ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 7. NÚMERO 13. 2025/ISSN 2452-4729

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

ACTOS

Revista de investigación en artes

Volumen 7 Número 13 2025
ISSN 2452-4727

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO | FACULTAD DE ARTES

Imagen de portada *El alma de los pájaros* de Gabriela Carmona (2022).
En *Corporeizar el conocimiento desde la Performance Latinoamericana Un ejercicio de insubordinación epistémica* del presente volumen.
Medio: Fotografìa/ registro de performance

Diagramación y Corrector de estilo
Felipe Palma Irarrázaval

Equipo editorial

Directora
Milena Gallardo Villegas
https://orcid.org/0000-0001-7281-5055

Editor principal
Felipe Palma Irarrázaval
https://orcid.org/0000-0002-4716-0939

Equipo editorial

Mg. Guillermo Becar Ayala
https://orcid.org/0009-0007-5896-3773

Dra. Marisol Campillay Llanos
https://orcid.org/0000-0002-4716-0939

Editores asociados
Dr.© Marco González Martínez, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.
https://orcid.org/0000-0003-4790-7905

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

Dra. Ana Buquet. Directora del Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México.
https://orcid.org/0000-0001-7093-8609

Dra. Ana Marıa Harcha. Universidad de Chile.
Dra. Adriana Molina de la Rosa. Universidad Anáhuac. México
https://orcid.org/0000-0001-7987-3696

Dra. Daniela Fugellie. Universidad Alberto Hurtado, Chile.
https://orcid.org/0000-0002-7401-980X

Dra. Eileen Karmy, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Playa Ancha, Chile.
https://orcid.org/0000-0003-4174-9694

Dra. Francisca García. Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación, Chile.
https://orcid.org/0000-0002-9548-5252

Dr. Ignacio Ramos Rodillo. Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Facultad de Ciencias Sociales y Artes, Universidad Mayor, Chile.
https://orcid.org/0000-0002-3361-3925

Dr. Gustavo Celedón, Universidad de Valparaíso, Chile.
https://orcid.org/0000-0003-1784-4536

Dr. Gustavo Geirola, Whittier College, California, Estados Unidos.
https://orcid.org/0009-0008-0470-5784

Dr. Hugo Solís García. Universidad Autónoma Metropolitana, México.
https://orcid.org/0000-0002-8511-5784

Mg. Ingrid Barbosa, Universidad Federal de Bahía, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-9715-4190

Dr. Iván Pinto Veas. Universidad de Chile, Chile
https://orcid.org/0000-0003-2546-7523

Dr. Jesús Tejada. Universidad de Valencia, España
https://orcid.org/0000-0003-0532-3960

Dr. Jorge Dubatti.
Universidad de Buenos Aires, Argentina.
https://orcid.org/0000-0002-8304-7298

Dr. Lola Proaño Gomez. Profesora Emérita, Pasadena City College. Investigadora, Instituto de Investigación Gino Germani.
https://orcid.org/0000-0001-9741-5170

Dra. Lorena Saavedra. Universidad Playa Ancha, Chile.
https://orcid.org/0000-003-2282-5161

Dra. Maravillas Díaz Gómez. Universidad del país Vasco, España.
https://orcid.org/0000-0002-2338-484X

Dra. Marcia Martínez Carvajal, Universidad de Valparaíso, Chile.
https://orcid.org/0000-0002-4953-8739

Dra. María de la Luz Hurtado. PontificiaUniversidad Católica de Chile.
https://orcid.org/0000-0002-8668-5383

Dra. Maria Emilia Tijoux. Universidad de Chile, Chile.
https://orcid.org/0000-0003-2870-212X

Dr. Manuel Vieites, Universidad de Vigo, España.
https://orcid.org/0000-0003-4372-6234

Dr. Mauricio Barria. Universidad de Chile, Chile.
Dr. Miguel Farías Vásquez. PontificiaUniversidad Católica de Chile
https://orcid.org/0000-0002-7016-5543

Dr. Nelson Rodríguez Arratia. Universidad Católica Silva Henriquez, Chile.
https://orcid.org/0000-0002-4878-1374

Dr. Pablo Berrios. Universidad de Chile.
https://orcid.org/0000-0002-0535-636X

Dra. Paula Florez Quintero. Universidad de Talca, Chile.
https://orcid.org/0000-0003-4310-4558

Dr. Rolando Alvarado, Universidad Alberto Hurtado, Chile.
http://orcid.org/0000-0002-1800-2667

Dra. Rosa Arisbe Martínez Cabrera, Universidad Veracruzana, México.
https://orcid.org/0000-0001-6071-9744

Dra. Rosalía Trejo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México.
https://orcid.org/0000-0002-8001-0844

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

ÍNDICE

Pág. 1
PRESENTACIÓN
Felipe Palma Irarrázaval

Pág. 3
MEDIACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL: ¿UN ESPACIO DE RESONANCIA PARA LA DEMOCRACIA? APUNTES TEÓRICOS DESDE LA TEORÍA DE HARTMUT ROSA
Tomás Peters & Marta Hernández

Pág. 21
CORPOREIZAR EL CONOCIMIENTO DESDE LA PERFORMANCE LATINOAMERICANA: UN EJERCICIO DE INSUBORDINACIÓN EPISTÉMICA
Daniela Bertonlini O'Ryan

Pág. 47
EDUCAR DESDE EL ARTE: ARTETERAPIA Y CREATIVIDAD EN LA PRIMERA INFANCIA ESCOLAR
Pamela Mishel Suarez & Isabel Lucía Álvarez

Pág. 67
LA PROLIFERACIÓN DE LOS RITMOS AFROANTILLANOS Y SU APORTE A LA ALEGRÍA DEL MUNDO
Ramiro Hernández

Pág. 90
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)
Diego Caris, José Manuel Izquierdo, Daniela Fugellie & Ignacio Rivera

Pág. 123
MÚSICA MIGRANTE Y TAMBORILES. CRÓNICA Y VIVENCIA, LA PRÁCTICA DEL CANDOMBE URUGUAYO EN SANTIAGO DE CHILE.
Raúl Suau

Pág. 141
PROYECTOS DE LOS ARCHIVOS DOMÉSTICOS DE LAS FIESTAS Y DANZAS (CHILE, 1980 - 2024): APROXIMACIONES TEÓRICAS
Tania Medalla, Camila Soto & Marcelo Cornejo

Pág. 162
EXOTISMO Y TRADICIÓN EN LA ÓPERA LATINOAMERICANA: APROPIACIONES Y RESISTENCIAS
Miguel Farías Vásquez

Pág. 182
RESEÑA: "PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA": UN CASO DE RESIGNIFICACIÓN ARTÍSTICA
David Alejandro Rodríguez

Pág. 195
RESEÑA: RELATOS BREVES COMO UNA DE LAS ESTRATEGIAS PARA EL BUEN VIVIR: REFLEXIONES DE LA 15 BIENAL DE LA HABANA
Mariella Sola

Pág. 209
ARTE AUTÓNOMO EN LA ACTUAL CRISIS DE LA SALUD MENTAL EN LOS JÓVENES DE CHILE
Emiliano Ramirez

Presentación

Actos nº13 (2025): 1-2.
ISSN 2452-4727

Felipe Palma Irarrázaval*
EDITOR PRINCIPAL
https://orcid.org/0000-0002-0765-917X

Este nuevo número de la Revista Actos consolida una trayectoria ininterrumpida de publicaciones desde el 2019 a la fecha, en las que hemos buscado la construcción de un espacio que de cabida a la investigación en artes en tanto motor del conocimiento, la transformación social y el dialogo interdisciplinario.

El horizonte de estas publicaciones se dirige crecientemente a ser un espacio crítico dentro de la reflexión y práctica artística, permitiendo la exploración de nuevos medios y formatos en la publicación académica. Sin duda hemos realizado avances en esta dirección pero aún queda un largo camino por recorrer dentro del panorama chileno y Latinoamericano.

Comprender la investigación y creación en artes como un sistema válido para la creación de nuevos conocimientos se vuelve indispensable en el actual contexto de saturación visual y sensorial. Es por ello que se hace necesaria una perspectiva crítica y reflexiva sobre lo que E. Coccia llama la vida sensible de las imágenes, ese espacio intermedial donde percepción y materialidad se encuentran para dar forma al mundo que, como humanos, habitamos.

El presente número abre con una reflexión sobre las nuevas discusiones teóricas para abordar los desafíos contemporáneos de la mediación artística y cultural a la luz del pensamiento de Harmut Hartmut. Los cambios en el acceso y consumo de los bienes culturales se ha modificado sustantivamente, especialmente a partir de la pandemia, por lo que nuevas aproximaciones y comprensión del fenómeno son cruciales. El dinamismo de dichas transformaciones son a su vez la base de la creación artística contemporánea, donde los objetos de arte deben entrar en diálogo con audiencias cambiantes y nuevas formas de mediación artístico-cultural.

En este sentido, el segundo artículo del presente volumen, indaga en la producción de conocimiento corporeizado a través de la performance en el plano latinoamericano. Allí se plantea de qué manera ésta puede construir nuevas subjetividades e imaginarios que asuman la herida colonial para abrir el conocimiento hacia un horizonte liberador. De este trabajo surge la portada actual de la revista.

De igual modo, las autoras Isabel Álvarez y Pamela Suárez nos invitan a reflexionar sobre la educación artística con niñas y niños, demostrando la relevancia del arte terapia en tanto recurso pedagógico para fomentar la creatividad, el desarrollo cognitivo y emocional en las etapas de formación preescolar.

*Doctor en Sociología Visual. Universidad de Londres. Sociólogo. P. Universidad Católica de Chile. Correo: felipe.palma@uacademia.cl

CC BY NC ND

Presentación

Actos nº13 (2025): 1-2.
ISSN 2452-4727

En varios de los artículos presentados se aborda la relevancia de la creación musical, los que buscan dar cuenta de los factores sociales, económicos y culturales que han dado origen a creaciones marcadamente Latinoamericanas. Ya sea la proliferación de los ritmos Afroantillanos o la experiencia del Candombe Uruguayo y su migración a Chile, los autores dan cuenta de la creación musical a partir de identidades culturales propias y en constante desarrollo. En una dirección complementaria, se indaga también en la creación de archivos domésticos de las danzas y fiestas, como una forma de dar cuenta de la penetración de estos fenómenos musicales y sus variantes en las familias chilenas en tanto parte sustancial de su experiencia de buen vivir y sociabilidad.

Pero no solo de abordan temáticas de música popular sino que también se presentan dos artículos que exploran la música docta en el continente, tanto desde la creación operática con temáticas propiamente Latinoamericanas e indigenistas como por los repertorios contemporáneos de las orquestas profesionales en Chile. En ambos casos, abordando estos fenómenos desde una mirada crítica y post colonial.

El actual número de la revista cierra con dos reseñas de obras. La primera sobre la novela *Primavera con una esquina rota* de Mario Benedetti y su adaptación al teatro para abordar casos secuestro y asesinato la dictadura en Chile. La segunda reseña, da cuenta de la *15 Bienal de la Habana* y cómo allí se aborda desde la creación temas de derechos humanos y promulga estrategias para el buen vivir colectivo.

En esta ocasión, la revista incluye la tesis de licenciatura de Emiliano Ramírez, estudiante de Artes y Oficios de la UAHC, quien despliega creativamente el concepto de Arte Autónomo en tanto estrategia para abordar los temas de salud mental en jóvenes Chilenos contemporáneos.

En síntesis, el presente número de la Revista Actos busca proponer una reflexión crítica sobre las prácticas artísticas contemporáneas desde una mirada Latinoamericana y dar cuenta de su rol en la construcción de nuevos conocimientos para la formación de una sociedad mas justa e inclusiva.

Terminamos por agradecer a todos los colaboradores, autores y evaluadores quienes se congregaron alrededor del presente número, el que sin duda es un aporte aún en curso a posicionar la investigación basada en artes al centro del quehacer contemporáneo.

CC BY NC ND

artículos
Actos nº13 (2025): 3-20.
ISSN 2452-4727

Mediación artística y cultural: ¿Un espacio de resonancia para la democracia? Apuntes teóricos desde la teoría de Hartmut Rosa*

Artistic and Cultural Mediation: A Resonance Space for Democracy? Theoretical Notes from Hartmut Rosa's Theory

Tomás Peters**
UNIVERSIDAD DE CHILE
https://orcid.org/0000-0002-0765-917X

Marta Hernández***
UNIVERSIDAD CATÓLICA SILVA HENRÍQUEZ
https://orcid.org/0000-0002-2476-3702

Resumen. Este artículo explora nuevas discusiones teóricas para entender los desafíos contemporáneos de la mediación artística y cultural. Luego de la pandemia y el avance sostenido de las plataformas tecnológicas de consumo cultural a través del streaming, la participación cultural ha cambiado sustantivamente. En este contexto, los espacios culturales como museos, teatros, bibliotecas y galerías de arte, entre otros, se han visto en la necesidad de elaborar nuevas estrategias de atracción y formación de públicos. En sociedades altamente complejas y caracterizadas por experimentar procesos de aceleración social, la teoría de la resonancia elaborada por el sociólogo Hartmut Rosa ofrece categorías teóricas que ayudan a pensar nuevas aristas de trabajo para el futuro de las instituciones culturales. El artículo comienza con una revisión histórica de la función social de la participación cultural y, posteriormente, un análisis sobre la emergencia de la mediación artística y cultural a finales del siglo XX. Luego, se enfoca en describir cómo la teoría de la resonancia aporta a complejizar la comprensión del concepto de mediación en el contexto actual. En la última parte del artículo se exploran desafíos futuros de la participación cultural y su aporte al fortalecimiento de la democracia en América Latina.

Palabras claves: Mediación, Aceleración Social, Resonancia, Políticas Culturales, Democracia.

*Este artículo es resultado del Fondecyt de Iniciación N.° 11240541: «Poder, influencia, conocimiento y cambio en la configuración de la institucionalidad cultural reciente en Chile: hacia una sociología de las políticas culturales», financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile..
**Doctor en Estudios Culturales por el Birkbeck College. Universidad de Londres, Magíster en Teoría e Historia del Arte y sociólogo. Universidad de Chile. Sociólogo. Universidad de Chile. Correo: tpeters@uchile.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.
***Doctora en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Licenciada en Educación Media con mención en Artes Plásticas, Universidad de Chile. Correo: mhernandezp@ucsh.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

CC BY NC ND

Abstract. This article explores new theoretical discussions to understand the contemporary challenges of artistic and cultural mediation. After the pandemic and the sustained growth of cultural consumption platforms through streaming, cultural participation has changed significantly. In this context, cultural spaces such as museums, theatres, libraries, and art galleries, among others, have been compelled to develop new strategies for attracting and forming audiences. In highly complex societies characterized by experiencing processes of social acceleration, the theory of resonance developed by sociologist Hartmut Rosa provides theoretical categories that help to think about new angles of work for considering the future of cultural institutions. The article begins with a historical review of the social function of cultural participation and then analyses the emergence of artistic and cultural mediation at the end of the 20th century. It then focuses on describing how the theory of resonance contributes to deepening the understanding of the concept of mediation in the current context. In the final part of the article, future challenges of cultural participation are explored, along with its contribution to strengthening democracy in Latin America.

Keywords: Mediation, Social Acceleration, Resonance, Cultural Policies, Democracy.

Introducción

A finales del siglo XX la noción de mediación artística y cultural surgió como una respuesta a las nuevas demandas sociales y políticas de hacer más comprensibles y menos impositivas las lógicas explicativas que las instituciones culturales realizaban con sus acervos artísticos y/o de valor cultural-patrimonial. Si antes los departamentos de educación en los museos, por ejemplo, se dedicaban a educar a los ignorantes que visitaban sus salones y pasillos, en los nuevos tiempos esta práctica se consideró un acto de poder y violencia simbólica. Esta discusión, que se arrastraba desde la "Declaración de la Mesa de Santiago de Chile" de 1972 sobre el rol de los museos en la sociedad, inscribió la idea de mediación como un discurso y práctica ampliamente aceptada por el resto de espacios dedicados a la circulación y protección de bienes simbólicos como los teatros, galerías de arte, bibliotecas y espacios culturales. Con el objetivo de reducir las desigualdades culturales y poner en evidencia las estructuras históricas de privilegio y dominación, la mediación artística y cultural se propuso como una herramienta de vinculación horizontal entre los públicos o visitantes y los espacios culturales, logrando, de esa forma, crear un nuevo trato entre los diversos agentes que hacen posible el campo cultural. Desde entonces, casi no existe institución cultural que prescinda de equipos u oficinas de mediación.

CC BY NC ND

En las últimas décadas se ha demostrado que la implementación de acciones de mediación cultural y artística han ayudado a mejorar la percepción de las instituciones culturales por parte de la sociedad: No solo reconocen un mayor nivel de bienestar al visitarlas, sino también sienten que les ha servido para diagramar nuevas perspectivas u horizontes de vida (Ateca-Amestoy et al. 217). Si antes eran percibidos como lugares excluyentes y solo para conocedores, hoy las personas advierten que los espacios culturales han creado un rostro amigable y más cercano, que invitan a ser visitados. Sin embargo, desde la pandemia de 2020 y el surgimiento de nuevas plataformas tecnológicas vía streaming a nivel masivo, la participación cultural a nivel mundial y en América Latina en particular ha experimentado cambios evidentes (Cardoso y Reyes 18). Desde entonces, no se han alcanzado los niveles de acceso previos a la pandemia en teatros, bibliotecas, cine, galerías de arte y museos. Este fenómeno ha exigido diseñar nuevas estrategias de atracción y formación de públicos, así como también desarrollar nuevas discusiones teóricas sobre la mediación artística y cultural contemporánea.

En sociedades altamente complejas y caracterizadas por experimentar procesos de aceleración social, se requiere entonces de nuevos marcos teóricos que ayuden a pensar la labor de las instituciones culturales y su rol como agentes estratégicos de fomento de participación cultural. En este escenario, la teoría de la resonancia elaborada por el sociólogo alemán Hartmut Rosa se revela como un insumo posible para avanzar en esa dirección y, sobre todo, para desplegar vetas emergentes de análisis para las políticas culturales. El artículo comienza con una revisión histórica de la función social de la participación cultural con un énfasis en América Latina y, posteriormente, un análisis sobre la génesis y evolución de la mediación artística y cultural a finales del siglo XX y comienzos del presente. Luego, se enfoca en describir cómo la teoría de la resonancia aporta a complejizar la comprensión del concepto de mediación en el contexto actual. En la última parte del artículo se exploran desafíos futuros de la participación cultural y su aporte al fortalecimiento de la democracia en América Latina.

Breve revisión histórica de la participación cultural

Desde los primeros tiempos de la humanidad, lo que hoy conocemos como arte ha jugado un rol clave para la sincronización entre lo sagrado y lo profano (Shiner 22). El ritmo, el movimiento corporal, los cantos y la imitación onomatopéyica permitían, por medio de rituales, establecer un orden entre el cosmos y la sobrevivencia humana (Eliade 14). El control de la naturaleza necesitaba de estos recursos representacionales. De lo contrario, la hostilidad del entorno significaba acercarse a la extinción de la tribu o del grupo. De ahí surgen los mitos y leyendas: Además de reducir la complejidad social, los grupos humanos debieron establecer esos relatos para estabilizar las expectativas del presente y futuro. Así, desde los tiempos primitivos, lo que hoy comprendemos como participación cultural significaba un asunto de sobrevivencia.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 3-20.
ISSN 2452-4727

Con el pasar de los siglos, y con el intercambio creciente entre grupos y tribus, los ritos y Dioses se vieron confrontados a negociar su verdadera existencia. Al dejar de hacer un rito, ¿el mundo se desploma? Si dejo de venerar un tótem, ¿la tierra me castiga? Si olvido un sonido vocal, ¿el Dios del viento solicitará mi sacrificio? Cuando las respuestas comienzan a responderse por sí sola en el día a día, entonces el rito comenzó a desprenderse de su condición de totalidad y dio paso, ya en las sociedades centro-periferia, a congregar los grupos humanos y sincronizarlos en tiempos diferidos (Luhmann 281). Con la gestación de grandes espacios públicos de encuentro (como el teatro griego o el coliseo romano), el rito alcanzó otro registro de existencia: Uno más coordinado y reconocido como un momento de encuentro o de conmemoración. Los más esperados eran, ciertamente, donde Dionisio se hacía presente.

Con la llegada del cristianismo el rito y la representación corporal, lírica, rítmica y visual de lo divino cambió radicalmente. De lo profano se pasó al manto sagrado del control eclesial. En pocos siglos, el poder eclesiástico de la edad media alcanzó un monopolio representacional y se comenzó a configurar el cultivo de las artes y el conocimiento bajo un esquema regido por las enseñanzas bíblicas (Hauser 186). No había pintura, poema, pieza musical o representación teatral que se alejara de los episodios narrados por los seguidores de Jesús. La creación y circulación artística era terreno gestionado por las huestes de la iglesia y, por ende, toda participación cultural era también cultual. Hasta el siglo XVI, la ejecución de obras artísticas fue restringida a espacios específicos, con una alta selección y con espectadores claramente delimitados. Este formado cambiaría radicalmente con la modernidad, los procesos de secularización y la complejidad de las nuevas urbes (McGuigan 30). La iglesia, al perder su poder e influencia, daría paso a los Estados-nación y al surgimiento de la administración pública de los espacios de exposición o exhibición cultural. Desde el siglo XVIII en adelante los "gabinetes de curiosidades" y/o tesoros reales comenzaron a ser parte de las colecciones de museos y bibliotecas, donde el anónimo de la ciudad podía acceder con el fin de educarse o civilizarse (Rosas Mantecón 27). Desde entonces, los espacios institucionales de la cultura comenzaron a jugar un rol de administración del patrimonio cultural común (Miller y Yúdice 25).

Este fenómeno fue especialmente notorio en América Latina. Debido a nuestra herencia cultural colonial (bajo la figura de los virreinatos), nuestra configuración cultural está estrechamente vinculada a una historia de desigualdad y elitismo (Subercaseaux 27). Los primeros espacios destinados a la difusión del conocimiento y del goce artístico fueron creados para las elites gobernantes, despojando al resto de la población desatendida culturalmente.

