agradecemos tu presencia en nombre de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y bueno y todas las personas que no están escuchando agradecemos que haya compartido tu experiencia creativa y por cierto espero que no sea la única sino que vamos inaugurando esta experiencia de ir alimentando desde Chile desde la academia y desde el mundo comunitario está labor creativa tiene en cierta forma también es una labor pedagógica, sobre todo en momentos donde es difícil para donde miró, como dice la canción a y creo que en tu obra en tu ejemplo creativo compositivo se pueden tener ejemplos como en los 80s que uno tenía claro la música y hoy en día bueno hay nuevos lenguajes ,nuevas escuelas y creo que tú sigues patudamente como dices ,abrir esa ventana en blanco y ver tiene esta oscuridad hay ventanas al campo -creo que como le dicen el poeta- estas ventanas al campo y una oscuridad que se aclara pero a veces estamos acostumbrados partir de cierta claridad y no todo es claro, a veces hay luces oscuras que me quieren transitar como un camino sinuoso del creativo y en ese sentido son mis palabras como de cierre no de despedida.

Chicoria: yo también pensé que podía ver como preguntas de la gente ya estamos si bien hoy un abrazo gigante gracias por la invitación ojalá que los los estudiantes las estudiantes de que esté que esto le sirva un poco conocieses un saludo cordial a don y gracias por la atención dada hacia este evento.