CC BY NC ND

En tres siglos, la colonia determinó un modus operandis cultural regido por el privilegio, lo que ha tenido consecuencias hasta el presente. Si en la colonia la iglesia-edificio servía como escenario de las expresiones culturales de ese entonces, durante los procesos de independencia y la forja de la República se crearon universidades, teatros, salas de concierto, bibliotecas y museos para demostrar la opulencia de las nuevas elites criollas independientes de la corona española. Su legitimidad política también iba de la mano con el poder cultural, lo que conllevó a reforzar un criterio de inclusión y exclusión en la participación cultural entre pobres y ricos. Durante gran parte de los siglos XIX y XX se crearon instituciones y organismos públicos que reforzaron estas diferencias estructurales (Undurraga 219).

Este esquema de reproducción cultural llegó a su crisis al iniciar la segunda parte del siglo XX. Luego de la segunda guerra mundial se gestó una crisis de la "gran división cultural": Con la emergencia de Estados Unidos como una fuerza cultural imparable, la cultura de masas produjo un resquebrajamiento de las históricas jerarquías culturales (Huyssen 19). Hollywood y la industria musical y radial, entre otras, gestó un nuevo tipo de necesidad cultural donde las filtraciones entre alta y baja cultura eran posibles e, incluso, deseadas por el gran capital. Bajo ese gran influjo comercial, los Estados debieron enfrentar nuevos desafíos programáticos y políticos. En efecto, a partir de la década de 1960 los estados (especialmente europeos) comenzaron a crear ministerios de cultura y, organismos internacionales, como UNESCO, emprendieron una cruzada mundial por integrar nuevos conceptos y modos de gestión pública en el campo cultural (Urfalino 43). En ese entonces surgieron, por ejemplo, las ideas de democratización y democracia cultural, así como también los de diversidad y derechos culturales (Pinochet 9).

En América Latina estos procesos fueron vividos con entusiasmo hasta la proliferación de gobiernos militares en la década de 1970 (García Canclini 22). Durante esos años, los retrocesos en estos debates fueron evidentes: Se persiguió a artistas, se fomentó el entretenimiento y se reforzaron los nacionalismos a través de ciertas expresiones culturales de elite. En esos años las instituciones culturales sirvieron como soporte simbólico para reforzar las diferencias sociales y culturales entre elites gobernantes y el pueblo, lo que significó un retroceso en los procesos democratizadores de la cultura. Al caer las dictaduras, las nuevas democracias debieron retomar una agenda casi olvidada. Junto con devolver a las y los artistas su lugar en la sociedad, los gobiernos comenzaron a recibir asesorías y apoyos internacionales para la formación de una institucionalidad cultural robusta y con proyección. Desde la década de 1990 y, en especial, la de 2000, se crearon organismos públicos orientados a diseñar e implementar políticas culturales ad hoc a los desafíos de las sociedades latinoamericanas, caracterizadas por una alta desigualdad social (Nivón 127). Sin embargo, la tarea no era fácil.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 3-20.
ISSN 2452-4727

Toda política cultural democratizadora requiere que las instituciones comprendan la necesidad de desjerarquizar su función histórica. Como ha señalado Pierre Bourdieu (Las Reglas del Arte 319), los espacios culturales están vinculados al campo de poder. No son instituciones neutras o higiénicas. Por el contrario, en su historia han jugado un rol de soporte simbólico de las elites o los grupos dominantes. Ellas seleccionan lo correcto de ser exhibido y establecen los estándares aptos para los distintos grupos sociales. Los museos, por ejemplo, son un actor privilegiado de legitimación para ciertos artistas y de exclusión de otros (Bourdieu y Darbel 167). Ellos pueden determinar normas y principios, así como también generar sentimientos de exclusión e inclusión: Ejercen poder, abrazan el poder, convocan al poder y buscan acumularlo entre ellos. Es más, en su ADN poseen esa característica: Desde su fundación en los siglos XIX y XX han jugado un rol clave en reforzar la distinción social. Por ello, desde décadas se dedicaron a civilizar al bárbaro y a enseñarle cómo mirar/leer/entender lo que la elite era capaz de crear en forma de arte. Cambiar aquello, entonces, no era fácil. Por muchos años los departamentos de educación de los museos se encargaron de inyectar patrones culturales en una forma jerárquica y también violenta. Se creía que su función era, justamente, educar al ignorante. Sin embargo, esto cambiaría a finales del siglo XX

El surgimiento y desarrollo de la noción de mediación artística y cultural

Desde la década de 1980 en adelante el patrón cultural dominante en los espacios culturales tradicionales comenzó a cuestionarse (Arriaga 189). Gracias a la museología crítica y a la nueva museología (alimentadas por la "Mesa de Santiago" de 1972), entre otros movimientos, esta forma de trabajo con los visitantes comenzó a cambiar. Ya a inicios del siglo XXI se comienza a producir un desplazamiento de la idea de "visitante" o de "espectador", por la de "público" (Pinochet y Güell 151), invocando así la idea de que, al ser espacios públicos, atraen a públicos que habitan lo público (Barrett 9). Bajo esta idea, los espacios culturales son parte de la esfera pública y, por ende, deben ser considerados como plataformas de apoyo para la deliberación social y política de la sociedad (McGuigan 176). En sus paredes no se resguardan bienes simbólicos para su contemplación, sino que son materiales/archivos/obras vivas que interpelan a la historia y generan interrogantes sobre el pasado, el presente y el futuro. Los museos, así como los teatros, las bibliotecas, las salas de danza, cines y los escenarios de conciertos, son espacios deliberativos por excelencia. En base a esta idea, surgió la necesidad de avanzar hacia una nueva práctica en el vínculo entre público, institución, obra y territorio, que, en la actualidad, se comprende como mediación (Nassim y Mairesse 16).

CC BY NC ND

La mediación ha alcanzado, en las últimas décadas, un estatuto de concepto complejo y dinámico (González-Órdenes 10; Moreno 9; García-Huidobro y Hoecker 78). No sólo posee formas de trabajo particular (artística, cultural, patrimonial, etc.), sino también una injerencia político-organizacional al interior de las instituciones. Los ápices estratégicos de esas organizaciones han debido integrar profesionales expertas/os en el área, generando así un nuevo enfoque de trabajo, donde el foco está puesto en la diversidad de interpretaciones antes que en una formal y/o definida. En una síntesis analítica del problema teórico y práctico de la mediación artística, Peters la comprende como una herramienta que busca establecer puentes entre partes en "conflicto" (2): la obra, la institución, el público y el/la mediador/a. Al estar en una condición situada, todos estos actores intervienen —o iteran— con el objetivo de generar oportunidades reflexivas e interpretativas inéditas, nuevas, emergentes y/o desconocidas. No se busca alcanzar un consenso, sino una lectura otra en base a la igualdad de las inteligencias entre los agentes/objetos en diálogo. Bajo esta matriz, el propósito de la mediación artística es aprender y desaprender. No es suprimir conflictos, sino entenderlos, facilitarlos y hasta producirlos. Las obras, en este escenario, son gatilladoras de voces y miradas, de ideas e imaginarios que van siendo co-habitados en un espacio determinado (el museo, el teatro, la biblioteca, el cine, la sala de conciertos).

Bajo este mismo punto, también existe la mediación cultural (Sánchez Crisóstomo 235). En este caso, también el objetivo es similar, aunque la escena de trabajo es distinta: La mediación cultural se sitúa tanto adentro como afuera de las fronteras de la institución, en sus márgenes, en los territorios. Mientras la mediación artística se enfoca en la obra y en la institución —y, ciertamente, con los públicos—, la cultural amplía su margen de maniobra hacia las comunidades circundantes. Sin embargo, es posible comprenderlas en su conjunto: como mediación artística y cultural. La diversidad de metodologías, lógicas, sensibilidades y formatos de ambas lógicas de mediación ya posee una amplia discusión y sigue en crecimiento (García-Huidobro y Freire-Smith 993). En efecto, a la hora de implementar la mediación artística y cultural existen diferencias de criterios entre las/os mediadoras/es, las expectativas de los públicos o habitantes y los objetivos de la institución (curadores, directivos, conservadores, etc.) y los territorios. Como toda forma de intervención, ambas lógicas de mediación habitan en un campo de conflicto. Por ello, es importante entender que el oficio de la mediación no es una panacea a los problemas sociales y de integración. Si bien es una aproximación necesaria para nuestros tiempos históricos —por su voluntad de desjerarquizar los saberes y herencias históricamente establecidos como inamovibles—, al momento de diseñar e implementar un plan de mediación artística y/o cultural se está ejerciendo, sin desearlo, una condición de poder. Y esto es un problema inevitable e irresoluble.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 3-20.
ISSN 2452-4727

Teoría de la resonancia: insumos para avanzar en los desafíos actuales de la mediación

Hartmut Rosa ha realizado un diagnóstico avanzado sobre las transformaciones del tiempo en la sociedad contemporánea. Su trabajo teórico no solo se enfoca en analizar la estructura económica y social de la sociedad contemporánea según los patrones temporales, sino también cómo cada individuo está condicionado, coordinado y dominado por un régimen temporal preciso e implacable, que no se organiza según principios éticos y que puede describirse con un único concepto: la lógica de la aceleración social. En sus palabras, "la aceleración está definida por un incremento en las tasas de pérdida de confianza en las experiencias y las expectativas, y por la contracción de los lapsos de tiempo definibles como 'el presente'. Ahora obviamente, podemos aplicar esta medida de estabilidad y cambio a las instituciones sociales y culturales, y a prácticas de todo tipo: el presente se contrae en las dimensiones políticas y ocupacionales, tecnológicas y estéticas, normativas y científicas o cognitivas; es decir, en aspectos tanto culturales como estructurales." (Alienación y aceleración 26).

Esta aceleración social se puede experimentar en diversas dimensiones de la vida social: por un lado, en las condiciones temporales y espaciales creadas por la aceleración tecnológica; gracias a los avances en los sistemas de transporte y comunicación, la vida cotidiana se ha vuelto cada vez más instantánea. Por otro lado, las sociedades experimentan una aceleración en el cambio social, en la cual diversas áreas dominadas por el capitalismo —trabajo, empresa, dinero— inyectan velocidad y precariedad a la experiencia del individuo. Y, finalmente, la aceleración propia del ritmo de vida: los horarios diarios, reuniones, compromisos, plazos, movilidad urbana, etcétera. Para Rosa, todos estos factores acelerantes nos sumergen en una experiencia opresiva y agotadora. En efecto, estas estructuras temporales modernas representarían un verdadero desafío para la sociedad actual. Según Rosa, "en su forma actual 'totalitaria', la aceleración social genera graves formas de alienación social, empíricamente observables, que pueden considerarse el principal obstáculo para lograr el concepto de una vida buena en la sociedad tardomoderna." (Alienación y aceleración 11). Frente a este escenario, toda perspectiva futura parece un horizonte sombrío. Según su diagnóstico, el proyecto moderno de libertad y razón ha llegado demasiado tarde a nuestros tiempos.

Como ha destacado Torres, la aceleración social no es una condición exclusivamente humana (84). El aumento de la velocidad social también puede ser el resultado de lógicas autónomas en la producción y la técnica. De hecho, la aceleración también puede observarse en la reproducción animal, así como en la producción de alimentos y recursos naturales. En este sentido, las actuales condiciones estructurales de la sociedad tardío moderna están marcadas por un principio de aceleración total, donde todo está interconectado por el aumento de la velocidad social. Incluso luego

CC BY NC ND

del contexto de la pandemia de Covid-19, esta dinámica no ha cesado. Aunque es posible pensar en una desaceleración social en algunas esferas de la sociedad durante y después de la pandemia, lo cierto es que en otras áreas la aceleración se ha intensificado. Esto es especialmente observable en ejemplos mundanos, como la circulación de información de corto alcance por medio de plataformas de mensajería instantánea, la masificación de videos de corta duración en redes sociales, el aumento de tareas en las horas laborales, la rapidez de transportistas precarizados en la entrega de alimentos y/o productos adquiridos en aplicaciones, la creciente obsolescencia de la vestimenta/moda y la búsqueda de nuevas tecnologías en la circulación acelerada de mercancías a nivel mundial, etcétera. En todos estos elementos es posible observar cómo el tiempo social se ha vuelto un bien escaso para los individuos y, aún más, si se analiza comparativamente por género, clase social y años de escolaridad (OCEC 1).

La aceleración del tiempo social y, por ende, la dificultad de alcanzar una "buena vida" impacta, también, en la participación cultural. Como ha señalado Riie Heikkilä, la no participación cultural es un fenómeno complejo que no puede explicarse fácilmente, sino que, en el mejor de los casos, puede preverse a través de ciertos factores contextuales estándar, siendo el tiempo uno de ellos (41). En su análisis sobre los procesos contemporáneos de la participación cultural señala que, por una parte, el acceso a bienes simbólicos (películas, libros, videos, pinturas, etc.) a través de medios digitales reproduce exactamente las mismas jerarquías históricas y desigualdades sociales que existen en la participación física. Por otra parte, refuerza que la falta de tiempo es una de las variables que más predicen la no participación cultural en los diversos grupos sociales. Por ejemplo, indica que las personas acomodadas —y que llevan vidas ocupadas en grandes ciudades— demuestran bajos niveles de asistencia a eventos culturales. Lo mismo describe sobre los trabajadores por turnos: debido a sus horarios laborales, están excluidos de la participación cultural tradicional basada en eventos. En el contexto familiar señala que, generalmente, la participación cultural de las mujeres que trabajan en el espacio doméstico se ve directamente afectada (aunque, sorprendentemente, trabajar a tiempo completo aumenta la participación cultural de las mujeres, lo que no ocurre con los hombres). Son varios los estudios que a nivel internacional demuestran que las horas de trabajo y la aceleración del tiempo influyen en la participación y consumo cultural (Kraaykamp, Gils y Ultee 316; Feder et al. 38; Baik y Heo 108).

¿Qué rol juega la mediación artística y cultural en este contexto? ¿Dónde se pueden buscar experiencias de buena vida en la sociedad contemporánea? En un mundo caracterizado por la aceleración social en todos sus niveles, la buena vida se ha transformado en un objetivo casi inalcanzable. La velocidad del día está teniendo como consecuencia nuevas formas de alienación social graves y empíricamente observables. En conjunto, este tipo de vida es un verdadero obstáculo

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 3-20.
ISSN 2452-4727

para alcanzar formas de vida saludables y deseables en un futuro próximo. Para buscar salidas a este fenómeno, Hartmut Rosa ha propuesto la idea de alcanzar una vida rica en experiencias de resonancias. En sus palabras, ellas son "constitutivas de identidad, porque permiten que uno se emocione o sobrecoja. Como tales, tienen una cualidad emocional. Pero no son simplemente emociones: las personas se sienten a menudo 'golpeadas' con mayor profundidad por las películas tristes que por las demás, dicen que éstas les 'han dado mucho', que les han gustado, y a pesar de sus lágrimas, lo interpretan como una experiencia positiva" *(Remedio a la aceleración* 41).

Siguiendo este argumento, Rosa entiende las experiencias de resonancia como instantes en los que las personas sienten una conexión profunda y significativa con su entorno, las personas o el mundo en general. En su teoría, Rosa describe las resonancias como interacciones que van más allá de la mera adaptación o funcionalidad al mundo que los rodea. Son experiencias en las que un individuo siente que su vida tiene sentido, que está en sintonía con el mundo, y que se da una relación recíproca entre el sujeto y su contexto. En efecto, estas experiencias de resonancia se caracterizan por ser momentos de plenitud en los que el individuo no solo se ve a sí mismo como un ser aislado, sino que se siente parte de algo mayor, como si las fuerzas externas y los propios deseos internos se alinearan de manera armoniosa. En este sentido, las experiencias de resonancia son contrarias a la alienación y la aceleración social, ya que surgen cuando hay tiempo para la reflexión, el disfrute y el encuentro profundo, lo cual se ve cada vez más limitado en una sociedad acelerada. Visto así, es posible comprender la mediación artística y cultural como experiencias de resonancia, ya que al visitar un espacio cultural y experimentar una eventual sensación de bienestar, conexión y armonía con la obra, la institución/lugar y el/la mediador/a, se puede generar un instante que contraste con la alienación y la desconexión que generan las presiones de la vida moderna y acelerada.

¿Qué es una experiencia de resonancia? Según Rosa son momentos que nos ayudan a detener esta aceleración creciente y dañina (*Remedio a la aceleración* 100). ¿Cómo se manifiestan? Según el autor alemán, existen cuatro criterios para que se produzca: primero, una afección. Alguna cosa del mundo exterior debe afectarme: un paisaje, una música, una persona, un acontecimiento. Ese afectarme involucra, ciertamente, el doble uso del término: como afectar en algo y como afecto sensible. Segundo, se debe producir una autoeficiencia: el sujeto afectado se siente capaz de responder, va a reaccionar. Esto significa volverse activo con la afección, acusar recibo de esa interpelación que una obra, un momento o un silencio ha generado. En tercer lugar, una transformación. Esto significa cuando la resonancia aporta algo nuevo en uno. Es decir, cuando uno es sacado de su lugar tradicional-cotidiano y empieza a vislumbrar lo común como algo otro,

CC BY NC ND

nuevo, desconocido. Y esto es, en cuarto y último lugar, *no planificable*.[1] Es indisponible: no se consigue bajo un orden o algo programado, es siempre contingencia o acontece en un momento inédito, no esperado.

La mediación artística y cultural puede ser un catalizador o promotor de experiencias de resonancia. Una obra, una mirada, un sonido, un mirar/observar distinto es una afección que puede producir un giro biográfico. Una experiencia de mediación, sabemos, no asegura la resonancia. Dos o tres tampoco. No lo sabemos. El acto de mediación es siempre contingencia, nunca certeza. Como es sabido, los factores involucrados en el oficio de la mediación son infinitos e incontrolables. Pero, sin embargo, en su condición de igualdad de inteligencias, es siempre potencialidad, siempre una alarma de cambio. Su capacidad de resonancia es inestable, pero puede convertirse en un instante de peligro que gatilla un extrañamiento que ayude a detenerse en un mundo convulsionado por el orden social actual. En palabras de Rosa, "El arte conmueve y moviliza al sujeto moderno, en cuanto receptor, en lo más profundo de su alma, como ninguna otra cosa lo hace; y le presenta exigencias como productor, es decir, como artista o creador, en la medida en que puede hacer valer su propia lógica frente a la razón instrumental, política o económica. De esta fuerza, de esta exigencia y pretensión del arte, emerge el imperativo moderno de creatividad y originalidad, que penetra la subjetividad (tardo)moderna por todos sus poros…" (Resonancia 176). Bajo este principio, el posible señalar que la complejidad del campo del arte constituye una esfera de resonancia central de la vida moderna y, por ende, en nuestro presente.

Mediación artística y cultural como resonancia: aportes a la democracia

Al estar frente a una obra en un museo o espacio cultural se ponen en juego una serie de fenómenos. Uno de ellos es, ciertamente, el factor de distinción social (Bourdieu 9). Otro, que, en ese momento, se produce el reforzamiento de los valores civilizatorios definidos por los grupos dominantes (Duncan 85). George Dickie, por su parte, ha señalado que, con ese simple gesto contemplativo, se cierra el "círculo del arte" (25). A estos argumentos, Jennifer Barret le agrega uno especialmente valioso: los espacios culturales —como los museos, pero también los teatros, los cines, los escenarios de conciertos musicales, etcétera— son lugares que refuerzan la esfera pública. Según ella, estos lugares pueden ser pensados como una esfera pública justamente porque en su interior se generan y negocian discursos sobre las identidades, la cultura y la historia. Influenciada por el

[1] Rosa señala en esta dirección: "Pero la búsqueda de una experiencia más allá del mero entretenimiento, una experiencia en la que uno se sienta interpelado de manera autoritativa por una fuerza extraña y salga transformado de ese encuentro, es también un motor de la industria cultural; y puede que un aspecto elemental del atractivo del arte sea la conciencia de que estas experiencias no pueden garantizarse ni fabricarse de un modo controlado: nunca se presentan de manera obligatoria y, además de indisponibles, son infrecuentes e improbables." (Resonancia 368).

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 3-20.
ISSN 2452-4727

pensamiento de Jürgen Habermas, Barrett argumenta que los espacios culturales no son solo instituciones de preservación y exhibición, sino también foros donde se debaten y construyen significados sociales (14). En efecto, al propiciar espacios de debate y representación, los museos —así como cualquier otro espacio donde circulan bienes simbólicos— permiten la discusión sobre la memoria colectiva y la identidad cultural, funcionando como plataformas donde diferentes grupos pueden expresar sus narrativas y puntos de vista. Por ello, son, al mismo tiempo, lugares donde se forja la participación ciudadana y cultural. Al abrirse a la comunidad y fomentar la interacción del público con las colecciones y exposiciones, los espacios culturales refuerzan así su papel como entornos de participación democrática.

Un ejemplo valioso en esa dirección es la labor realizada por el Equipo de Programas Públicos y Mediación del Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile. En el contexto de la exposición *Deisler – Vigo. Comunicación a distancia* —realizada entre el 10 de agosto y el 17 de noviembre de 2024—, el equipo diseñó un dispositivo de mediación denominado "Material Realmente Interesante"[2] que se describe de la siguiente manera: "Este material es una declaración, un mapa desplegable que puedes abrir o cerrar cuando quieras, y adaptarlo a tu propia realidad y contexto. Esta propuesta nos permite activar la curiosidad, las posibilidades de aprendizaje y experimentación. El MRI es un material educativo, vivo y mutable, en donde quien lo utilice puede rayar, enviar, crear e inventar. Aquí se plantean conocimientos expansivos, se exponen momentos, procesos creativos, memorias y encuentros". Este dispositivo-documento, más que un manual de usuario, es un encuentro poético que invita al participante a entender la amistad como un obrar colectivo siempre en potencia y donde el tiempo es un vector clave. La obra de Guillermo Deisler y Eduardo Vigo sirve como una plataforma reflexiva sobre cómo el arte correo permitió, desde variadas rutas gráficas y temporales, rememorar la memoria, la distancia y el exilio. Bajo este principio, Material Realmente Interesante es un fanzine-revista que reúne una serie de fórmulas de mediación, donde se entremezcla información de la exposición y actividades de activación-experimentación. Estas últimas, al mismo tiempo, se pueden re-contextualizar fuera de la exposición y detenerse a pensarlas en cualquier momento, lo que ayuda a mantener siempre presente las interrogantes sobre cómo preservar la memoria, resituar las huellas biográficas y pensar universos colectivos, elementos que, en su conjunto, buscan reforzar y re-imaginar la democracia desde un contorno poético.

[2] Contenidos desarrollados por Francesca Espinoza, Daniela Ávila y Julio Chávez, y diseñado por Pablo Delcielo.

CC BY NC ND

Otro ejemplo disponible se realizó en el frontis de la casa central de la Universidad de Chile durante noviembre de 2023: Lloratorio público, de la artista Ángela Ramírez Sanz. La obra se inscribe en una práctica crítica que busca problematizar el uso y significado del espacio público: resignificando la figura del pedestal, Ramírez diseñó uno —similar al contiguo de Andrés Bello— permitiendo a los transeúntes ingresar en su interior como si fuera una guarida, un espacio de desahogo o meditación. Al hacerlo, la intervención transforma dicho pedestal en un espacio accesible y seguro destinado a la expresión emocional y a la reflexión individual en el contexto urbano. En un entorno marcado por la hiperproductividad y la constante movilidad, El *Lloratorio* habilitaba un lugar para los cuerpos agotados, angustiados o emocionalmente vulnerables, ofreciéndoles un respiro simbólico y material antes de continuar hacia sus hogares, espacios laborales u otros destinos. Así, la obra se configuró como una forma de hospitalidad urbana, que interpela tanto la noción de monumento como las formas hegemónicas de habitar y transitar la ciudad, volviéndola un espacio del común. La obra de Ramírez, quien estuvo presente como mediadora —a la distancia, a modo de oyente, observadora o agente dialogante con los usuarios del *Lloratorio*—, es un ejemplo claro de cómo detenerse en el tiempo o establecer un momento de desaceleración no solo permite un instante de resonancia en la vida del individuo común —por medio de un desahogo fugaz, como llorar—, sino también una interrogante sobre cómo vivir juntos en una sociedad democrática amenazada por la depresión, el cansancio y el abuso diario.

Si estos lugares y espacios favorecen la discusión social sobre los imaginarios de sociedad, entonces la mediación artística y cultural diagrama una arquitectura democrática y de participación cultural. Según el último estudio de la Unión Europea —titulado "Cultura y democracia: la evidencia"— se demuestra que existe una correlación clara y positiva entre las tasas de participación de los ciudadanos en actividades culturales y los indicadores de compromiso cívico, democracia y cohesión social. En efecto, la oferta de actividades culturales —pero, sobre todo, la participación cultural con mayor intensidad o actividad creativa: teatro, danza, escritura, música, etcétera— en un territorio están relacionadas con mayores disposiciones cívicas y democráticas: Bajo esta primicia, la práctica y/u oficio de la mediación ayuda a una mayor deliberación social, porque las artes permiten elaborar reflexiones creativas sobre problemas y conflictos sociales. En otros términos, ayudan a crear una imaginación política por medio de nuevas experiencias de resonancia

Aún cuando esta afirmación no hace sino reforzar constataciones y discursos ya ampliamente difundidos en América Latina (Mendes 19), es importante reforzar una y otra vez la importancia que tiene la participación cultural para reducir o atacar la desafección que nuestros países están teniendo con la democracia. Hoy, de hecho, las sociedades latinoamerica-

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 3-20.
ISSN 2452-4727

nas viven tiempos convulsos. En el último informe de Latinobarómetro (2023), titulado "La recesión democrática en América Latina", se señala que el 48% de la población latinoamericana respalda la democracia (sin embargo, hace una década atrás esta cifra era el 63%) y un 28% es indiferente a cualquier forma de gobierno (hace una década atrás este valor era la mitad). Argentina aparece como el segundo país que más apoya la democracia con el 62%, solo por detrás de Uruguay, que obtiene un 69%. Chile, por su parte, obtuvo un nivel de apoyo del 58%. Sin embargo, un 16% de su población apoyaría un gobierno autoritario "en algunas circunstancias", aumentando en 4 puntos porcentuales en comparación con el año 2020. También es inquietante que, en términos generales, el régimen autoritario cuente con un mayor respaldo entre la población chilena joven, ya que el 20% de su apoyo proviene de personas de entre 16 y 25 años. En suma, el diagnóstico general no es muy promisorio: En el último año, el periódico The Economist situó a Chile y a la Argentina en la categoría de «democracias defectuosas» debido a la poca participación social en la toma de decisiones y la polarización política, respectivamente.

La mediación artística y cultural, en este sentido, puede ser un remedio a la aceleración social y a la desafección política. Así como en los orígenes de los grupos humanos, la participación cultural y la mediación es vital para sostener un equilibrio social democrático, ya que no solo permite darle voz a los históricamente silenciados, sino también hacerlos audibles. Siguiendo la metáfora de que la música es una forma estética que permite trabajar con los sonidos/voces de la sociedad, Rosa explica la democracia de la siguiente manera: "Si se concibe el proceso democrático como música…, entonces este implica la constante modulación y moderación tanto de la relación colectiva con el mundo como del propio rol en la misma. La democracia se convierte entonces en una esfera viva de resonancia en la que los sujetos se hacen escuchar y también pueden ser alcanzados y transformados por el 'canto' de los otros." (Resonancia 281). Desde esta perspectiva, la democracia es el mecanismo que la modernidad utiliza para integrarse en las estructuras del mundo social compartido o para dotarlas de resonancia. Por esta razón, es fundamental promover, enseñar y practicar el oficio de la mediación en el mundo de las artes, ya que promueve el resguardo y promoción de la democracia. Y esto significa entablar una nueva relación con el mundo (Aceleremos la resonancia 33).

CC BY NC ND

Conclusiones

En las últimas décadas, las políticas cultuales en América Latina han experimentado cambios significativos en sus discursos y acciones. Si a comienzos del siglo XXI la idea de la democratización cultural primó como vector de acción pública, en el presente no solo se ha producido una ampliación del concepto de cultura bajo la noción de democracia cultural, sino también una búsqueda por entender la función de los espacios culturales como lugares que fortalecen la democracia por medio de experiencias de resonancia. Pero estos espacios, como los museos, teatros, bibliotecas y galerías, entre otros, no lo hacen por sí solos, sino gracias al hacer de la mediación artística y cultural. Comprendido como un dispositivo que posibilita experiencias de resonancia, la mediación se ha inscrito en el último tiempo como una plataforma de apoyo que posibilita tanto la creación de conocimiento en/con las artes, así como también de reflexión con los públicos y las instituciones. En ese hacer conjunto, se pueden establecer insumos para desplegar nuevas preguntas y discusiones en la esfera pública. Siguiendo los postulados de Rosa, el arte es un generador de resonancias que buscan alcanzar un buen vivir en un escenario caracterizado por la aceleración social del tiempo. Al hacerlo, no es un simple logro individual o de alcance personal, sino un momento que permite canalizar múltiples experiencias y voces para construir nuevas estructuras del mundo social, en especial en sociedades como las latinoamericanas. La mediación artística y cultural, en este sentido, puede ser un remedio a la aversión política, ya que busca generar emociones o experiencias positivas que promuevan, a través de las artes, una nueva relación con el mundo.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 3-20.
ISSN 2452-4727

Referencias

Arriaga, Amaia. "De la educación a la mediación. Tensiones en torno a la situación de las educadoras y al trabajo con los públicos en museos y centros de arte". ***Heritage & Museography***, 20 (2019): 189-206.

Ateca-Amestoy, Victoria, Gerstenblüth, Mariana, Mussio, Irene y Rossi, Máximo. "How do cultural activities influence happiness? Investigating the relationship between self-reported well-being and leisure". ***Estudios Económicos***, 31(2) (2016): 217-234.

Baik, Cheora y Heo, Shik. "Do working hours affect artistic and cultural participation? Evidence from Korea considering cultural genre and skill level". ***Journal of Leisure Research***, 56(1) (2023): 108–122.

Barrett, Jennifer. ***Museums and the Public Sphere***. West Sussex: Wiley-Blackwell. 2012. Impreso.

Bourdieu, Pierre. ***Las Reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario***. Barcelona: Editorial Anagrama. 2002. Impreso.

_____ ***La distinción. Criterio y bases sociales del gusto***. Madrid: Taurus. 2006. Impreso.

Bourdieu, Pierre y Alain Darbel. ***El amor al arte***. Los museos europeos y su público. Buenos Aires: Paidós. 2004. Impreso.

Cardoso, Pablo y Reyes, Marissa (Comps.). ***Consumos Culturales en América Latina 2. Evaluaciones históricas, la irrupción de lo digital y los contextos pospandemia***. OEI - Universidad Artes Ediciones. 2024. Impreso.

Dickie, George. ***El círculo del arte***. Barcelona: Paidós. 2005. Impreso.

Duncan, Carol. ***Rituales de la civilización***. Murcia: Nausícaä. 2007. Impreso.

Eliade, Mircea. ***Lo sagrado y lo profano.*** Barcelona: Austral. 2018. Impreso.

Feder, Tal, McAndrew, Siobhan, O'Brien, David y Taylor, Mark. "Cultural consumption and Covid-19: evidence from the Taking Part and COVID-19 Cultural Participation Monitor surveys". ***Leisure Studies***, 42(1) (2022): 38–55.

García Canclini, N. ed. ***Políticas culturales en América Latina***. México: Grijalbo. 1987. Impreso.

García-Huidobro, Rosario y Freire-Smith Marla. "Hacia prácticas artísticas de mediación en contextos sociales" ***Arte, Individuo y Sociedad***, 35(3) (2023): 993-1018.

García-Huidobro, Rosario y Hoecker, Gabriel. "Prácticas de mediación de artistas y artistas-docentes en Chile. Artes relacionales como formas de enseñanza". ***Perspectiva Educacional***, 61(1) (2022): 78-99.

CC BY NC ND

González-Órdenes, Gloria. ***Mediación expandida. Experiencias y saberes en constante transformación***. Metales Pesados. 2023. Impreso.

Hauser, Arnold. ***Historia social de la literatura y el arte***. Tomo I. Madrid: Guadarrama. 1969. Impreso.

Heikkilä, Riie. ***Understanding Cultural Non-Participation in an Egalitarian Context***. Switzerland: Palgrave Macmillan. 2022. Impreso.

Huyssen, Andreas. ***Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo***. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2006. Impreso.

Kraaykamp, Gerbert, Gils, Wouter van y Ultee, Wout. "Cultural participation and time restrictions: Explaining the frequency of individual and joint cultural visits". ***Poetics,*** 36(4) (2008): 316–332.

Luhmann, Niklas. ***El arte de la sociedad.*** México: Herder. 2005. Impreso.

McGuigan, ***Jim. Culture and the public sphere***. London: Routledge. 1996. Impreso.

Mendes, Pablo. ***Cultura, desarrollo y maldesarrollo. Ensayos sobre políticas culturales, problemáticas sociales y emancipación social***. Buenos Aires: Rgc. 2023. Impreso.

Miller, Toby y Yúdice, George. ***Política Cultural***. Barcelona: Gedisa. 2002.

Moreno, Ascensión. ***La mediación artística. Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario***. Barcelona: Octaedro. 2016. Impreso.

Nassim, Bruno y Mairesse, François. ***Mediación cultural.*** Buenos Aires: UNA. 2018. Impreso.

Nivón, Eduardo. ***La política cultural. Temas, problemas y oportunidades***. Buenos Aires: Rgc. 2024. Impreso.

OCEC (Observatorio del Contexto Económico). ***Zoom de género. Especial brechas de uso del tiempo 2024.*** Santiago, Chile: Universidad Diego Portales. 2024.

Peters, Tomás. "¿Qué es la mediación artística? Un estado del arte de un debate en curso". Córima, ***Revista de Investigación en gestión Cultural***, 4(6) (2019): 1-24.

Pinochet, Carla, y Güell, Pedro. ***"Visitantes, audiencias, públicos. Apuntes para un estudio desde las prácticas culturales"***. Atenea, 518 (2018): 151-166.

Pinochet, Carla. ***La cultura descentrada. Estudios sobre democracia cultural en Chile y América Latina.*** Santiago, Chile: UAH. 2024. Impreso.

Rosa, Hartmut. ***Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía***. Buenos Aires: Katz. 2016. Impreso.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 3-20.
ISSN 2452-4727

_____ ***Remedio a la aceleración. Ensayos sobre la resonancia.*** Barcelona: Ned ediciones. 2019. Impreso.

_____***Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo***. Buenos Aires: Katz. 2019. Impreso.

_____ ***Aceleremos la resonancia. Por una educación en la época del antropoceno.*** Barcelona: Ned ediciones. 2023. Impreso.

Rosas Mantecón, Ana. ***Pensar los públicos***. Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México. 2023. Impreso.

Sánchez, Nancy. "La mediación en el aprendizaje humano. Una aproximación conceptual: la mediación cultural del patrimonio en las aulas". ***Studium Veritatis***, 19(25) (2021): 235-265.

Shiner, Larry. ***La invención del arte. Una historia cultural***. Barcelona: Paidós. 2004. Impreso.

Subercaseaux, Bernardo. ***Historia de las ideas y de la cultura en Chile***. Volumen I. Santiago, Chile: Editorial Universitaria. 2011. Impreso.

Torres, Felipe. ***"Teorizando la aceleración social. Crítica para la sociedad actual"***. Revista de Sociología, 38(1) (2023): 84–95.

Undurraga, Verónica. ***Los rostros del honor. Normas culturales y estrategias de promoción social en Chile colonial, siglo XVIII. Santiago***, Chile: Editorial Universitaria y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. 2012. Impreso.

Urfalino, Philippe. ***La invención de la política cultural***. Buenos Aires: Rgc. 2022. Impreso.

Recibido: 4 de abril de 2025
Aceptado: 25 de junio 2025

CC BY NC ND

artículos
Actos nº13 (2025): 21-46.
ISSN 2452-4727

Corporeizar el conocimiento desde la Performance Latinoamericana
Un ejercicio de insubordinación epistémica

Embodying knowledge through Latin American performance
An Exercise of Epistemic Insurbordination

Daniela Bertolini O´Ryan*
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
https://orcid.org/0009-0005-9132-7790

Resumen. El presente ensayo se plantea a partir de las siguientes preguntas de investigación: ¿Cómo la performance latinoamericana produce y transmite conocimiento? ¿De qué manera la performance latinoamericana construye nuevas subjetividades e imaginarios que hablan desde la herida colonial y permiten liberarse de la teoría del conocimiento instalada en y por la Academia? ¿Cómo el saber podrá estar encarnado en seres (mujeres) que, para el imaginario eurocéntrico, han sido considerados ontológicamente inferiores? Este texto propone reflexionar sobre la producción de conocimiento corporeizado y transmitido a través de las prácticas performáticas feministas latinoamericanas, con el fin de cuestionar las formas hegemónicas instaladas en la Academia, tanto en la concepción de arte como en los modos de producción y transmisión del conocimiento.Hoy, frente a tales rasgos, y desde un paradigma descolonial, emerge una historia latinoamericana que busca subvertir las formas de pensamiento y las estructuras de poder que persisten, para reconfigurar las epistemologías dominantes. Las acciones performáticas de artistas feministas latinoamericanas suponen una toma de posición ante la violencia colonial ejercida sobre los cuerpos, proponiendo -mediante nuevos códigos estéticos y ético-políticos- otras formas de producir conocimiento desde el arte y a través del cuerpo.

Palabras claves: Cuerpo- Epistemología- Colonialidad- Descolonialismo- Performance.

* Magister © Investigación y creación de la Imagen. Universidad Finis Terrae. Licenciada en Artes Visuales- Universidad Finis Terrae. Correo: dbertolinioryan@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

CC BY NC ND

Abstract. This essay is guided by the following research questions: How does Latin American performance art produce and transmit knowledge? In what ways does Latin American performance art construct new subjectivities and imaginaries that speak from the colonial wound and allow liberation from the theory of knowledge established in and by the Academy? How can knowledge be embodied in beings (women) who, in the Eurocentric imaginary, have been considered ontologically inferior? This text proposes a reflection on the production of embodied knowledge transmitted through Latin American feminist performative practices, with the aim of questioning the hegemonic forms established in the Academy, both in the conception of art and in the production and transmission of knowledge. Today, in the face of these characteristics and from a decolonial paradigm, a Latin American history emerges that seeks to subvert the persistent forms of thought and structures of power, in order to reconfigure dominant epistemologies. The performative actions of Latin American feminist artists imply a stance against colonial violence exercised upon bodies, proposing—through new aesthetic and ethical-political codes— other ways of producing knowledge form art and through the body.

Keywords: Body – Epistemology – Coloniality – Decolonialism – Performance

Introducción

La modernidad es el nombre del proceso histórico mediante el cual Europa inició su camino hacia la hegemonía, mientras que Latinoamérica existe únicamente como consecuencia de la expansión colonial europea y de los relatos que dicha expansión produjo desde el punto de vista europeo, es decir, desde la perspectiva de la misma modernidad, tal como expone Walter Mignolo (2005).

Para Aníbal Quijano (2019), este control se impuso a través de la violencia y explotación, justificadas por los discursos de la salvación, el progreso, la modernización y el bien común. Se legitimó así una posición ideológica jerárquica frente a otras culturas, considerándolas inferiores, incluidos sus saberes, creencias y a los propios sujetos. El continente fue absorbido y apropiado, y desde entonces Occidente ha tenido el privilegio de contar con las categorías de pensamiento desde las que describe, clasifica y hace progresar al resto del mundo (Mignolo, 2005). Este marco resulta determinante para comprender también las prácticas culturales y artísticas que, como veremos a continuación, se inscriben en dichas jerarquías epistémicas.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 21-46.
ISSN 2452-4727

Desde el análisis de Andrea Giunta (2020), puede entenderse que la geopolítica del poder cultural colocó a la Academia en el lugar de productora de teoría, con el poder para analizar, legitimar y difundir el conocimiento, subordinando toda forma no occidental. El paradigma occidental estableció una distinción jerárquica de la mente sobre el cuerpo, y del conocimiento racional y verdadero sobre el hacer material y efímero, como plantea María José Contreras (2019). Esta hegemonía se reflejó también en el campo de las artes visuales sobre la idea misma de corporalidad y su vínculo con el conocimiento. La posición privilegiada de la Academia resulta central para comprender el argumento de este texto, pues legitima y consolida un marco de saberes hegemónicos que, como se propone, la performance feminista latinoamericana busca cuestionar mediante la acción corporal, afectiva y situada.

José Francisco García (2014) en El cuerpo y sus expresiones, sostiene que el cuerpo fue considerado, hasta la primera mitad del siglo XX, una suerte de excedente epistémico al que no se prestaba atención, salvo como cuerpo-máquina sometido a un control disciplinario orientado a la búsqueda de su eficacia. Desde entonces, los siglos de privilegio de la escritura por encima de los conocimientos corporalizados han consolidado al documento escrito como forma hegemónica de transmisión del conocimiento, otorgándole el poder de legitimar dichos conocimientos.

En este mismo período, en la historia del arte -otro relato occidental que ha tenido el privilegio de definir el canon y determinar qué es arte- se produjo una ruptura epistemológica en la concepción misma del arte, donde el objetivo principal dejó de ser la creación de un objeto, para pasar a centrarse en el acontecimiento, es decir, en la acción y el modo en que produce efectos en el momento en el momento mismo de su realización, tal como describe Josefina Alcázar (2014). A partir de este quiebre, resulta pertinente cuestionar críticamente el lugar otorgado al cuerpo dentro de las epistemologías artísticas, para explorar las posibilidades de su agencia cognoscitiva en la producción de conocimiento estético y político. A partir de esta perspectiva, el presente ensayo indaga cómo la performance [1] latinoamericana ha buscado ampliar el horizonte epistémico del cuerpo, validando los conocimientos generados por y a través de él, considerándolo no como objeto de estudio, sino como agente cognoscitivo capaz de producir saberes bajo otras lógicas que exceden el lenguaje verbal/escrito y las codificaciones matemáticas que ha privilegiado la ciencia moderna. Esto con el fin de no responder a una validación del conocimiento sustentado por la estructura cientificista de la ontología occidental (Contreras, 2019).

[1] Se entiende por performance las acciones sobre o desde el cuerpo en vivo, ceñidas al área de la producción artística, donde se negocian las relaciones e intersubjetividades (González Castro, 2016).

CC BY NC ND

Es relevante tensionar el lugar de la Academia en este análisis, en tanto ha operado históricamente como un espacio legitimador de saberes eurocéntricos y como reproductor de jerarquías coloniales del conocimiento. Cuestionar el rol académico permite abrir la discusión sobre otras epistemologías posibles, aquellas que se construyen desde la experiencia sensible, la corporalidad y los afectos, ámbitos históricamente deslegitimados por la estructura institucional dominante. Por ello, el presente trabajo sitúa la performance feminista latinoamericana como una forma de construir conocimiento corporeizado y como vía para disputar esas hegemonías, expandiendo el horizonte de lo cognoscible más allá de los parámetros institucionales.

El conocimiento corporeizado se refiere a formas de saber que no pasan exclusivamente por la racionalidad discursiva emergen desde la experiencia vivida, la sensibilidad, la percepción y la acción encarnada, es decir, desde la manera en que el cuerpo siente, actúa y se relaciona en su entorno, como desarrolla Merleau-Ponty (2008) en Fenomenología de la percepción.

Esta perspectiva sostiene que el cuerpo no es solo objeto de representación y un simple receptor de discursos, sino un agente que piensa, recuerda y significa; capaz de generar y transmitir significados a través de sus acciones, potencia afectiva y memoria (Fischer-Lichte, 2011). En diálogo con ello, Sarah Ahmed (2024) plantea que los flujos afectivos que circulan entre cuerpos pueden comprenderse como movimientos de intensidades emocionales, produciendo transformaciones subjetivas y sociales. La performance, al activar estos flujos, posibilita la transmisión de saberes no codificados únicamente de forma racional, sino también de forma sensible y afectiva, ampliando así los marcos epistémicos tradicionales.

La performance latinoamericana se resiste al conocimiento sistematizado de Occidente, lo que posibilita desdibujar las genealogías que actúan como ejes reguladores. Se propone desde ahí, visibilizar la especificidad de esta forma de producción artística, donde se observa la consideración de una geopolítica y una política corporal de saber no imperialista y decolonial (Mignolo, 2005), que busca expulsar de su seno la mentalidad en las que se apoya el espíritu colonialista (Giunta, 2020).

Desde esta perspectiva de resistencia epistémica, la primera sección del texto abordará cómo el arte recupera su sentido político y se vincula con las problemáticas sociales contemporáneas que atraviesan al ser humano. Desde allí se busca desmantelar la comprensión moderna que concibe el arte -dentro de la Academia- únicamente como objeto de estudio y no como sujeto productor de conocimiento a partir de lo experiencial.

A continuación, se desarrollará el giro epistémico en las artes visuales, articulado por las prácticas artísticas que evidenciaron el potencial de agenciamiento del cuerpo y su capacidad para producir conocimientos y recuperar sus saberes. Desde así, resulta fundamental observar cómo determinadas prácticas performáticas latinoamericanas, situadas en coordenadas geopolíticas concretas, despliegan estrategias de insubordinación discursiva que amplían las posibilidades del saber.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 21-46.
ISSN 2452-4727

A partir de estas estrategias de insubordinación epistémica y la recuperación del cuerpo como agente cognoscitivo, se tomará como caso de estudio las acciones performáticas de la artista visual chilena Gabriela Carmona Slier (1980), que darán cuenta cómo, desde su lugar de enunciación situado en Latinoamérica y a partir de una propuesta feminista de giro decolonial [1], ha realizado acciones que interpelan el privilegio del saber asignado a ciertos productores de conocimiento y negados a otros, tal como sostiene Chiara Boticci (2022). Estas acciones permiten, abrir la discusión sobre las posibilidades de la performance feminista latinoamericana para transformar las matrices epistemológicas heredadas de la modernidad, la cual se caracteriza por articular cuerpo, memoria y denuncia política desde un lugar de enunciación históricamente atravesado por la violencia colonial y patriarcal.

En esta línea de análisis, finalmente se argumenta cómo la performance latinoamericana ha propuesto otras formas de producir y transmitir conocimientos, desprendidas de las genealogías de la modernidad distintas a la mirada objetivante y la escritura distante; apuntando a la descolonización del saber y del ser [2] al reivindicar el cuerpo como sujeto de conocimiento (Quijano, 2019). La práctica performática latinoamericana de giro feminista se diferencia de otras corrientes del arte feminista global en tanto propone resignificar genealogías de opresión específicas del Sur, integrando estrategias de resistencia comunitaria, ritualidad y afectividad situada. Su fuerte impronta política de denuncia y de resistencia a las violencias sistémica de la región, son aspectos que permiten comprender la especificidad de esta.

El cuerpo un excedente epistémico para Occidente

En el siglo XX se produjo una ruptura epistemológica en la concepción del arte y en la representación del cuerpo. Por un lado, se evidenció la pérdida de la autonomía del arte respecto al condicionamiento histórico- social, que vuelve a ser constitutivo de la obra de arte dada su naturaleza específica intelectual, referida directa o indirectamente a la realidad (Sánchez, 1996).

[2] El concepto "Decolonial" se refiere a un enfoque teórico y político que se centra en criticar las narrativas dominantes de la modernidad basadas en una visión eurocéntrica del mundo que subordina y marginaliza a otras culturas y formas de conocimiento. Propone la desarticulación y la superación de las formas de pensamiento y las estructuras de poder que persisten después del período colonial y descolonizar tanto el pensamiento como las prácticas sociales, reconociendo la diversidad de formas de conocimiento y valorando las epistemologías y las cosmovisiones de los pueblos colonizados.

[3] Quijano (2006) propone las categorías “colonización del saber” y “colonización del ser” para comprender como la colonialidad ha sido una matriz de poder que domina y desautoriza a las personas racializadas dejando en ellos uno de los legados más profundos del colonialismo que fue la internalización de un sentimiento de inferioridad que afectó la identidad y subjetividad de los individuos colonizados, lo que aún persiste.

CC BY NC ND

Alberto López Cuenca (2021), menciona que el objetivo principal del arte dejó de ser la creación de un objeto, para situarlo en el centro de la experiencia. Esta ruptura sentó las bases para un giro que involucró no solo al arte, sino a la comprensión misma del cuerpo como lugar de saber.

En una comprensión moderna, el arte se entendía como la obra producida por un genio artista retirado del mundo, que irrumpía con irreverentes obras maestra destinadas al goce visual; una visión que reducía, objetivaba y mistificaba al arte, según el análisis de Adolfo Sánchez (1996).

En el siglo XX surgió una comprensión distinta de las relaciones entre arte y realidad, ideología y conocimiento, creación artística y producción material, las cuales se interpretaron dentro del marco del capitalismo (López Cuenca, 2021). Sánchez (2005) subraya que el vínculo del arte con la sociedad y con la historia no es exterior ni accidental, puesto que está exigido por su sustancia misma. Es decir, arte y sociedad no pueden ignorarse, ya que el arte mismo constituye un fenómeno social, permeado por – e influyente en- la sociedad. Este cambio de paradigma permitió asimismo interrogar el lugar del cuerpo en la práctica artística, abriendo la vía a nuevas formas de producción de sentido que resignifican la experiencia estética como una experiencia vivida, incorporada y relacional, y no como mero disfrute visual.

Por tanto, determinada la experiencia por factores económicos- sociales que operan directamente sobre el material ideológico de la época, se pueden plantear -desde un eje descolonial [1]-, tres fugas a la naturaleza de la práctica artística en este contexto capitalista, moderno e institucional.

En primer lugar, cabe subrayar que el trabajo artístico excede la mera producción de un objeto surgido del genio individual, pues supone ante todo la transferencia del deseo y la experiencia de su autor-productor tal como lo plantea Gilles Deleuze (2010). En términos de Erika Fischer-Litche (2011), es en la experiencia sensible y afectiva donde se produce un espacio común que posibilita las relaciones con otros cuerpos -observadores-. Es decir, flujos afectivos que transmiten potencia y afecciones, generando pensamiento y acción, según el planteamiento *deleuziano*.

En esta línea, puede reconocerse un segundo desplazamiento dentro del campo del arte. Este implica borrar la idea del objeto cultual [5] mercantilizable para desmaterializarlo y dar paso a

[4] Es pertinente señalar la diferencia entre "decolonial" y "descolonial" que a veces genera confusión puesto que se usan indistintamente, pero sus diferencias son muy sutiles dado que ambos términos están relacionados con la resistencia a las estructuras de poder colonialistas. Las diferencias radican principalmente en que uno se centra en la crítica y el otro a acciones concretas desde la crítica; el concepto "Decolonial" se refiere a un enfoque teórico y político que se centra en criticar las narrativas dominantes de la modernidad basadas en una visión eurocéntrica del mundo que subordina y marginaliza a otras culturas y formas de conocimiento. Propone la desarticulación y la superación de las formas de pensamiento y las estructuras de poder que persisten después del período colonial y descolonizar tanto el pensamiento como las prácticas sociales, reconociendo la diversidad de formas de conocimiento y valorando las epistemologías y las cosmovisiones de los pueblos colonizados. El concepto "Descolonial" tiene un enfoque más práctico y político. Se refiere a acciones concretas y estrategias para desmantelar las estructuras de poder colonialistas y promover la emancipación de los pueblos colonizados o subalternos, por tanto, está asociado con movimientos sociales y políticos que buscan la justicia y la liberación de las comunidades afectadas por el colonialismo.

[5] Este concepto que hace referencia a aquellos objetos que se utilizan en un contexto de culto o práctica religiosa y son tratados con gran respeto y reverencia debido a su importancia espiritual y simbólica.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 21-46.
ISSN 2452-4727

la experiencia del cuerpo mediante la acción performática, interpelando a un espectador que pasa de la pasividad contemplativa al flujo afectivo en vivo, afectando sensibilidades, sensaciones y percepciones, como analiza (Fischer-Litche, 2011).

A partir de esta resignificación del cuerpo, puede identificarse un tercer punto clave en relación con la performance latinoamericana. Esta, determinada por un contexto sociohistórico relacionado con el hecho de la violencia colonial y la opresión ejercida, busca recuperar el cuerpo como agente cognoscitivo por derecho, donde el cuerpo, con sus quehaceres y saberes, se constituye como el principal agente movilizador, en palabras de Natalia Calderón (2010).

Sánchez (2005), advierte que la producción capitalista busca anular toda capacidad creadora del ser humano, al impedirle reflexionar y establecer una relación sensible con los objetos de su producción. De este modo, el trabajo pierde su dimensión humana para reducirse a una dimensión meramente económica: producir mercancías para generar plusvalía. En esta lógica, la mercancía, deshumaniza y homogeneiza el objeto, borrando la individualidad del trabajador.

Esta dimensión humana en el trabajo evidencia la hostilidad que el capitalismo manifiesta hacia el trabajo artístico, precisamente por tratarse de un trabajo vivo y de naturaleza creadora, que establece una relación consciente entre el sujeto y los objetos, dotando de significación humana a su producción. Pero el trabajo artístico no se limita a su resultado; es también toda la trayectoria que no se sabe y no se ve, vinculada a procesos creativos, de experimentación, reflexión y reflexividad; transferida por su autor, lo que le entrega valor simbólico a la obra.

El artista, afectado por un deseo [6] (Deleuze, 2010), traduce el imaginario [7] de su época utilizando una poética propia que materializa en objetos, acciones y pensamiento, interpelando no solo la experiencia de su cuerpo individual sino también la experiencia de un cuerpo social. Para el autor-productor, el trabajo artístico no es únicamente transformación de la forma, sino portador simbólico e ideológico; y no produce meramente objetos, sino objetos y acciones sensibles que establecen flujos afectivos entre las personas (Sánchez, 1996).

Esta dimensión relacional y afectiva del arte abre la puerta a considerar al cuerpo no como simple soporte de expresión estética, sino como agente de conocimiento en sí mismo, en la medida en que porta saberes corporales, memorias encarnadas y experiencias afectivas que participan activamente en la producción y transmisión de significados.

[6] Deleuze y Guattari (2010) señalan que la producción artística es estimulada por una potencia intrínseca que, emerge sin control consciente. Esta potencia, arraigada en lo más profundo de la subjetividad creativa, viene del deseo, y se trataría de una serie de prácticas concretas que se manifiestan en el acto creativo; y esta dinámica está intrínsecamente ligada a nuestra propia biografía.

[7] Rojas (2006) define el imaginario como el conjunto de imágenes, símbolos, mitos y representaciones colectivas que una sociedad comparte y que conforman su percepción de la realidad. Este imaginario influye profundamente en la forma en que las personas entienden su mundo y su lugar en él. Las experiencias se corporizan para ser almacenadas como imágenes que, al ser problematizadas, conceptualizadas y re- imaginadas en el ámbito de la creación artística, se genera un corpus del imaginario social.

CC BY NC ND

El cuerpo como agente cognoscitivo

Este planteamiento del cuerpo como productor y transmisor de conocimiento se articula con el concepto de conocimiento corporeizado, entendido como un saber que se construye desde, con y a través del cuerpo, en su interacción con otros cuerpos y contextos, como lo desarrolla Silvia Rivera Cusicanqui (2018). Este entendimiento es apoyado por María Lugones (2024) señalando que el conocimiento corporeizado, como forma de memoria y saber situado, es inseparable de la experiencia colectiva, los afectos y las prácticas cotidianas.

Por tanto, se trata de un conocimiento que no se reduce a lo racional, sino que incorpora las dimensiones sensoriales y afectivas que participan en la experiencia. Esta perspectiva subraya que el aprendizaje y la transmisión de sentidos ocurren también mediante flujos afectivos, es decir, intercambios de afectos, emociones y energías corporales que circulan entre los individuos, según lo analiza Sarah Ahmed (2017). Tales flujos generan transformaciones subjetivas que escapan a la codificación verbal y que, sostienen modos de transmisión de conocimiento basados en la experiencia encarnada, donde el cuerpo deviene archivo sensible y político (Taylor, 2015).

A partir del flujo afectivo entre los cuerpos, Josefina Alcázar (2014) analiza el desplazamiento que se produjo en las artes visuales, desde el espacio representacional del soporte bidimensional hacia el flujo vivo de la presencia. Surge -o bien se consolida- la performance como una práctica que quebraba con los postulados hegemónicos del arte como objeto y mercancía, y se aproximaba a las acciones de carácter experiencial, en contraposición del mero goce visual pasivo de la tradición exhibitiva de las artes. La performance sostuvo con firmeza la idea de vincular arte y biografía, a través de un fuerte componente de activismo político, lo que removió el status quo de las cosas, tanto en el campo artístico como en la Academia y en el ámbito social.

En esta misma línea de resignificación, Fischer-Litche (2011) profundiza en que este giro performativo, surgido en el tránsito entre las artes observada y participativas, permitió que el arte se integrara a la experiencia cotidiana a partir del espacio habitado. Esto derivó en la pérdida de la autonomía del arte respecto de la realidad del ser humano, que se ve entramado en relaciones intersubjetivas y situado en un contexto histórico social particular.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 21-46.
ISSN 2452-4727

La/el artista, al corporeizar [8] su cuerpo para encarnar [9] la práctica (Fischer-Litche, 2011), determina una particular percepción de la realidad o visión del mundo desde su individualidad, pero que al mismo tiempo interpela a una colectividad (Sánchez, 1996). Desde la perspectiva Fischer-Litche (2011), el nexo que establece un/a artista con los problemas que emergen en una época determinada, a través de la práctica performática, son efectos no se miden en la inmediatez del acto únicamente, sino también se cumplen en un devenir social, dando cuenta de sus formas de transmitir esas experiencias y saberes.

De este modo, el cuerpo se transformó en un espacio de expresión de una subjetividad en disidencia respecto de los lugares socialmente normalizados, lo que implicó un giro iconográfico radical. Este giro permitió inaugurar una representación descolonizada del cuerpo, al tiempo que propició la recuperación de formas de conocimiento y transmisión a través de este y desde la práctica performática.

Considerando este reposicionamiento del cuerpo, se vuelve imprescindible analizar la función crítica de la performance en la subversión de los sistemas de poder. En esta perspectiva, Taylor (2015) plantea que la performance es un arte de ruptura, que cuestiona la convención modernista según la cual el arte sería autónomo de la vida social. La performance se constituye como un comportamiento social que transmite historia a través del cuerpo y que, además, se completa desde su lugar de enunciación (espacio/tiempo), subvirtiendo los sistemas de poder al intervenir en los contextos, luchas y/o debates políticos donde acontece. Asimismo, puede entenderse como una forma de continuación de la política por otros medios (Taylor, 2015). Por ello, puede analizarse la operación de la performance como una acción donde las tramas biográficas se ponen en escena y activan preguntas estéticas, históricas y culturales.

En función de esta perspectiva situada, el lugar de enunciación condiciona la manera en que se viven y conciben las relaciones de dominación y subordinación, por lo que resulta necesario situarse geográfica, histórica y socialmente. Desde ahí es imposible pensar el devenir político de Latinoamérica sin considerar la situación de opresión heredada desde la conquista. Tal planteamiento podría interpretarse como una postura relativista; sin embargo, refiere más bien al reconocimiento de una realidad histórica marcada la colonización y la imposición de valores ajenos presentados como universales.

[8] Este término para Fischer- Lichte (2011), significa que la artista encuentra en su físico-estar-en-el-mundo su fundamento y la condición de su existencia, es decir, que mediante la ejecución física el cuerpo constituye realidad y autorreferencialidad.

[9] En el concepto antropológico de encarnación hay una idea interesante; y es que todas las manifestaciones humanas vienen de la conciencia de uno mismo y el cuerpo, por tanto, no se piensa a pesar del cuerpo, sino que, con el cuerpo (Rojas, 2006).

CC BY NC ND

Por tanto, considerando la historia común de opresión que atraviesa tanto el cuerpo social como los cuerpos de las artistas, poner el cuerpo en escena a través de la performance configuró un reposicionamiento subversivo de lo corporal en el plano de las conductas que el sistema hegemónico no permitía (Giunta, 2008). Esta perspectiva resulta necesaria y pertinente para comprender la particularidad de las performances feministas latinoamericanas.

La performance un ejercicio de insubordinación epistémica

La performance feminista ha desarrollado particularidades en Latinoamérica frente a Europa, tanto en sus marcos teóricos, políticos como epistémicos, principalmente debido a contextos históricos profundamente divergentes. Uno de los sellos distintivos de la región radica en la conciencia de la *herida colonial* [10], esto implica, la marca histórica de la conquista, el racismo y la imposición cultural que persiste como dolor inscrito en el cuerpo social. Este rasgo confiere a la performance feminista latinoamericana un enfoque de denuncia corporal radical frente a los feminicidios, la violencia sexual y las desapariciones forzadas de mujeres.

Una diferencia epistémica central reside en la integración de la crítica a la colonialidad para comprender la opresión de género, articulando así un análisis que excede las categorías de subordinación meramente patriarcales para situarlas en una matriz colonial de poder. Mientras la performance feminista europea o estadounidense ha puesto el acento en la liberación sexual, la crítica a los roles domésticos y la desigualdad de género en sociedades industrializadas, en Latinoamérica las artistas dirigen su práctica hacia problemáticas de vida o muerte, combatiendo la violencia extrema del llamado terrorismo patriarcal.

Antes que concentrarse exclusivamente en criticar la objetualización del cuerpo femenino o en deconstruir los roles de género, la performance feminista latinoamericana denuncia la violencia estructural ejercida sobre los cuerpos de las mujeres por el “terrorismo patriarcal”, proponiendo una perspectiva decolonial, relacional e interseccional que expanda los horizontes críticos de la práctica artística.

Más que reclamar la autonomía de los cuerpos, se trata de denunciar la dimensión de violencia sistémica ejercida sobre ellos y que el propio orden hegemónico procura silenciar. Más que provocar únicamente al patriarcado occidental y sus normativas de género, la performance feminista latino-

[10] Gloria Anzaldúa nos habla de la herida colonial como consecuencia del racismo, el machismo, la colonización, la migración, el desarraigo y el discurso hegemónico que pone en cuestión la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo locus de enunciación de quiénes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a si mismo el derecho a clasificar. La herida está abierta en el cuerpo, la lengua, la identidad y da cuenta del sentimiento de inferioridad impuesto por lo seres humanos que no encajan en el modelo predeterminado por los relatos euroamericanos.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 21-46.
ISSN 2452-4727

americana busca subvertir la colonialidad del poder [11] y despatriarcalizar el patriarcado, en el sentido de desmontar o transformar las lógicas estructurales, culturales y simbólicas que sostienen dicho sistema. En otras palabras, no se limita a cuestionar rasgos superficiales, sino que interroga de raíz las estructuras de dominación que otorgan sentido y poder al orden patriarcal-colonial.

No se trata de un cuerpo individual dispuesto como espectáculo en galerías u otros espacios del circuito artístico para interpelar al espectador, sino de un cuerpo que actúa como vehículo de la memoria colectiva y de un acto social marcado por un tono urgente y combativo, adoptando, en muchos casos, una estética de protesta popular.

Según analiza Giunta (2008), la performance latinoamericana se constituyó en una forma de resistencia frente a la colonialidad del poder, brindado posibilidades para comprender las diversas formas de resistencias culturales. Considerando estos antecedentes históricos, resulta más comprensible la razón por la cual la performance latinoamericana posee un marcado enfoque de denuncia respecto de las violencias ejercidas sobre los cuerpos, y, por tanto, su carácter político y de resistencia.

En esta línea, el trabajo de la artista chilena Gabriela Carmona Slier (1980) se inscribe en una genealogía de artistas latinoamericanas que propone una resistencia encarnada, al buscar, a través de su cuerpo, recuperar historias y saberes, tanto ancestrales como contemporáneos. Su práctica resulta representativa de las prácticas performáticas feministas latinoamericanas, en la medida que articula una perspectiva interseccional que enlaza género, memoria ancestral y crítica a las violencias coloniales. Sus obras recurren a dispositivos diversos -rituales, textiles y corporales- como formas de reescritura de la historia y de subversión de las jerarquías de género impuestas por el colonialismo. Este cruce de memorias y afectos constituye un sello distintivo frente a prácticas feministas eurocéntricas, que han priorizado otras agendas o estéticas.

A partir de lo anterior, resulta relevante examinar los recursos formales y conceptuales que Carmona moviliza en su práctica, para ello se analizarán las performances tituladas *Imágenes quemadas, Misoginia*, El alma de los pájaros y El negro oscuro del cielo. Estas piezas permitirán profundizar en los modos en que la performance articula memorias, cuerpos e insubordinación epistémica, al mismo tiempo que sus particularidades situadas.

[11] Para Mignolo (2005) la colonialidad del poder sería la apropiación imperial de la tierra, la explotación de la mano de obra, el control financiero, la autoridad, el control de la sexualidad, el control del género y el conocimiento y la subjetividad. Pero es Quijano (2006) quién propuso este concepto "colonialidad" definiéndolo como una categoría para comprender las estructuras y dinámicas de poderque persisten en la actualidad desde la épocacolonial. Esta categoría abarca varios aspectos que están interrelacionados: poder (colonialidad del poder), saber (colonialidad del saber) y ser (colonialidad interna). En otras palabras, abarca la clasificación racial/ sexual y la dominación y subordinación de toda forma de conocimiento no occidental; lo que devino en la interiorización de un profundo sentimiento de inferioridad.

CC BY NC ND

Es necesario señalar, en primer lugar, que el modo de producción de la autora integra el cuerpo con medios técnicos como el video y la fotografía. Sus performances suelen realizarse sin público, y las acciones son concebidas exclusivamente para la cámara y/o la fotografía. En este sentido, el video y la fotografía no funcionan como registros que fijan la acción, sino que operan como dispositivos extensivos de la performance, sin los cuales no tendría sentido, y viceversa; así lo documenta Sebastián Valenzuela (2022) en *Del cuerpo al archivo: Foto, video y libro-performance en Chile* (1973–1990.

El trabajo performático de la artista combina tejido, costura, pintura, danza y poesía para referirse a cuestiones relacionadas con el género y la violencia. Indaga en una biografía personal para interpelar una biografía colectiva, y, al mismo tiempo, explora en una biografía personal atravesada por una biografía colectiva. Esta aproximación dialoga con lo planteado por Fischer-Lichte (2011), quien destaca la potencia de la experiencia sensible en la performance. Esta tensión entre lo íntimo y lo colectivo se materializa en las acciones textiles de la artista, que exploran su genealogía femenina.
En consonancia con esta dimensión autobiográfica, su obra performática se ve determinada por el hallazgo de una bufanda -de gran longitud- tejida por su abuela y regalada años atrás. Se sorprende por la extensión que tiene y se pregunta qué habrá querido en realidad tejer su abuela, o bien, cuántos relatos de su historia habrán quedado entramados en cada punto de tejido. Estos cuestionamientos le abren las puertas al tejido de telar -un trabajo manual que suele transmitirse de manera matrilineal- para la confección de piezas textiles que funcionan como vestimentas para el cuerpo.

Desde este punto, la bufanda se convierte en el dispositivo simbólico central de su primera pieza performática, *Imágenes quemadas* (2020), video-performance en el que la autora coloca sobre su cuerpo una pieza confeccionada a partir de la bufanda roja. De espaldas a la cámara, realiza movimientos semejantes a una suerte de danza primitiva que invoca a la naturaleza, intentando liberar su cuerpo y fusionarse con ella. Sus gestos parecen buscar una metamorfosis entre su cuerpo y el de un ave, como seres en relación que no están atrapados en divisiones dicotómicas organizadas jerárquica y violentamente. Esta búsqueda de metamorfosis corporal recuerda lo que Fischer-Lichte (2011) denomina “presencia transformadora” en la performance, es decir, una presencia encarnada capaz de generar cambios perceptivos y afectivos en la audiencia y en el propio/a artista, al operar como catalizador de significados y vivencias compartidas en el instante mismo de la acción.

La dimensión ritual de la pieza se refuerza con la voz en off, que articula un texto poético de la propia artista, que hace referencia a los siglos de silencio, de violencia simbólica y miedos que atraviesan las biografías colectivas y personal. Se refiere tanto a la vida y a la naturaleza como a la muerte y el sacrificio, tal vez esto último, al sugerir una postura similar a la crucifixión de Cristo (véase imagen 1).

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 21-46.
ISSN 2452-4727

De este modo, el ritual sagrado habilita un espacio de comunión con memorias ancestrales, al invocar a los/as ancestros/as, a sus propios muertos, a las mujeres que estuvieron antes que ellas y que fueron silenciadas. A través del lenguaje corporal y de la memoria del cuerpo, busca acceder a ese inconsciente colectivo para liberarlo a través de él.

Imagen 1. Carmona, Gabriela. Imágenes quemadas, 2020. (Imagen cedida por la autora)

CC BY NC ND

Esta misma lógica de corporalidad ritual se evidencia también en la performance *Misoginia* (2020). Esta foto-performance surge a partir de un sueño donde experimenta una menstruación abundante y liberadora. Tal como en los pueblos prehispánicos donde los sueños guiaban los actos de la comunidad con el objetivo de alcanzar siempre el buen vivir, este sueño la guía para producir esta pieza performática.

A partir de este imaginario onírico, la acción performática se inicia con la intervención pictórica del propio cuerpo. Esta acción, sobre su cuerpo desnudo, nos aproxima a la intimidad de él, que mancha con pintura roja, sugiriendo aquellos "fluidos incómodos" que, para una sociedad moderna, resultan ofensivos y, por tanto, deben permanecer ocultos en el espacio íntimo. La artista presiona su cuerpo manchado contra distintos trozos de tela blanca, dejando la "huella del cuerpo" como rastro de existencia (véase imagen 2).

La mancha roja, cargada de múltiples sentidos, se transforma en testimonio de las agresiones inscritas en el cuerpo femenino. Puede ser la manifestación de la menstruación, como señal del tránsito de niña a mujer, la pérdida de la virginidad y de la inocencia. O bien la evidencia de una violación sexual y de la profanación del cuerpo, que lo deja en una suerte de tabula rasa para inscribir sobre él un nuevo sistema de dominación impuesto por el poder patriarcal.

Resulta pertinente mencionar que la obra de Ana Mendieta (1948, Cuba), inspira el imaginario de Carmona. En específico la obra *RAPE* (1973), donde Mendieta realizó una acción performática que consistió en recrear la escena de una violación, como respuesta directa a un caso real de violación y asesinato ocurrido en la universidad a la que asistía. Puso su propio cuerpo en una posición de extrema vulnerabilidad -desnudo, atado y cubierto de sangre- para denunciar la violencia sexual sistemática contra las mujeres, generando una fuerte reacción en los espectadores. El impacto dependía completamente del silencio y la brutalidad de la escena, obligando a quienes observaban a enfrentar la imagen del cuerpo violentado de una mujer. Este gesto de la artista Mendieta resuena en las teorizaciones feministas sobre la violencia material como mecanismo de control del cuerpo femenino.

Precisamente desde una mirada feminista, la autora Rita Segato (2006) describe el surgimiento de una "pedagogía de la crueldad" o "pedagogía sacrificial de los cuerpos", en la que la violación sexual y el feminicidio aparecen como formas de tortura *per excellence* con el objetivo de "pulverizar el cuerpo" de las mujeres, infundir terror y controlar el comportamiento del colectivo. En relación con estas violencias, aunque Gabriela Carmona no las haya vivido directamente, las sufre también, pues al visualizar cada dolor, estos son identificados y reconocidos. Su performance articula la visibilización de aquellas mujeres que han soportado estas brutales agresiones, siendo su cuerpo un *medium* para la articulación de las luchas contra la violencia de género.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 21-46.
ISSN 2452-4727

Imagen 2. Carmona, Gabriela. Misoginia, 2020. (Imagen cedida por la autora)

Bajo el mismo interés, *El alma de los pájaros* (2022), un video performance, aborda la domesticación de las mujeres, y la pérdida de su agenciamiento. En esta obra, la performer chilena se basa en un hecho histórico: la quema de brujas en el período de la Inquisición, método utilizado para disciplinar a las mujeres que transgredían sus roles de subordinación y no seguían los mandatos de "Dios". De este modo, la acción performática no solo reactualiza imaginarios de subordinación, sino que los subvierte a través de prácticas de reapropiación simbólica.

CC BY NC ND

No sólo los cuerpos de las mujeres indígenas fueron colonizados, sino que las mujeres blancas también perdieron el control sobre estos, por ser consideradas seres vulnerables al pecado y a la inmoralidad debido a su naturaleza. La sexualidad femenina era vista como peligrosa, producto de la mirada masculina objetificante y fetichizadora sobre sus cuerpos, sumado a la moralización de la sexualidad y la noción de "pecado". Por ello se justificaba la necesidad de controlarlos, imponiéndoles estrictas normas como la virginidad, la maternidad y el matrimonio. Para la Iglesia católica entre todas las bestias salvajes, no hay ninguna más dañina que la mujer, por lo que había que hacer "limpieza" por "brinconas y putas" (Bidaseca, 2016).

Imagen 3 Carmona, Gabriela. El alma de los pájaros, 2022. (Imagen cedida por la autora)

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 21-46.
ISSN 2452-4727

Este marco de disciplinamiento contextualiza el ritual performático de la artista, que retoma símbolos de la quema de brujas para resignificarlos corporalmente. Se introduce en una olla -como metáfora de la hoguera- y utiliza pintura negra -como metáfora del hollín producido tras una quema- para cubrir su cuerpo. Además, emplea telas negras que se adhieren a su piel producto de la pintura fresca, como si se tratara de un proceso mortuorio y de duelo, padeciendo el sufrimiento de tantas mujeres asesinadas. En la medida en que su cuerpo se va cubriendo, va despareciendo también (véase imagen 3).

Este gesto ritual se relaciona con la persecución histórica de saberes femeninos que fueron considerados peligrosos para el orden social. En el período de la Inquisición, existió también una criminalización de la sabiduría femenina. Las mujeres que poseían conocimientos sobre el cuerpo eran percibidas como subversivas y peligrosas para el orden social, lo que las convertía de inmediato en brujas y objetivos de persecución para la quema. La religión católica temía estos poderes ocultos de las mujeres —denominados como "magia negra"—, lo que contribuyó a la destrucción de sus saberes ancestrales, que además eran transmitidos entre mujeres de generación en generación.

En continuidad con estos saberes reprimidos, la autora actualiza esta práctica para conectar con aquellas mujeres perseguidas. Como una bruja más, realiza este acto para comunicarse con estas mujeres y establecer un pacto, un círculo mágico de protección, para encarnar esos saberes ancestrales y reivindicar estas rebeldías. El título de la obra, por su parte, funciona como una metáfora de la libertad del alma que emprende vuelo al abandonar la prisión del cuerpo históricamente castigado, colonizado y sometido.

El *negro oscuro del cielo* (2024) representa un giro en la obra de la artista, al desplazarse de la performance mediada por el video y/o la fotografía hacia la acción directa. En esta performance convergen dos elementos: la coautoría de la obra y un caso de feminicidio ocurrido el 2020 en Chile. Para realizarla, la autora abrió una convocatoria invitando a mujeres a donar prendas de vestir de color negro. Esta propuesta tiene su punto de partida en una experiencia en una experiencia previa realizada en el marco de una residencia artística en Guayaquil, Ecuador; allí desarrolló un taller de costura con un grupo de mujeres mayores provenientes de sectores vulnerables. Durante este proceso compartieron vivencias, intimidades, engaños, violencias y violaciones dentro del matrimonio; y al mismo tiempo, fueron construyendo una gran pieza textil a partir de la costura de diferentes trozos de tela —o trozos de historias personales-.

Esta pieza textil, articula una historia colectiva que denuncia múltiples violencias contra las mujeres en sus diversos niveles, expresiones e interseccionalidades. Su objetivo, más que un resultado final, buscaba un proceso de participación activa con estas mujeres, tanto en la creación como en el sentido de la obra, apelando a cuestionar las relaciones de poder, las normas sociales y los modos de

CC BY NC ND

de vida. De este modo, en El negro oscuro del cielo, la artista une cada prenda donada por distintas mujeres para suturar heridas simbólicas y materiales, y reconstruir ese cuerpo colectivo desmembrado por la historia de la opresión.

La autora interviene esta pesada prenda de vestir negra, que presenta un mayor nivel de elaboración tanto en su diseño como en su confección, y la nombra *encarnapieles*. Este es un concepto de fantasía propuesto por la misma autora para aludir a esta idea de encarnar otros cuerpos, encarnar esos dolores y hacer presente las ausencias de esos cuerpos.

Tras el feminicidio mencionado – el caso de la adolescente Ámbar Cornejo-, la autora se pregunta cómo poder representar algo tan horrible y decide escribir un poema, un manifiesto en contra de las violencias contra las mujeres, que luego declama cuando realiza la acción en vivo

En el marco de la conmemoración del Día Internacional de la Mujer, Gabriela Carmona realiza esta performance en vivo en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago de Chile. Vestida con este *encarnapiel* negro, extiende la gran pieza textil compuesta por múltiples prendas de mujeres. La pieza carga con el peso del dolor de tantas vidas violentadas, y la artista carga con ese peso para encarnar el sufrimiento de las otras (véase imagen 4).

Tras un proceso lento y dificultoso, dada la longitud e importante peso de la pieza, esta es completamente extendida sobre el suelo de la sala. A continuación, tras una danza de carácter ritualesco, la autora se despoja de su traje, y, desnuda y agotada, declama el manifiesto en contra de las violencias hacia las mujeres, escrito cuatro años atrás tras el feminicidio de Ámbar Cornejo.

Este manifiesto señala que ninguna mujer debería sentir pudor por su propio cuerpo ni ser acosada nunca, que ninguna mujer debería seguir siendo violada o asesinada, y que ninguna mujer debería perder su libertad. Sobre esto, la autora afirma: “Una búsqueda por medio de la palabra de comprender situaciones que son oscuras e inaccesibles, que residen en las sombras de nuestra conciencia, pero que, sin embargo, alojan en nuestra memoria, biografía y palpitan en nuestro pulso y corporalidad, las que podemos recordar, imaginar y volver a recrear por medio de las acciones y las palabras”.

La domesticación de las mujeres en las colonias se desarrolló a través de un ethos social caracterizado por la violencia, donde la violación sexual, el acoso sexual, la humillación sexual, el matrimonio forzado -incluidas menores-, la prostitución forzada, la comercialización de mujeres, la esclavitud sexual y cualquier acto de violencia que afectara la integridad sexual de las mujeres fueron utilizados como instrumentos de primera línea para la colonización, basados en su fundamento patriarcal [12]. Esto podría explicar la crueldad excesiva de los feminicidios masivos que están ocurriendo en Latinoamérica.

[12] Lugones (2014) define el patriarcado como una formación de género binaria, jerárquica y opresiva que se basa en una supremacía masculina, la cual se absolutizó después de la conquista y la colonización.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 21-46.
ISSN 2452-4727

Imagen 4 Carmona, Gabriela. El negro oscuro del cielo, 2024. (Imagen cedida por la autora)

CC BY NC ND

El tiempo que la artista destina a estos trabajos manuales, lentos y repetitivos, posee ante todo un valor simbólico que suspende el tiempo histórico, violento y capitalista, para resignificarlo. Se trata de una forma de agencia, una manera de sentir-pensar la toma de decisiones, en la que se incluyen la reflexión, el deseo, las practicas cotidianas, todo lo cual puede que no sea parte de los significados institucionales y estructurales de la sociedad, pero sí parte de los significados internos al círculo resistente.

Este "sujeto colectivo" que encarna la artista busca retomar los hilos de las historias de mujeres fracturadas por las violencias para hacer entretejer pequeños nudos que contribuyan a suturar la herida colonial, desplazándose así de una lógica de opresión hacia una lógica de resistencia. La autora podría rechazar ser parte de ninguna historia en absoluto, pero decide hacerse parte de esta historia de resistencia de un colectivo dañado por una historia interrumpida por la intrusión colonial, la prohibición y censura de los saberes propios. Esta apuesta por un yo múltiple en sus performances, se opone al individualismo posesivo de la razón occidental.

La corporalidad opera como fenómeno social y cultural, material y simbólico, objeto de representaciones y de imaginarios. El carácter comunicacional de sus acciones es lo que permite dar cuenta de su efecto, el cual no puede ser explicado por los modelos de lectura que, a nivel epistemológico, la preceden, sino a través de la experiencia encarnada y transformadora que activa la performatividad corporal.

Se trata de una experiencia *corpórea-simbólica-mental* que no puede codificarse en estadísticas ni números, dado que la experiencia no es solo cognitiva o decodificadora, sino también fenomenológica y estética. Esto implica una vivencia compleja, donde el cuerpo actúa como agente activo y sensible, atravesado por significados sociales y culturales, al tiempo que articula dimensiones reflexivas y afectivas. Así es como se puede señalar que la performance de la artista opera como un espacio de transmisión de un conocimiento corporeizado, situado y encarnado, que entrelaza pensamiento, memoria, emoción y acción, desbordando las categorías tradicionales del saber racional.

Las acciones de la performer chilena se pueden entender como una investigación- acción que incluye estas experiencias fenomenológicas, reflexión crítica, conocimiento explícito y conocimiento conceptual. En esta línea, conviene precisar que la investigación-acción constituye un enfoque metodológico que articula la producción de conocimiento con la transformación social y cultural. Su objetivo no es solamente describir o analizar fenómenos, sino intervenir de manera situada en ellos para generar cambios en los contextos y en las personas implicadas, señala Rafael Pérez (2012).

Desde esta perspectiva, la práctica artística performática puede entenderse como una forma de investigación-acción, ya que combina la reflexión crítica con la acción concreta, involucrando procesos de creación, experimentación y participación que producen conocimiento situado y transformador,

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 21-46.
ISSN 2452-4727

En el caso de la performance feminista latinoamericana, esta modalidad implica además una dimensión ética y política, al comprometerse con resistencias frente a la violencia y a la exclusión epistémica. Esta dimensión investigativa performativa potencia no es solo la producción de conocimiento conceptual, sino también de saberes encarnados que emergen de la experiencia estética y política, abriendo espacios para la emancipación y la reparación simbólica de las memorias históricamente silenciadas.

En este sentido, el lugar de la Academia cobra relevancia porque sigue siendo el dispositivo institucional que regula la circulación y define qué cuenta como conocimiento legítimo. Por tanto, al considerar la práctica artística de la performance como un sistema de aprendizaje y transmisión de saber, se podría expandir aquello que se entiende por conocimiento y desafiar la preponderancia de la escritura en las epistemologías occidentales. La performance feminista latinoamericana se presenta como un modo de resistir y de reformular estos marcos, desplazando la autoridad de la Academia y proponiendo otras genealogías epistémicas que poseen una valencia política que circula más allá del territorio Académico.

Así, el caso puntual de Gabriela Carmona Slier permite observar cómo su práctica se inscribe en esta particularidad de la performance feminista latinoamericana, al operar como actos de resistencia situada, con rasgos distintivos respecto de otras genealogías feministas globales, al conjugar memoria ancestral, corporalidad afectiva y crítica a las opresiones coloniales.

Al mismo tiempo su obra permite tensionar y desplazar el conocimiento hegemónico anclado en la academia, al situar el cuerpo como espacio epistémico legítimo y al activar lenguajes estéticos, afectivos y gestuales que tradicionalmente han sido excluidos de las formas de validación académica. Su propuesta se inscribe en una epistemología situada, anclada en memorias ancestrales y territorios específicos, desafiando la universalidad abstracta de la racionalidad ilustrada y visibilizando saberes históricamente marginados. Además, la dimensión afectiva y ancestral que permea sus acciones pone en cuestión la primacía del discurso racional, incorporando la experiencia vivida y la memoria comunitaria como fuentes de conocimiento político y transformador. Así, la performance no teoriza la opresión, sino que interviene de manera insurgente para transformarla, articulando procesos de creación y participación que producen efectos concretos en el tejido social. Al mismo tiempo, la circulación de estas acciones en espacios no académicos —como territorios comunitarios o calles— amplifica su alcance, generando resonancias más allá de los límites universitarios y contribuyendo a una práctica crítica y emancipadora que cuestiona las jerarquías del saber colonial moderno.

CC BY NC ND

Reflexiones

La represión recayó, también, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de construir perspectivas, imágenes y sistema de imágenes. Para la modernidad, las prácticas producidas en Europa (y luego en Estados Unidos) se constituyeron como superiores y el único parámetro de lo que debía ser el pensamiento y el arte; por ello, fuera de Europa, los conocimientos perdieron jerarquía epistémica, pues las gentes eran consideradas ontológicamente inferiores (Quijano, 2019). Así, la historia oficial de Occidente determinó que las prácticas artísticas de Latinoamérica -además de primitivas e inferiores- eran una consecuencia de la historia de los centros sin capacidad de generar discursos y estéticas propias, recurriendo únicamente a los marcos impuestos (Giunta, 2020).

Pero la performance latinoamericana ha dado cuenta ser una práctica que tienen sus propias lógicas y ha propuesto ser otra vía de generación de conocimiento, por fuera de la Academia, al producir espacios de pensamiento que cuestionan los conocimientos normalizadores y hegemónicos. A partir de ahí, la acción performática latinoamericana propone transformaciones como la descolonización del saber y el ser que señala Quijano (2006),

El conocimiento también deriva de la experiencia, y una forma genuina de experiencia es la artística, donde el cuerpo con sus quehaceres y saberes se expresa en formas no numéricas, en formas simbólicas que trascienden los textos discursivos y las palabras, como señala Calderón (2019). De ahí la controversia que surge cuando la performance se enfrenta con el espacio "validador" académico de una comunidad acostumbrada a investigaciones de relevancia teórica y rigor científico desarrolladas por un observador distante, con mirada objetivante, familiarizado con teorías, enfoques y parámetros *ontoepistemedológicos* legitimados por la misma Academia.

Las prácticas performáticas latinoamericanas han propuesto un paradigma de arte sustentado en la experiencia, donde el cuerpo no aparece como excedente epistémico de la modernidad, sino como agente cognoscitivo en la contemporaneidad. El reposicionamiento y el interés por el cuerpo y sus prácticas ha conllevado a una validación de este como agente activo de conocimiento plurimatérico y plurisensorial, posibilitando un espacio de saber que surge desde, en y a través de él (Contreras, 2019). Esta perspectiva desafía las formas canónicas de producir conocimientos que representan a los otros desde posiciones distantes y objetivas, por lo que puede afirmarse que la performance, como marco metodológico, ejerce una resistencia frente a la colonialidad del conocimiento, al permitir desmarcarse de esas perspectivas objetivistas.

El contexto latinoamericano se ha permitido otro tipo de relación con los saberes del cuerpo, como proceso, práctica, episteme, modo de transmisión, forma de realización y un medio de

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 21-46.
ISSN 2452-4727

intervenir el mundo para expandir los horizontes epistémicos a los que la Academia eurocéntrica [13] nos ha habituado (Taylor, 2015). De ahí que la decolonialidad, como gesto de resistencia, no surja en la Academia sino en la esfera pública, precisamente porque la modernidad/ colonialidad no es un fenómeno académico, sino social (Quijano, 2019).

La articulación de la experiencia personal en la performance feminista latinoamericana permite tomar una posición política en el arte, al entenderla como una expresión humana no autónoma ni trascendente respecto de la experiencia común, sino inmanente a ella (Tatián, 2002). Es en el imaginario donde se articulan la biografías y experiencias que nos ponen en relación colectivamente (Calderón, 2019). Es en la experiencia sensible y afectiva, en el ejercicio tanto individual como colectivo, donde se produce un espacio común que posibilita relaciones, padecimientos y afecciones, tendiendo un puente entre los seres humanos a través del espacio- tiempo.

La cultura visual no es únicamente la visualización de lo social, sino la construcción de lo social a través de lo visual: las imágenes dejaron de ser representativas para volverse operativas y tener injerencia en la realidad (Mignolo, 2005), no solo ilustrando la realidad, sino también configurándola (López Cuenca, 2021). La potencialidad de la performance radica no en su poder representativo, sino evocativo, no en su capacidad de "hacer ver" un mundo, sino en "hacer sentir" un mundo (Sánchez,1996).

La acción performática emerge de un cuerpo que tiene la capacidad de afectar a otros cuerpos, al encarnar toda esa potencia de afectación de quien la produce, configurando una espacialidad de relaciones de afectar y ser afectados. La afección puede estimular la reflexión y el pensamiento crítico en el proceso de interpretación, impactar en la manera en que el observador percibe el mundo que lo rodea, y fomentar un cambio de perspectiva o una apertura a nuevas ideas.

La afección no es solo el efecto instantáneo y fijo de un cuerpo sobre otro; tiene también efectos en la intensidad, la duración y la temporalidad. La práctica performática resulta de una potencia individual y colectiva que genera o prolonga una potencia intelectual y sensible, de resistencia a lo que entristece y enajena (Tatián, 2020), lo que demanda un arte orientado hacia el conocimiento de la vida (Sánchez, 1996), y a ejercer una influencia sobre ella a través de los sentimientos humanos.

Habría que avanzar un paso más allá en la crítica a la colonización de la mirada objetivante, típicamente científica, que ha primado en las universidades y en las normativas del disciplinamiento epistémico eurocéntrico imperante, como mecanismos de regulación de la conducta y el control de la producción de discurso, para responder así a un proyecto descolonizador del racionalismo, el cientificismo y la objetivación de los cuerpos (Mignolo, 2005).

[13] Eurocéntrico describe una perspectiva, enfoque o actitud que coloca a Europa (y lo "occidental") en el centro de la interpretación de la historia, la cultura o el conocimiento, relegando o invisibilizando otras regiones y cosmovisiones.

CC BY NC ND

Es necesario avanzar en la descolonización de la teoría hacia metodologías conducidas por la práctica y ampliar el horizonte epistémico a través del cuerpo. Por ello, quienes piensan desde la geopolítica y la política corporal del conocimiento están generando alternativas al mundo moderno/ colonial.

La decolonialidad no es solamente teoría, sino, ante todo praxis (Quijano, 2019), donde tienen lugar las subjetividades, el sentir, el emocionar y el pensar de las gentes. El horizonte del decolonialismo es la reconfiguración epistémica, generando conocimientos situados, parciales y contextuales, que permiten narrar y representar la realidad no concebida como datos, sino como acontecimientos, sucesos, experiencias y observaciones. El problema principal ha sido aquello que iguala conocimiento con el conocimiento objetivo, resultado de la observación cuantificable o de una medición verificable, puesto que no es el único modo de interpretar el mundo fenoménico. Existen además aproximaciones a este desde otros conocimientos: míticos, mágicos, religiosos y estéticos (García, 2013).

La performance latinoamericana no busca producir verdades objetivas y universales, sino versiones de las intersubjetividades, poniendo en crisis los puntos de vista hegemónicos y proponiendo alternativas a la cultura dominante. Desde esta perspectiva, las prácticas performáticas feministas latinoamericanas se distinguen por abordar la violencia de género de manera situada, reconociendo la intersección estructural entre colonialidad del poder y patriarcado. En este sentido, la propuesta de Gabriela Carmona Slier se materializa a través de dispositivos híbridos —como el textil, el ritual y la corporalidad autobiográfica— que operan como estrategias para resignificar memorias históricas negadas y devolverles una dimensión política y afectiva.

Su práctica encarna, de este modo, una convergencia entre la resistencia feminista y la crítica decolonial, activando un ejercicio de insubordinación epistémica profundamente anclado en los territorios y las memorias colectivas latinoamericanas. Así, su obra no solo denuncia las violencias patriarcales y coloniales, sino que también produce saberes encarnados y situados, generando espacios de reparación simbólica y de transformación social.

Aquello que el cuerpo sabe no puede traducirse enteramente al discurso; por ello, es en la expresión misma y en el flujo de las relaciones afectivas intersubjetivas donde se produce la transmisión del conocimiento. Existe un residuo de la experiencia que habita tanto en el cuerpo individual como en los cuerpos sociales, que es irreductible a la palabra, al discurso oficial, a la Academia, a la historia. La expresión corporalizada ha participado, y probablemente continuará participando, en la trasmisión de conocimiento social, memoria e identidad pre o post escritura (Taylor, 2019).

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 21-46.
ISSN 2452-4727

Referencias

Ahmed, Sarah. ***La política cultural de las emociones***. Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017. Impreso.

Alcázar, Josefina. Performance: ***Un arte del yo, autobiografía, cuerpo e identidad***. Siglo XX Editores, 2014. Impreso.

Bidaseca, Karina. ***Feminismos y poscolonialidad***. Ediciones Godot, 2016. Impreso.

Bottici, Chiara. ***Anarcafeminismo***. Ned Ediciones, 2022. Impreso.

Botinelli, Andrea; Solar, Verónica; Soto, Andrea. ***Cuerpo y violencia***. Editorial Universitaria, 2022. Impreso.

Calderón, Natalia, y Francisco Hernández. ***La investigación artística: Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad***. Ediciones Octaedro, 2019.

Deleuze, Gilles, y Guattari, Felix. ***Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia***. Pre-Textos, 2010. Impreso.

Fischer-Lichte, Erika. ***La estética de lo performativo***. Abada Editores, 2011. Impreso.

García, J. F., O. Barroso, y R. Espinoza. ***El cuerpo y sus expresiones***. Editorial Universidad de Granada, 2014. Impreso.

Giunta, Andrea. ***Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro***. Siglo XXI Editores, 2020. Impreso.

_____ ***Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo***. Siglo XXI Editores, 2018. Impreso.

López Cuenca, Alberto. ***¡Abajo el muro! Arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989***. UNAM, 2021. Impreso.

Lugones, María. ***Hacia un feminismo decolonial***. Eterna Cadencia, 2024. Impreso.

Merleau-Ponty, Maurice. ***El mundo de la percepción. Fondo de cultura económica***, 2008. Impreso.

Mignolo, Walter. ***La idea de América Latina***. Gedisa Editorial, 2005. Impreso.

Pérez, Rafael. ***La práctica artística como investigación***. Editorial Alpuerto, 2012. Impreso.

Quijano, Aníbal. ***Ensayos en torno a la colonialidad del poder***. Ediciones del Signo, 2019. Impreso.

Rivera, Silvia. ***Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis***. Tinta Limón, 2018. Impreso.

Rojas, Miguel. ***El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI***. Prometeo Libros, 2006. Impreso.

Sánchez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. Siglo XXI Editores, 2005.

_____ ***Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas***. Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.

CC BY NC ND

Tatián, Diego. ***Rutinas de la experiencia común: El artista spinoziano como productor.*** Alpha, 2020. Impreso.

Taylor, Diana. ***El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas.*** Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015. Impreso.

Valenzuela, Sebastián. ***Del cuerpo al archivo: Foto, video y libro-performance en Chile (1973–1990)***. Ediciones Metales Pesados, 2022. Impreso.

Recibido: 23 de abril de 2025
Aceptado: 28 de junio 2025

BY NC ND

artículos

Actos nº13 (2025): 47-66.
ISSN 2452-4727

Educar desde el Arte: Arteterapia y Creatividad en la Primera Infancia Escolar

Educating through Art: Art Therapy and Creativity in Early Childhood Education

Pamela Mishel Suarez Narvaez*
UNIVERSIDAD TÉCNICA DE MACHALA
https://orcid.org/0009-0000-2262-3717

Isabel Lucía Álvarez Merchán**
UNIVERSIDAD TÉNICA PARTICULAR DE LOJA
https://orcid.org/0000-0001-9471-4319

Resumen. Este artículo se centra en cómo las herramientas artísticas de las artes plásticas —como la pintura, el dibujo y la escultura— pueden ser utilizadas en arteterapia para fomentar la creatividad en niños de nivel preparatoria. La investigación se llevó a cabo en la escuela Rogerio Zamora Palacios, en Pasaje, Ecuador, con el fin de evaluar cómo la arteterapia puede servir como un recurso pedagógico para desarrollar el pensamiento creativo en niños de 5 a 6 años. El estudio compara dos grupos del mismo nivel educativo en la escuela, uno de los cuales participó en una serie de actividades arteterapéuticas. Los resultados muestran un aumento notable en los niveles de creatividad de los niños que formaron parte de esta propuesta, de acuerdo con los indicadores que se habían establecido previamente. Estos hallazgos destacan el valor de las artes plásticas, desde un enfoque terapéutico, como una herramienta accesible, efectiva y relevante en el ámbito educativo, especialmente durante las primeras etapas del desarrollo cognitivo y emocional.

Palabras claves: Arteterapia, Creatividad, Pedagogía, Artes Plásticas, Preparatoria.

* Licenciada en Artes Plásticas, Universidad Técnica de Machala. Magister en Pedagogía en las Artes , Universidad Técnica Particular de Loja Correo : pamela.mishelsuarez@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.
** Magíster en Gerencia y Liderazgo Educacional. Universidad Técnica Particular de Loja. Licenciada en Arte y Diseño. Universidad Técnica Particular de Loja. Correo: ilalvarez@utpl.edu.ec. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

Abstract. This article focuses on how artistic tools from the visual arts—such as painting, drawing, and sculpture—can be used in art therapy to foster creativity in preschool-aged children. The research was conducted at Rogerio Zamora Palacios School in Pasaje, Ecuador, with the aim of evaluating how art therapy can serve as a pedagogical resource to develop creative thinking in children aged 5 to 6. The study compares two groups from the same educational level at the school, one of which participated in a series of art therapy-based activities. The results show a notable increase in the creativity levels of the children who took part in the intervention, according to previously established indicators. These findings highlight the value of the visual arts, approached from a therapeutic perspective, as an accessible, effective, and relevant tool within educational settings—particularly during the early stages of cognitive and emotional development.

Keywords: Art therapy, Creativity, Pedagogy, Plastic Arts, High School.

Introducción

Este artículo nace de un proceso de sistematización de una práctica pedagógica centrada en la arteterapia, llevada a cabo en la Escuela de Educación Básica "Rogerio Zamora Palacios", situada en Pasaje, Ecuador. El objetivo de esta experiencia fue analizar cómo las artes plásticas —especialmente la pintura, el dibujo y la escultura— pueden ser utilizadas como técnicas de arteterapia de manera intencionada en el entorno educativo, con el fin de estimular la creatividad en niños de nivel preparatoria, que tienen entre 5 y 6 años.

La propuesta se basa en la idea de que el arte, tanto en su faceta pedagógica como terapéutica, es un recurso valioso para el desarrollo integral en la primera infancia. Desde esta óptica, la arteterapia se presenta como una metodología que no solo promueve la expresión simbólica y emocional de los niños, sino que también potencia su pensamiento divergente y su capacidad para resolver problemas de manera creativa. En línea con lo que mencionan Cáceres y Santamaría (2018), quienes subrayan el impacto positivo del arte en el bienestar emocional y cognitivo, se sugiere que la inclusión estructurada de las artes plásticas en el aula puede enriquecer los enfoques tradicionales de enseñanza.

La investigación utiliza un enfoque mixto que combina métodos cualitativos y cuantitativos. Esto permitió, por un lado, observar y describir cómo los niños se expresan durante las actividades artísticas, y por otro, medir de manera cuantitativa el aumento de la creatividad a través del test de Torrance. Esta triangulación metodológica ayuda a validar el impacto positivo de las intervenciones realizadas.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 47-66.
ISSN 2452-4727

Autores como Araujo y Gabelán (2010) argumentan que la creatividad es una dimensión clave en los procesos educativos y terapéuticos, siendo una competencia fundamental para el desarrollo humano. En este sentido, la arteterapia no solo fomenta la creatividad como una habilidad, sino también como una actitud hacia el aprendizaje y la vida. Esta propuesta integra estas dimensiones desde un enfoque pedagógico que responde a las necesidades educativas actuales, donde el arte se convierte en un medio y un fin para la transformación personal y colectiva.

Por lo tanto, este artículo no solo narra una experiencia educativa basada en arteterapia, sino que también invita a una reflexión crítica sobre su aplicabilidad y relevancia en los entornos escolares, contribuyendo a la creación de una pedagogía de las artes que se centra en el niño, sus emociones, su creatividad y su derecho a expresarse libremente.El arte como motor pedagógico en la infancia.

El arte como motor pedagógico en la infancia

El arte, visto como una forma de conocimiento, comunicación y expresión simbólica, ha tomado un papel crucial en los procesos educativos durante las últimas décadas. Su inclusión en el ámbito escolar no solo ayuda a desarrollar habilidades estéticas o técnicas, sino que también impacta de manera profunda en la formación integral del niño, fomentando capacidades cognitivas, emocionales, sociales y creativas desde una edad temprana. Así, el arte deja de ser un simple complemento en el currículo y se convierte en un pilar fundamental del aprendizaje.

Desde una perspectiva pedagógica moderna, Elliot Eisner afirma que “las artes ayudan a los niños a aprender a tomar decisiones cuando no hay una respuesta correcta”, destacando que este tipo de pensamiento es vital para la vida cotidiana (Eisner 34). En otras palabras, el arte juega un papel clave en la formación de individuos autónomos, capaces de observar con atención, interpretar con sensibilidad y actuar con un juicio crítico. En este proceso, la creatividad se manifiesta como una habilidad transversal que une la imaginación con la resolución de problemas y la exploración con la construcción del conocimiento.

El entorno artístico se presenta como un refugio seguro para el juego simbólico, la exploración de emociones y la representación de nuestro mundo interior. Según Howard Gardner, cuando los niños participan en experiencias artísticas, están desarrollando diversas formas de inteligencia, como la musical, la espacial, la corporal-kinestésica y la interpersonal (Gardner 45). Estas dimensiones del conocimiento, que a menudo quedan en un segundo plano en la educación formal, encuentran en el arte una forma legítima de expresión que valora las diferencias individuales y fomenta la inclusión educativa.

CC BY NC ND

conocimiento, que a menudo quedan en un segundo plano en la educación formal, encuentran en el arte una forma legítima de expresión que valora las diferencias individuales y fomenta la inclusión educativa.

Además, el arte se convierte en un canal privilegiado para expresar experiencias que, de otro modo, podrían quedar silenciadas en el proceso de aprendizaje. Maxine Greene sostiene que "la experiencia estética permite abrir nuevas posibilidades de significado, transformando lo ordinario en extraordinario" (Greene 123). Esta habilidad para generar significados y resignificar lo vivido permite a los niños conectar sus mundos internos con los lenguajes que los rodean, ampliando así su percepción y comprensión del mundo.

Particularmente en la educación inicial, el arte juega un papel crucial en el desarrollo emocional y relacional de los niños. Actividades como el dibujo libre, la pintura en grupo, el modelado o la exploración de texturas no solo estimulan la motricidad fina, sino que también favorecen el reconocimiento de uno mismo y de los demás, la colaboración y la autorregulación emocional. Como dice Cecilia Almeida, "el arte es una pedagogía del asombro que despierta en los niños una mirada sensible hacia su entorno y una voz expresiva frente a lo que sienten" (Almeida 89).

Pedagogía de las artes: fundamentos y enfoques

La pedagogía de las artes es un campo fascinante que combina la educación con las prácticas y lenguajes artísticos, creando un vínculo enriquecedor entre la creación estética y el desarrollo integral del ser humano. Más que simplemente una metodología para enseñar arte, este enfoque valora las artes como herramientas legítimas para el conocimiento, la reflexión y la transformación social. Así, la pedagogía artística no solo se centra en aprender técnicas, sino que también fomenta la formación de individuos críticos, sensibles y creativos que interactúan con su entorno.

Elliot Eisner fue uno de los teóricos más destacados en resaltar la importancia de las artes en el currículo escolar. Según él, "enseñar arte es enseñar a ver, a imaginar, a explorar lo incierto, a valorar la ambigüedad, a tomar decisiones sensibles" (Eisner 79). Para Eisner, la pedagogía de las artes no se basa en una lógica utilitaria, sino en la necesidad de cultivar el pensamiento estético, reconociendo que este tipo de pensamiento es una forma compleja y esencial de relacionarse con el mundo.

En línea con estas ideas, Paulo Freire propuso una pedagogía liberadora que se enfoca en la creatividad, el diálogo y la experiencia. Su modelo sugiere una educación "problematizadora", donde el conocimiento no se transmite de manera pasiva, sino que se construye a partir de la experiencia del individuo. En su obra Pedagogía del oprimido, Freire sostiene: "enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades para su producción o construcción" (Freire 48). Esta perspectiva resuena con las prácticas artísticas, ya que implican procesos de experimentación, descubrimiento y la creación de un sentido compartido.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 47-66.
ISSN 2452-4727

El modelo constructivista también ofrece bases importantes para la pedagogía de las artes. Jean Piaget, desde la psicología del desarrollo, enfatizó que el conocimiento se construye activamente a través de la interacción con el entorno. Este principio se refleja en el trabajo artístico, donde el aprendizaje surge de la manipulación de materiales, la exploración de técnicas y la reflexión sobre la propia creación. Como menciona Patricia Sautu, "el arte en el aula fomenta procesos activos de simbolización y resignificación que son esenciales para un aprendizaje significativo" (Sautu 93).

Desde una perspectiva contemporánea, la pedagogía de las artes se nutre de principios como la inclusión, la diversidad cultural y la justicia social. Maxine Greene afirma que "una pedagogía estética debe despertar la conciencia crítica y la imaginación moral de los estudiantes, haciéndolos capaces de imaginar lo diferente" (Greene 132). En este enfoque, el arte se transforma en una herramienta poderosa para desafiar estereotipos, visibilizar identidades y construir comunidad.

Por último, la pedagogía de las artes se basa en el entendimiento de que las prácticas artísticas no solo transmiten información, sino que crean experiencias significativas. A través del arte, los estudiantes no solo aprenden sobre el mundo, sino que también lo reinterpretan y lo transforman simbólicamente. Esta dimensión vivencial del aprendizaje requiere que el docente actúe como un mediador sensible, capaz de crear entornos estéticos, facilitar procesos creativos y acompañar las búsquedas personales de sus estudiantes.

Arteterapia: una herramienta pedagógica y terapéutica

La arteterapia, que combina los principios del arte y la psicología, ha surgido como una práctica integradora que puede impulsar el desarrollo emocional, cognitivo y creativo de las personas. En el ámbito educativo, se ha establecido como una herramienta pedagógica muy efectiva, especialmente para los más pequeños, ya que crea espacios para la expresión simbólica y apoya los procesos de autorregulación emocional. Esta práctica se basa en la idea de que la creación artística permite acceder a sentimientos y pensamientos internos que, a menudo, no se pueden expresar con palabras, pero que pueden salir a la luz a través del color, la forma, la línea y la composición visual.

Margaret Naumburg, una de las pioneras de la arteterapia en la educación, afirmaba que "las imágenes producidas libremente por los niños actúan como un lenguaje simbólico que refleja conflictos inconscientes" (Junge y Wadeson 35). Para Naumburg, el arte no es solo un medio de expresión, sino también una forma para que los niños se den cuenta de sus emociones y pensamientos, convirtiendo la experiencia educativa en un viaje de autoconocimiento.

CC BY NC ND

Desde esta perspectiva, la terapia de arte se conecta con la pedagogía en que proporciona un método que es sensible y centrado en el niño. Como sostiene Susana López, "la terapia de arte no reemplaza la enseñanza tradicional, sino que la amplía al ofrecer experiencias educativas en las cuales el niño se identifica a sí mismo como un ser creativo y emocionalmente activo" (45). Este enfoque facilita la mitigación de habilidades artísticas, pero también habilidades blandas como la empatía, la autoestima, la autorreflexión y la comunicación interpersonal.

Cathy Malchiodi también señala que el arte es especialmente importante en la terapia durante la infancia porque ayuda a abordar "las emociones con un lenguaje visual que viene naturalmente a los niños cuyas habilidades verbales aún están en desarrollo" (Art Therapy Sourcebook 12). Las prácticas de terapia de arte pueden consistir en dibujo libre, pintura espontánea, modelado con arcilla o creación de collages, todas orientadas a facilitar la autoexpresión, el juego simbólico y el pensamiento divergente.

En el ámbito educativo, la arteterapia ofrece una atención más inclusiva y personalizada, adaptándose a los distintos ritmos, estilos de aprendizaje y contextos emocionales de los estudiantes. Esto la convierte en una herramienta fundamental en entornos que buscan ser integrales y emocionalmente inteligentes. Al ver el arte no solo como un fin, sino como un medio para el desarrollo humano, la arteterapia desempeña un papel transformador en la educación actual.

Las artes plásticas en contextos educativos: dibujo, pintura y escultura

Las artes plásticas —como el dibujo, la pintura y la escultura— son lenguajes únicos en la infancia que permiten a los niños expresar sus emociones, desarrollar su pensamiento simbólico y mejorar sus habilidades cognitivas y motrices. En el ámbito educativo, estas disciplinas no solo tienen un papel estético o decorativo, sino que funcionan como herramientas pedagógicas activas que fomentan la creatividad, la observación, la concentración y la construcción de la identidad. Cuando se aplican de manera consciente y planificada en el aula, ofrecen experiencias significativas que van más allá de la simple enseñanza técnica del arte, contribuyendo al desarrollo integral del estudiante desde sus primeros años.

El dibujo, por ejemplo, es una de las primeras formas de expresión gráfica que los niños utilizan y actúa como un puente directo entre su pensamiento y sus acciones. A través de líneas, formas y colores, los niños reflejan su mundo interior, su comprensión del entorno y su capacidad para representar simbólicamente. Como dice Solano, "el dibujo permite a los niños narrar lo que aún no pueden verbalizar, estructurando imágenes que emergen de su memoria emocional y cognitiva" (Solano 27). Esta característica lo convierte en una herramienta poderosa tanto en el ámbito pedagógico como en el terapéutico.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 47-66.
ISSN 2452-4727

La pintura nos brinda una experiencia sensorial única que combina emoción, color, gesto y composición. Pintar no se trata solo de aplicar pigmentos sobre una superficie; es también una oportunidad para explorar cómo se entrelazan la expresión emocional y la creación visual. Como mencionan Delgado et al., "la pintura infantil es un proceso donde el color y la forma se convierten en extensiones del yo, facilitando la exploración de emociones de manera libre y espontánea" (Delgado et al. 51). En el aula, la pintura no solo mejora la coordinación visomotriz y la sensibilidad al color, sino que también estimula la capacidad de imaginar y proponer nuevos mundos.

Por otro lado, la escultura, aunque a menudo se pasa por alto en los niveles iniciales, ofrece un espacio rico para desarrollar la percepción espacial, la experimentación táctil y la manipulación de volúmenes. Usando materiales como plastilina, barro o papel maché, los niños comienzan a entender la tridimensionalidad del mundo y la conexión entre forma, estructura y equilibrio. Martí destaca que "la escultura permite a los niños dar corporeidad a sus ideas y emociones, traduciendo lo abstracto en formas tangibles" (Martí 83). Este contacto directo con los materiales fomenta un aprendizaje activo donde el cuerpo y la percepción se unen en una experiencia creativa.

Además de su capacidad expresiva, estas tres disciplinas fomentan habilidades como la atención, la perseverancia, la resolución de problemas y el trabajo en equipo. Como dice Malchiodi, "las artes plásticas ofrecen una forma única de desarrollar la resiliencia, la autorregulación emocional y la autoestima en diversos contextos educativos" (Art Therapy Sourcebook 33). Estas habilidades son esenciales para el bienestar y el aprendizaje, y cobran especial importancia en entornos donde se busca integrar la educación emocional en el currículo.

Incluir el dibujo, la pintura y la escultura desde un enfoque pedagógico implica reconocer el poder del arte para convertir el aula en un lugar de exploración, descubrimiento y expresión. Estas disciplinas permiten a los niños conectar su mundo interno con los contenidos académicos, ofreciéndoles la oportunidad de pensar críticamente, construir significados y participar activamente en su propio proceso de aprendizaje.

Creatividad y arteterapia: puntos de convergencia en la educación inicial

En la educación inicial, la creatividad y la arteterapia se entrelazan como prácticas que se complementan, impulsando el desarrollo integral del niño en sus aspectos cognitivos, emocionales, sensoriales y sociales. Ambas se basan en la capacidad de expresar lo simbólico a través del arte, lo que fomenta la imaginación, la autorregulación emocional y la elaboración de experiencias internas. Esta conexión se hace especialmente evidente en la infancia, una etapa donde el juego, el arte y la expresión espontánea son los principales medios de comunicación y aprendizaje.

CC BY NC ND

La creatividad en los primeros años de vida se manifiesta como una habilidad innata del niño, que se refleja en su exploración, curiosidad, invención de historias, uso libre de materiales y la transformación de objetos cotidianos en mundos simbólicos. Según Araujo y Gabelán, "la creatividad en la infancia no puede ser restringida a la producción estética; es una forma de estar en el mundo, de experimentar, construir sentido y relacionarse con el otro desde lo simbólico" (Araujo y Gabelán 103). Esta visión se alinea perfectamente con los principios de la arteterapia, que ven el acto creativo como un viaje de autodescubrimiento personal.

En el ámbito educativo, la arteterapia ofrece un enfoque metodológico que permite canalizar la creatividad de manera terapéutica y pedagógica. A través de técnicas como el dibujo libre, la pintura espontánea o la escultura con materiales suaves, los niños pueden expresar sus emociones, contar sus experiencias, imaginar soluciones y crear lazos afectivos con sus obras. Como dice López, "el arteterapia no impone formas, sino que habilita espacios para que el niño construya su propia voz a través de la creación" (López 72).

Esta práctica cobra especial importancia en entornos escolares donde los niños pueden enfrentar barreras en la comunicación, dificultades emocionales o falta de afecto. En estos casos, el arte se convierte en un puente entre el mundo interno del niño y su entorno, facilitando el procesamiento de emociones que a veces no pueden ser expresadas con palabras. Según Malchiodi, "el acto de crear arte puede ser en sí mismo un proceso sanador, que ayuda a los niños a autorregularse, fortalecer su autoestima y resignificar experiencias difíciles" (Art Therapy Sourcebook 27).

La conexión entre creatividad y arteterapia también refleja la necesidad de replantear la educación inicial desde una perspectiva más humana, inclusiva y sensible. En lugar de enfocarse únicamente en la memorización de contenidos, se busca crear experiencias significativas que reconozcan al niño como un ser creador, capaz de generar conocimiento a partir de su cuerpo, sus emociones y su experiencia estética. Como dice Greene, "estimular la imaginación es ampliar el horizonte de lo posible, cultivar el deseo de transformar la realidad" (Greene 87).

En síntesis, la fusión de la creatividad y la arteterapia en la educación inicial permite ver el arte no solo como una disciplina, sino como una manera de apoyar el crecimiento, el juego y la subjetividad de los niños. Este enfoque interdisciplinario y afectivo enriquece la calidad educativa al promover entornos donde los procesos expresivos son valorados como caminos válidos hacia el conocimiento, el bienestar y la formación de la identidad infantil.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 47-66.
ISSN 2452-4727

Metodología

Esta investigación utiliza un enfoque metodológico mixto, que es tanto exploratorio como aplicado, con el objetivo de examinar cómo las artes plásticas —en particular el dibujo, la pintura y la escultura— pueden servir como técnicas de arteterapia para fomentar la creatividad en niños de nivel preparatoria. Esta elección se basa en la necesidad de conectar la comprensión cualitativa de los procesos simbólicos y emocionales que surgen en el aula con evidencias cuantificables sobre el desarrollo de habilidades creativas.

Desde la perspectiva cualitativa, se implementaron estrategias de observación participante y registro etnográfico, utilizando diarios de campo que permitieron documentar los comportamientos, actitudes y respuestas expresivas de los estudiantes durante las sesiones artísticas. Esta información fue analizada a través del método de análisis temático, lo que facilitó la identificación de categorías emergentes relacionadas con la expresión emocional, el juego simbólico, la autorregulación y la interacción social, en línea con la idea de creatividad como un fenómeno integral. Como dice Patton, "el valor del enfoque cualitativo radica en su capacidad para capturar la complejidad de la experiencia humana en su contexto natural" (qtd. en Sautu 112).

De manera complementaria, se abordó el enfoque cuantitativo a través de la aplicación del Torrance Test of Creative Thinking (TTCT), en su versión figural, adaptada para niños de 5 a 6 años. Este instrumento permite evaluar cuatro dimensiones clave del pensamiento creativo: fluidez, flexibilidad, originalidad y elaboración. Se utilizó un diseño de pretest-postest con un grupo de control, lo que permitió medir la evolución de los niveles de creatividad antes y después de la intervención artística.

La muestra fue seleccionada intencionadamente e incluyó a 40 niños y niñas de nivel preparatoria de la Escuela de Educación Básica "Rogerio Zamora Palacios", situada en la ciudad de Pasaje, Ecuador. Los participantes se dividieron en dos grupos: el grupo experimental (Paralelo A), compuesto por 20 estudiantes, recibió la intervención basada en arteterapia; mientras que el grupo de control (Paralelo B), también de 20 estudiantes, continuó con su planificación académica habitual, sin cambios en sus actividades curriculares.

La intervención que se propuso tuvo una duración de una semana y se compuso de nueve actividades artísticas bien organizadas, distribuidas en tres disciplinas plásticas: tres sesiones de pintura, tres de dibujo y tres de escultura. Cada sesión fue diseñada para fomentar la libre expresión de los niños, incorporando consignas lúdicas, materiales accesibles y una metodología que se centraba en la experiencia estética y emocional. Las actividades se desarrollaron en un entorno seguro, inclusivo y adaptado a las necesidades del grupo de edad, promoviendo la espontaneidad, la autorregulación y la colaboración entre los niños.

CC BY NC ND

Los resultados obtenidos fueron triangulados para comparar la evolución de los indicadores de creatividad con los datos cualitativos recogidos durante el acompañamiento pedagógico. Esta metodología mixta no solo validó la efectividad de la intervención desde un enfoque empírico, sino que también permitió una comprensión más profunda de los procesos internos de aprendizaje y expresión artística de los participantes.

Propuesta pedagógica: Arteterapia y creatividad en la educación inicial

La propuesta pedagógica que se presenta en este estudio surge de la necesidad de adoptar metodologías activas e integradoras que fomenten la creatividad en los niños de preparatoria, utilizando las artes plásticas como una herramienta de arteterapia. Esta propuesta se basa en un enfoque humanista, donde el arte no solo se ve como una técnica de producción estética, sino como un medio para la expresión emocional, el autoconocimiento y el desarrollo integral (López 105).

El diseño de la propuesta se organiza en torno a tres ejes metodológicos: el dibujo, la pintura y la escultura, elegidos por su accesibilidad, su simbolismo y su capacidad para canalizar emociones y estimular el pensamiento divergente en la infancia. Cada sesión fue planificada de manera progresiva, donde las actividades artísticas fomentan la fluidez creativa, la flexibilidad mental y la originalidad, tal como lo sugiere el modelo de Torrance (Guilford 448; Greene 91).

El espacio educativo se ideó como un entorno seguro, lúdico y libre de evaluaciones, que promueve la exploración y el respeto por las particularidades expresivas de cada niño. Siguiendo la visión de Elliot Eisner, se buscó "enseñar a mirar, a imaginar, a sentir y a dar forma a la experiencia" (Eisner 94), creando un clima pedagógico donde el arte se convierte en una experiencia formativa, en lugar de una tarea escolar convencional.

Las sesiones artísticas se incorporaron al currículo semanal de manera intensiva durante una semana completa, lo que permitió observar no solo avances en las habilidades gráficas, sino también cambios en la actitud: una mayor espontaneidad, cooperación entre compañeros y confianza en sus propias ideas. Así que, esta propuesta no solo busca desarrollar habilidades artísticas, sino también fomentar un pensamiento sensible, crítico y creativo que se pueda aplicar en otros aspectos del aprendizaje.

Además, esta propuesta pedagógica se puede replicar en otros entornos escolares, especialmente en aquellos con recursos limitados, ya que se basa en materiales simples y dinámicas centradas en el juego simbólico. Al integrar el arte como un medio de intervención y no solo como un contenido curricular, se presenta una alternativa formativa que contribuye a una educación más integral, humanizadora y atenta a las necesidades de los niños.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 47-66.
ISSN 2452-4727

Discusión y resultados

Los hallazgos de esta investigación respaldan la hipótesis inicial: las artes plásticas, vistas desde una perspectiva de arteterapia, tienen un impacto notable en la estimulación de la creatividad en los estudiantes de preparatoria. Esta conclusión no solo se apoya en los datos cuantitativos del Torrance Test of Creative Thinking (TTCT), sino que también se fortalece desde un enfoque pedagógico, donde el arte se considera una herramienta válida para el desarrollo integral, emocional y cognitivo de los alumnos.

Análisis cuantitativo comparativo

Los cinco gráficos incluidos en esta investigación permiten visualizar con claridad la evolución del pensamiento creativo de los niños tras la intervención. El análisis del primer gráfico muestra que el 85 % de los niños en el grupo experimental alcanzó un nivel alto en el indicador de fluidez, mientras que en el grupo de control predominan los niveles medio y bajo. Esta variable, que se entiende como la capacidad de generar múltiples respuestas ante un mismo estímulo o consigna, es fundamental para el pensamiento creativo, según Torrance y Guilford. En el contexto de esta investigación, la fluidez se reflejó en la cantidad de ideas que los niños expresaron durante las actividades de dibujo, pintura y escultura, así como en su disposición a experimentar con formas, colores y narrativas propias.

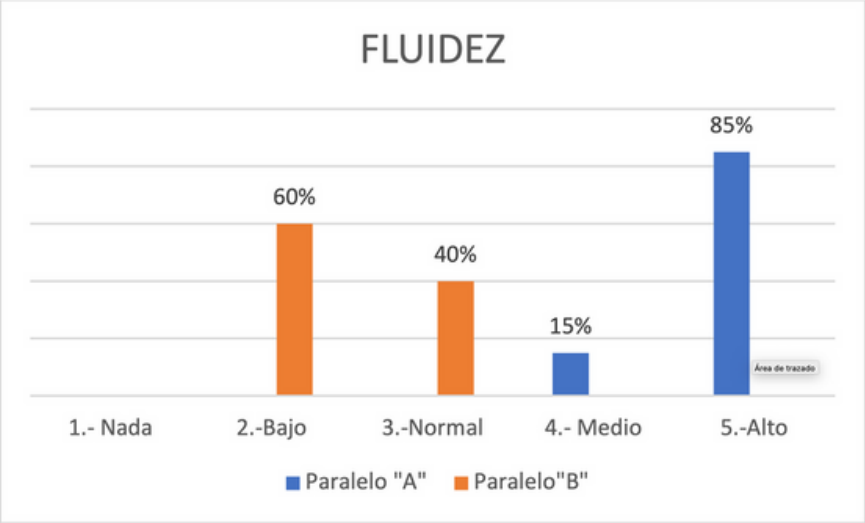


Figura 1. Valoración del indicador fluidez.
Indicadores obtenidos a partir del test de Torrance aplicados a los niños de preparatoria de la escuela "Rogerio Zamora Palacios" en los paralelos A (grupo experimental) y B (grupo control).
Fuente: Pamela Suárez (2024)

CC BY NC ND

Desde la perspectiva pedagógica de las artes, este hallazgo es especialmente significativo. Un entorno educativo que fomente la exploración libre de materiales, sin juicios correctivos y que valide la expresión subjetiva, permite a los niños desarrollar una mayor libertad creativa. Como señala Eisner, "en las artes, no hay una única respuesta correcta; la pluralidad de posibilidades es inherente al proceso creativo" (80). En este sentido, la intervención basada en arteterapia proporcionó un marco metodológico que legitimó la divergencia, animando a los estudiantes a proponer soluciones visuales no convencionales y a confiar en sus propias decisiones expresivas.

Por otro lado, el grupo de control, que estuvo expuesto únicamente a una enseñanza más estructurada y dirigida, mostró una producción significativamente más limitada. Esto sugiere que los entornos rígidos pueden inhibir la fluidez creativa. Esta observación se alinea con la afirmación de López, quien indica que "el exceso de directividad en las actividades artísticas de la infancia restringe la posibilidad de pensamiento divergente y bloquea la espontaneidad del niño" (62).

Por lo tanto, los resultados de este gráfico no solo muestran el impacto positivo de la arteterapia en la fluidez creativa, sino que también subrayan la importancia de transformar las prácticas pedagógicas en el aula hacia enfoques más abiertos, inclusivos y estéticos. La fluidez, como un aspecto visible del pensamiento creativo, también es un indicativo de un aula que fomenta la imaginación, la construcción y la transformación.

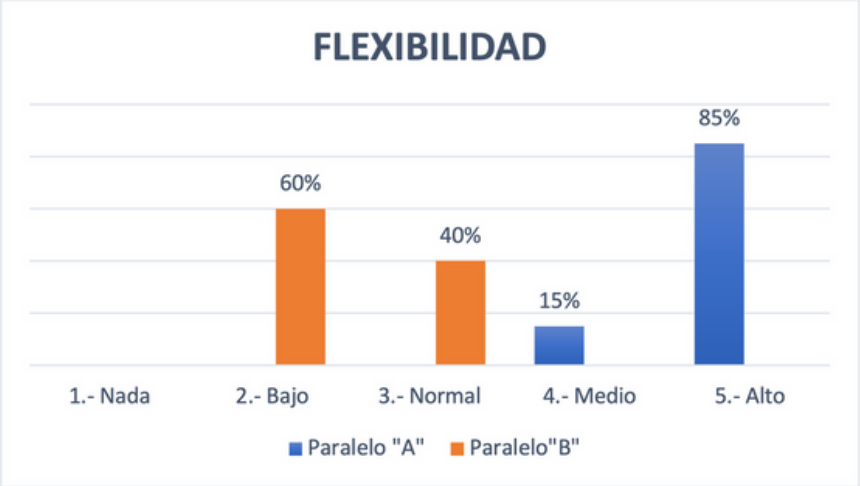


Figura 2. Valoración del indicador flexibilidad
Resultados obtenidos mediante el test de Torrance aplicado a estudiantes de preparatoria de la escuela "Rogerio Zamora Palacios". El gráfico compara la respuesta de los paralelos A (grupo experimental) y B (grupo control) en la dimensión de flexibilidad.
Fuente: Pamela Suárez (2024).

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 47-66.
ISSN 2452-4727

El análisis del segundo gráfico muestra una mejora notable en el indicador de flexibilidad dentro del grupo experimental (Paralelo A), lo que respalda el impacto positivo de la intervención basada en arteterapia. Este indicador —que mide la capacidad de cambiar de enfoque, adoptar diferentes estrategias y generar ideas desde diversas categorías— se considera uno de los fundamentos del pensamiento creativo divergente.

En este contexto, la flexibilidad no solo se refiere a la variación formal en las producciones artísticas, sino que también refleja una habilidad cognitiva más profunda: la capacidad de adaptarse, reinterpretar y ver el mundo desde diferentes ángulos. En el grupo experimental, los niños que participaron en sesiones libres de dibujo, pintura y escultura mostraron una mayor disposición para reconfigurar sus ideas, reinterpretar instrucciones y buscar soluciones alternativas, superando el pensamiento lineal típico de modelos educativos más rígidos.

Desde la perspectiva de la pedagogía de las artes, esta habilidad está estrechamente relacionada con la propuesta de Elliot Eisner, quien afirma que "las artes enseñan que hay múltiples respuestas posibles ante un problema, y esta apertura cognitiva es fundamental para formar individuos sensibles y creativos" (Eisner 80). La práctica artística, como experiencia estética, no ofrece una única solución ni una interpretación cerrada, sino que invita al niño a experimentar, explorar y tomar decisiones en situaciones de incertidumbre.

En contraste, los resultados del grupo de control (Paralelo B), que no participó en la intervención artística, revelan una menor incidencia en la flexibilidad creativa. Esta diferencia sugiere que un entorno educativo que se enfoca únicamente en tareas estructuradas o en respuestas cerradas puede limitar el desarrollo de habilidades relacionadas con la reinterpretación, la imaginación y la fluidez adaptativa.

Este hallazgo respalda lo que Araujo y Gabelán afirman: "la creatividad en el contexto educativo se potencia cuando se fomenta la capacidad de pensar diferente, de resignificar lo habitual y de tolerar la ambigüedad" (Araujo y Gabelán 107). Así, la flexibilidad se convierte en una competencia esencial no solo para la creación artística, sino también para el aprendizaje en general, ya que permite a los niños abordar el conocimiento de manera crítica y autónoma.

Desde esta perspectiva, el aumento en el nivel de flexibilidad de los niños que participaron en la intervención artística refuerza el valor del arte como herramienta pedagógica, que no solo estimula la expresión estética, sino también el pensamiento complejo, reflexivo y diverso.

CC BY NC ND

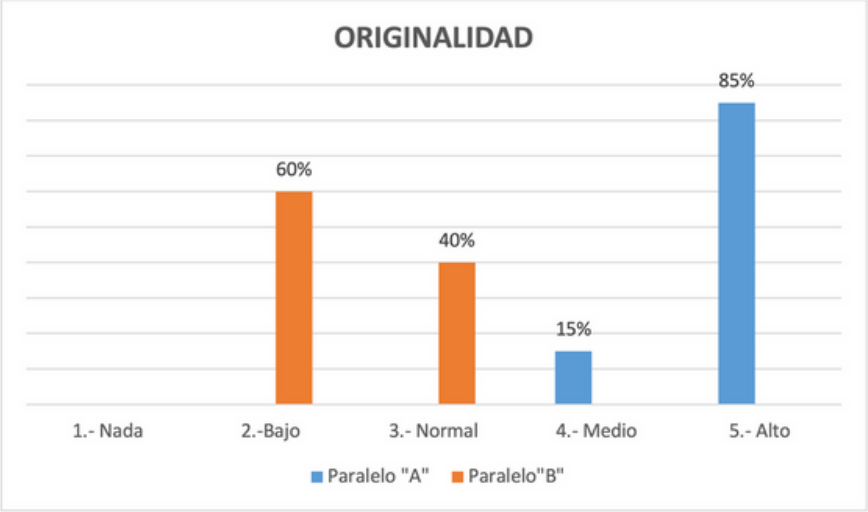


Figura 3. Valoración del indicador de originalidad.
Comparación entre los paralelos A (grupo experimental) y B (grupo control) de la escuela "Rogerio Zamora Palacios", según los resultados del test de Torrance en la dimensión de originalidad. Se evidencia un alto nivel en el grupo intervenido con técnicas de arteterapia.
Fuente: Pamela Suárez (2024).

El tercer gráfico nos muestra claramente el impacto positivo que tuvo la intervención artística en la originalidad, un aspecto fundamental del pensamiento creativo. El grupo experimental (Paralelo A) alcanzó un impresionante 85 % de desempeño en un nivel alto, mientras que el grupo control (Paralelo B) se quedó mayormente en los niveles bajo y medio. Este resultado respalda la idea de que los entornos educativos enfocados en el arte, especialmente desde una perspectiva arteterapéutica, fomentan la generación de ideas únicas, poco convencionales y emocionalmente auténticas.

La originalidad se define como la habilidad de ofrecer respuestas novedosas ante un desafío, alejándose de las soluciones comunes o esperadas. En el contexto de esta investigación, se notó que los niños del grupo intervenido no solo presentaron representaciones visuales distintas a las habituales, sino que también integraron elementos imaginativos, narrativos o simbólicos que no fueron sugeridos por el docente, lo que refleja un pensamiento divergente activo.

La originalidad se nutre en la medida en que el aula se transforma en un espacio de libertad expresiva, donde se celebra la diferencia, se acepta el error como parte del proceso y se reconoce la subjetividad de cada estudiante. Maxine Greene dice que "estimular la imaginación es ampliar el horizonte de lo posible" (Greene 86), y es precisamente esta expansión la que se refleja en las creaciones de los niños del grupo experimental.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 47-66.
ISSN 2452-4727

El ambiente de arteterapia creó un espacio donde se fomentó la singularidad ya que los niños podían elegir libremente los materiales, explorar diferentes temas, no había calificaciones numéricas y se respiraba un clima de respeto y apoyo emocional. En este entorno, la creatividad no se veía como una habilidad técnica, sino como una oportunidad para explorar, jugar y expresar lo que cada uno siente.

Por otro lado, los niños del grupo de control presentaron trabajos más convencionales, a menudo siguiendo patrones repetitivos o modelos que ya conocían. Esto puede deberse a que tuvieron menos oportunidades de estar en ambientes que valoran la diversidad y la innovación. Esta observación se alinea con lo que menciona Gardner, quien dice que "la creatividad florece cuando se respetan los distintos tipos de inteligencia y se permite al niño expresarse desde su propia singularidad cognitiva" (Gardner 119).

Por lo tanto, el indicador de originalidad respalda la idea de que las prácticas artísticas basadas en la pedagogía de las artes y la arteterapia no solo ayudan en el desarrollo técnico o expresivo, sino que también abren la puerta a la producción de subjetividad, al pensamiento innovador y a la formación de identidades auténticas y libres desde los primeros años de escolaridad.

Para cerrar el análisis se puede mencionar que en el Paralelo A, más del 80 % de los estudiantes alcanzaron un nivel alto en todos los indicadores después de la intervención, mientras que en el

Paralelo B, los resultados se concentraron en los niveles bajo y normal. Esta diferencia estadística nos lleva a una conclusión pedagógica muy clara: el uso de las artes plásticas con un enfoque arteterapéutico no solo mejora habilidades específicas, sino que también genera un efecto sinérgico en el desarrollo creativo general.

Este resultado no es casual, sino que responde a una estructura, que cuando las actividades plásticas se entienden no como técnicas repetitivas o productos finales, sino como experiencias estéticas, afectivas y simbólicas, se activan múltiples dimensiones del aprendizaje al mismo tiempo. Como dice Elliot Eisner, "una buena educación artística no enseña a hacer arte, sino a pensar con sensibilidad, a percibir con profundidad y a responder con imaginación" (Eisner 94). Este enfoque integral permite a los estudiantes desarrollar no solo la creatividad como una habilidad cognitiva, sino también como una actitud hacia el mundo.

El grupo que recibió la intervención se notó que la combinación de actividades de pintura, dibujo y escultura —presentadas como medios expresivos y no evaluativos— fomentó en los niños un pensamiento divergente que se fue consolidando con el tiempo. Las observaciones cualitativas también revelaron una mayor disposición hacia el trabajo autónomo, el juego simbólico y la construcción narrativa, lo que confirma que la creatividad no se limita al ámbito gráfico, sino que también abarca aspectos emocionales, sociales y comunicativos.

CC BY NC ND

Como menciona Susana López, "cuando se crea desde la emoción y no desde la imposición, se produce una integración entre el saber, el sentir y el hacer que genera aprendizajes duraderos" (López 76). Esta integración pedagógica se refleja en la mejora integral del grupo A: las artes plásticas, abordadas desde una pedagogía humanista, no solo enseñan contenidos artísticos, sino que también forman individuos creativos, empáticos y reflexivos.

Por consiguiente, esto no solo muestra la eficacia cuantitativa de la intervención, sino que también resalta el potencial del arte como un motor de transformación educativa. La mejora en los cuatro no puede entenderse de manera aislada, sino como el resultado de una experiencia pedagógica coherente, emocionalmente significativa y respetuosa de la individualidad de cada niño. Esta evidencia nos invita a revalorizar el papel del arte en la educación inicial, incorporándolo no como un contenido secundario, sino como un eje fundamental en el desarrollo infantil.

Conclusiones

Este estudio ha explorado el arteterapia desde una base teórica y pedagógica sólida, subrayando su importancia como herramienta educativa en la formación inicial. Se ha demostrado que el arte, más allá de ser solo una forma de expresión, puede ser un medio terapéutico que favorece el desarrollo emocional, cognitivo y social de los niños. Como menciona Susana López, "el arte aplicado desde una dimensión terapéutica habilita procesos de autoconocimiento y autorregulación que enriquecen la experiencia educativa" (75). Desde esta óptica, el marco teórico desarrollado en esta investigación ha permitido conectar el arte como un recurso dinámico y flexible que, al ser utilizado en entornos escolares, contribuye de manera significativa al desarrollo creativo infantil.

El análisis de las prácticas pedagógicas enfocadas en las artes plásticas —en particular el dibujo, la pintura y la escultura— ha mostrado su efectividad como disciplinas clave para llevar a cabo una intervención basada en arteterapia. La metodología aplicada durante una semana de trabajo intensivo con niños de preparatoria reveló que estas disciplinas no solo son accesibles en el ámbito escolar, sino que también tienen un potencial profundo para estimular la imaginación, fortalecer la expresión simbólica y fomentar la comunicación emocional. En línea con lo que dice Elliot Eisner, "las artes son formas de pensar y de construir significado, no simplemente maneras de decorar el currículo escolar" (94).

El diseño metodológico incluyó la aplicación del Torrance Test of Creative Thinking, lo que permitió evaluar de manera objetiva aspectos como la fluidez, flexibilidad, elaboración y originalidad. Los resultados revelaron mejoras significativas en los estudiantes que participaron en la propuesta de arteterapia, especialmente en las actividades de pintura y modelado. Esto respalda la idea de que las artes plásticas juegan un papel integral en el desarrollo de la creatividad durante la

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 47-66.
ISSN 2452-4727

infancia. Estos hallazgos coinciden con lo que Araujo y Gabelán plantean, al afirmar que "la creatividad es una forma de habitar el mundo, de resignificar la realidad a partir de la experiencia artística" (102).

En conclusión, esta investigación demuestra que la arteterapia, cuando se incorpora a los procesos educativos con un enfoque pedagógico sensible, no solo estimula el pensamiento creativo, sino que también ofrece soluciones innovadoras a los desafíos emocionales y relacionales que enfrentan los estudiantes en la primera infancia. Esta práctica interdisciplinaria refuerza la conexión entre arte y educación, promoviendo una formación más humana, estética y transformadora, donde el niño no es un receptor pasivo de información, sino un creador activo de significado.

CC BY NC ND

Referencias

Acaso, María. ***La educación artística no son manualidades: Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y cultura visual***. Libros de la Catarata, 2009. Impreso.

Álvarez, Isabel. ***El arteterapia como instrumento pedagógico para estimular la creatividad en niños de preparatoria de la escuela de educación básica Rogerio Zamora Palacios***. Tesis de Maestría en Pedagogía de las Artes, Universidad Técnica Particular de Loja, 2024. Impreso.

Amabile, Teresa M. "The Case for a Social Psychology of Creativity." ***The Social Psychology of Creativity***, editado por Teresa M. Amabile, Springer, 1983, pp. 3–17. Springer Series in Social Psychology, https://doi.org/10.1007/978-1-4612-5533-8_1.

Araujo, G., and G. N. Gabelán. "Psicomotricidad y Arteterapia CLAVE: Introducción y antecedentes." ***Dialnet,*** vol. 13, 2010, pp. 307–319, https://doi.org/1575-0965.

Cáceres, Juana, and Laura Santamaría. "La arteterapia como camino de transformación espiritual." ***Realdyc Trabajo Social***, vol. 20, no. 1, 2018, pp. 133–161, https://doi.org/2256-5493.

Cercós, Raquel. "El pensamiento estético-pedagógico de Joseph Beuys: entre la memoria y la performance." ***Historia y Memoria de la Educación***, no. 5, 2017, pp. 217–237, https://doi.org/10.5944/hme.5.2017.16797.

Comas, Zaira, and Catalina Zapata. "Navegando por los diferentes enfoques sobre la creatividad." ***Prospectiva***, vol. 4, no. 1, 2006, pp. 19–26, https://doi.org/1692-8261.

Delgado, Consuelo, et al. ***Aprender e investigar en pintura 1***. La Puerta del Libro y Editorial La Desclosa, 2017. Impreso.

Dewey, John. ***Art as Experience***. Perigee Books, 1934. Impreso.

Díaz, Ana, and Marina Drago. "Modelado 3D de precisión en procesos de digitalización de escultura construida." ***AusArt***, vol. 9, no. 2, 2021, pp. 113–125, https://doi.org/10.1387/ausart.23077.

Eisner, Elliot W. "The Arts and the Creation of Mind." ***Language Arts***, vol. 80, no. 5, 2003, pp. 340–344, https://doi.org/10.58680/la2003322.

Fortes-González, Nibia. "Reflexiones sobre la pedagogía de las artes: La perspectiva mesoaxiológica." ***Revista Boletín Redipe***, vol. 11, no. 12, 2022, pp. 40–51, https://doi.org/10.36260/rbr.v11i12.1921.

Gardner, Howard. ***Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences***. Basic Books, 1983. Impreso.

Greene, Maxine. ***Releasing the Imagination: Essays on Education, the Arts, and Social Change***. Jossey-Bass, 1995. Impreso.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 47-66.
ISSN 2452-4727

Guilford, J. P. "The Creativity Movement in American Psychology." ***American Psychologist***, vol. 5, no. 9, 1950, pp. 444–454.

Lamprea, Ana del Pilar, and Katherine Rivera. ***El arte, una forma de representar el sufrimiento***. Pontificia Universidad Javeriana, 2017. Impreso.

López, Begoña. "Arte terapia: Otra forma de curar." ***Dialnet***, vol. 10, 2019, pp. 101–110, https://doi.org/1576-5199.

Markez, Iratxe. "Arte, creatividad y terapias." ***Norte de Salud Mental***, vol. 17, no. 65, 2020, pp. 89–94, https://doi.org/1578-4940.

Martí, Montserrat. ***El arte/la escultura como herramienta de autoconocimiento y autocrítica***. Universitat Politècnica de València, 2016. Impreso.

Meza, Mónica. "El arte, un camino para sanar." ***Avances en Psicología***, vol. 18, no. 1, 2010, pp. 77–84, https://doi.org/10.33539/avpsicol.2010.n.18.1921.

Molina Rojas, Nidia, and Priscila Vargas Araya. "El acto de crear, una ruta de acercamiento al psiquismo humano y de atención a la psicosis." ***Escena. Revista de Las Artes***, vol. 79, no. 2, 2020, pp. 32–58, https://doi.org/2215-4906.

Morales, César. "La creatividad, una revisión científica." ***Arquitectura y Urbanismo***, vol. 38, no. 2, 2017, pp. 53–62, https://doi.org/1815-5898.

Muñoz, Camila. "Enfoques, teorías e investigaciones sobre el pensamiento creativo: Un estudio de revisión." ***Revista Innova Educación***, vol. 4, no. 1, 2022, pp. 157–171, https://doi.org/10.35622/j.rie.2022.01.012.es.

Piguave, Verónica. "Importancia del desarrollo de la creatividad para los estudiantes de la carrera de Ingeniería Comercial desde el proceso de enseñanza-aprendizaje." ***Educación***, vol. 23, no. 44, 2014, pp. 29–47, https://doi.org/10.18800/educacion.201401.002.

Prefasi, Silvia, et al. "Uso del arte y de la creatividad en las terapias psicosociales: Estudio y valoración de resultados de la utilización de la fotografía con pacientes con un trastorno grave y crónico." ***Arte, Individuo y Sociedad***, vol. 23, no. 1, 2011, pp. 45–54, https://doi.org/10.5209/rev.

Santaella, María. "La evaluación de la creatividad." Sapiens. ***Revista Universitaria de Investigación***, vol. 7, no. 2, 2006, pp. 89–106, https://doi.org/1317-5815.

Schenffeldt-Ulloa, Nicole, and M. García-Huidobro. "El sentido pedagógico de las artes en las carreras de Licenciatura en Artes y Pedagogía en Artes en Chile." ***Revista Humanidades***, vol. 11, no. 2, 2021, p. 21, https://doi.org/10.15517/h.v11i2.47312.

CC BY NC ND

Schön, Donald A. ***The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action***. Basic Books, 1983. Impreso.

Sepúlveda, Camilo E. "Experiencia como campo de relación entre el arte y la pedagogía." ***Pensamiento Palabra y Obra***, no. 1, 2009, pp. 12–18, https://doi.org/10.17227/ppo.num1-81.

Solano De Francisco, Adriana. "Taller internacional de dibujo a mano alzada." ***Arquitectura y Urbanismo***, vol. 41, no. 1, 2020, pp. 110–119, https://doi.org/1815-5898.

Suárez, Pamela M. ***El arteterapia como instrumento pedagógico para estimular la creatividad en niños de preparatoria de la escuela de educación básica Rogerio Zamora Palacios***. Tesis de Maestría en Pedagogía de las Artes, Universidad Técnica Particular de Loja, 2024. Impreso.

Recibido: 4 de junio
Aceptado: 24 de junio

BY NC ND

artículos

Actos nº13 (2025): 67-89.
ISSN 2452-4727

La proliferación de los ritmos afroantillanos y su aporte a la alegría del mundo*

The proliferation of Afro-Antillean rhythms and their contribution to the joy of the world

Ramiro Hernández Romero**
CEIICH-UNAM***
https://orcid.org/000-0002-9038-5359

Resumen. El artículo constituye un estudio sobre las relaciones de fuerza que hicieron posible las condiciones para la proliferación de los ritmos afroantillanos y su contribución a la alegría del mundo. Se sitúa en un periodo de tiempo que inicia con el régimen de esclavitud desde el siglo XVI en el Caribe y su relación con África, hasta los primeros decenios del siglo XX ya ubicados principalmente en Cuba y México, cuando proliferaron los bufos, la contradanza y el danzón, que luego dieron lugar al mambo. Por medio de las categorías analíticas alegría y tristeza, analizamos el comportamiento de dos grupos enfrentados: esclavizadores y esclavizados. Se dio un proceso de lucha en el que estos, por medio de su música, resistieron al sistema de explotación, pero también se integraron al mismo.

Palabras claves: África, Caribe, ritmos afroantillanos, resistencia, alegría.

Abstract: This article is a study of the power relations that made possible the conditions for the proliferation of Afro-Antillean rhythms and their contribution to the joy of the world. It is situated in a period of time that begins with the slavery regime of the 16th century in the Caribbean and its relationship with Africa, until the early decades of the 20th century, mainly in Cuba and Mexico, when bufos, contradanza, and danzón proliferated, which later gave rise to the mambo. Using the analytical categories of joy and sadness, we analyze the behavior of two opposing groups: enslavers and enslaved. A process of struggle took place in which these groups, through their music, resisted the system of exploitation, but also integrated themselves into it.

Keywords: Africa, Caribbean, Afro-Antillean rhythms, resistance, joy.

* Dedico el presente artículo a mi madre Florencia Romero Sánchez, fallecida el 6 de diciembre de 2023. Asimismo, a Palestina que fallece por la indiferencia que nos invade. A los desaparecidos en México.

** Doctor en Estudios Latinoamericanos. UNAM. Correo: azrahero@yahoo.com.mx. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

*** El presente articulo forma parte de las actividades de investigación posdoctoral que se realiza en el Centro de investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) de la UNAM, cuyo nombre es: “La contribución del Caribe a la alegría del mundo: el mambo en México”.

CC BY NC ND

Introducción

El proceso en el cual se instituyó la modernidad, se dieron también nuevas estéticas y éticas musicales. En el Caribe, en su relación con México y Estados Unidos, espacio de nuestro análisis, adquiere una importancia histórica. Se dieron relaciones de poder entre las distintas clases sociales en las que proliferaron los ritmos afroantillanos. Carlos Marx y Federico Engels, quienes contribuyeron a la teoría de lucha y conflictos de clase, en su obra de juventud titulada Manifiesto Comunista, refieren a un grupo enfrentado históricamente, al que vamos a referir a nuestro estudio: los hombres libres y los esclavos (1998). Estos últimos aportaron alegría en los distintos escenarios (o campo de batalla) ejecutando sus ritmos como forma de resistencia. La transformación del orden social que se desarrollaba en el hoy llamado Occidente, lo que luego sería el capitalismo (Hobsbawm 2010),[1] se formó sobre la fuerza de trabajo de los pueblos africanos.

Es decir, se apropió de sus personas, explotándolas material y emocionalmente, y las mantuvo en la marginación y en el anonimato. Esta condición provocó tristeza prolongada, al mismo tiempo, escenarios de alegría (musical). La tristeza se relacionó con la alegría al convertirse en un medio de resistencia que enfrentó sus condiciones materiales. Es decir, constituyó su negociación con el fin de acabar con las injusticias provocadas por la explotación y discriminación o por lo menos en incidir en este orden de injusticias, que se acompañaba con el odio hacia sus explotadores y sobre todo su derecho a la rebelión. Los dos aspectos (tristeza/alegría) forman parte de una unidad, porque son inseparables. La música se convirtió en un mecanismo de insubordinación, un medio no sólo para ocultar sus esfuerzos para impedir que fueran silenciados por el grupo de poder, sino también por mantener su odio de clase.

Busco responder a la interrogante: ¿Cuáles fueron las relaciones de fuerza que hicieron posible las condiciones para la proliferación de los ritmos afroantillanos? Nuestro trabajo se sitúa, primero, en el régimen esclavista en América y su relación con África. Tiene el objetivo de analizar las relaciones de fuerza y los ritmos africanos que se produjeron en condiciones de esclavitud. Los cuales luego se convirtieron en mecanismos de resistencia y alegría (u odio al explotador). Parto de un análisis intercontinental para luego centrarme en lo regional: el Caribe. En este espacio veremos una continuidad de los ritmos como resistencia, convertidos luego en ritmos afroantillanos. Posteriormente me ubicaré en Haití, pero me concentraré en Cuba, porque fue el país que más aportó al desarrollo de los nuevos ritmos como los bufos, la contradanza, el danzón y el mambo, los cuales son producto de la resistencia, pero también de la integración o tristeza.

[1] Según Eric Hobsbawm, el término "capitalismo" empezó a emplearse en el decenio de 1860 cuando se creía en el triunfo mundial del capitalismo posterior a 1948. Es decir, el triunfo de una sociedad que consideraba que el desarrollo económico se sostenía en la empresa privada y en el éxito de comprarlo todo en el mercado más barato para venderlo después en el más caro.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 67-89.
ISSN 2452-4727

Se pretende hacer un análisis del largo proceso histórico de los afroantillanos que aportaron alegría al mundo en contexto de múltiples contradicciones. Terminamos con el mambo, que fue el último reducto musical; siendo que una parte de los músicos se ubican en la integración que en la resistencia. Es decir, en la negociación de los grupos de poder dominantes que mantuvo la esclavitud bajo otras condiciones históricas. Sin embargo, no dejaron de aportar alegría a sus públicos en tiempos en que estos, como los músicos, viven condiciones adversas motivadas por dichas contradicciones.

Nuestro trabajo emplea las categorías analíticas alegría y tristeza, cuya partida solo se conoce a través del trabajo de Àngel G. Quintero Rivera con el título Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical, quien utiliza estos conceptos, pero le da énfasis a la alegría. Su estudio lo analiza desde una perspectiva cultural (2011). Para nosotros, en cambio, son entendidas como una estrategia social, política y cultural. Con ello nos permite comprender su comportamiento, al relacionarse con la tristeza y la alegría. Los dos elementos son medios para observar la resistencia, pero también la integración al orden social [2]. En este proceso, la tristeza, convertida en integración y conciliación, impulsada por las élites, tuvo un papel destacado como medio de contención. Un fenómeno contradictorio para la realidad histórica de las clases en confrontación.

La esclavitud y la resistencia musical que parte de África

La esclavitud moderna tuvo lugar entre los siglos XVI y XIX. Un acontecimiento que no fue casual ni accidental, sino planeada y ejecutada cuidadosamente. Se sitúa en el arranque del proceso de acumulación originaria de capital (Marx 2001), en el que la conquista, el saqueo, el asesinato, la explotación y la apropiación, cumplieron un papel fundamental, que sería la negociación de los grupos de poder (esclavizadores). A los esclavos se les arrinconó y despojó de todo, excepto de su fuerza de trabajo. Producto de ello generó una polarización que presidió en la producción. El esclavo, al ser negado y explotado, intentó incidir en el orden social dominante, y constituir su propia negociación utilizando mecanismos sutiles como la ejecución de ritmos musicales, y en el que se encontraba su odio a los esclavizadores y su derecho a la rebelión.

Entre mediados de siglo XVI y hasta 1888 cuando se abolió el último reducto de la esclavitud moderna, alrededor de 14 millones de personas fueron arracadas de sus comunidades. La mayoría provenía de África Occidental y el Golfo de Guinea, que fueron trasladadas a las colonias europeas en el Caribe, el sur de Estados Unidos y la costa de Brasil (Williams 2011).

[2] Tristeza y alegría, conforman dos elementos de la experiencia de los cautivos durante la esclavitud y después de su abolición. Son parte de un mismo proceso; es decir, aquí lo trataré de manera dialéctica. Me inscribo a la propuesta de Gôran Therborn, quien afirma que la ideología del poder debe verse de forma dialéctica (2014). Es decir, las relaciones en contradicción entre dos grupos enfrentados: los libres y los esclavos.

CC BY NC ND

Los colonizadores constituyeron una sociedad sostenida por la plantación en e spacios geográficos desconocidos. Se establecieron relaciones entre actores que, en su mayoría, eran inmigrantes y sin una historia en común. Al trabajador esclavo se le impidió mantener relaciones con sus semejantes: los europeos, y se le situó en un rango inferior. De hecho, en muchos casos ni siquiera se les atribuyó el carácter de humanos, sino "salvajes". Sería el primer paso para la construcción y constitución de una guerra ideológica que justificaba y sustentaba el dominio occidental: el racismo (Wieviorka 2009).

Se trató también de un arma ideológico-política que sostuvo al colonialista europeo, que los cautivos respondieron y resistieron, entre diversos medios, con la ejecución de sus ritmos musicales. Es decir, su derecho a la rebelión. El trabajo esclavo se inició en la agricultura, abasteciendo de productos como azúcar, tabaco y algodón para la exportación y el mercado interno. Fue el espacio precisamente para ejecución de sus ritmos utilizando solo su cuerpo, pues tenían prohibido usar sus instrumentos. Aunque en algunos casos los llegaron a utilizar, lo cual dependían de los grupos de poder quienes se mostraban en cierta manera un poco tolerantes.

En las plantaciones se dieron múltiples contradicciones y luchas de resistencia. En ellas inició una parte del desarrollo de un conjunto de industrias capitalistas. Los puertos atlánticos, como Nueva Orleans, La Habana y Veracruz, se convirtieron en centros comerciales, pero también de espacios de lucha y confrontación ideológico-política y musical (Delannoy 2006). Es decir, desde el siglo XVI, en estos centros de movilidad de capital, desarrollo de la ley del valor y tránsito de esclavos, se regularizaron los conflictos, asesinatos y secuestros. Jean Casimir, sin embargo, afirma que, desde los barcos negreros, comenzaron los balbuceos de fragmento de lenguaje para la constitución de un conjunto de medios, valores, normas y principios de convivencia (entre los que se encuentran los ritmos) para hacer frente al mal trato, al aislamiento y a la división (2007). La resistencia se convirtió en un fenómeno regular desde que los esclavistas africanos, muchos de ellos pertenecientes a imperios, secuestraron a pueblos enteros para venderlos a los colonialistas europeos. Desde entonces ya condicionaba su producción sociomusical, pues sus ritmos ejecutados en algunos casos con tambores y danzas, no sólo se ejecutaban para reproducir sus tradiciones, es decir, su alegría, sino como un mecanismo de resistencia al secuestrador africano.

Antes de su traslado a tierras desconocidas, los cautivos pertenecían a los pueblos del norte, la costa oeste, el centro y sur de África, cuyos nombres eran, entre otros, los Akan, Fon, Yoruba, Igno, Fanti, Fulani, Ashanti, Wolof, Malinke, Baule y Bakongo (Southern 2001). Uno de los casos paradigmáticos son los Yoruba, quienes, al resistirse a los embates del control occidental, imprimieron su huella en las islas antillanas tanto en la música como en la religión (Velázquez 2023). Mantenían una variedad de organizaciones políticas, sociales y culturales. Algunos se organizaban jerárquicamente en reyes, gobernadores y nobles; otros se distribuían en clanes.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 67-89.
ISSN 2452-4727

Compartían la afición por los canticos de alabanza, como parte de sus experiencias religiosas comunes. Un grupo de músicos cantaban e improvisaba acompañado de su violín. Según Frank Tirro (2001), una de esas interpretaciones musicales fue el cántico yarum que corría a cargo a dos músicos fra-fra. Uno tocaba la calabaza mientras el otro interpretaba con su violín de dos cuerdas, los cuales cantaban con el son de su acompañamiento. La calabaza establecía el ritmo, mientras que el violín ejecutaba un ostinato. Los cantores interpretaban versos en el que se elogiaba al jefe de su tribu. El cántico de alabanza yarum, se trataba de una expresión en el que existía una relación entre la música de África y la de América, entre la canción de los esclavos y lo que después sería la música afroantillana; en ésta se hallaba un ritmo constante que se manifestaba tanto en la interpretación como en la manera en que se marcaban los tiempos, convirtiéndose en la audición y percepción de la fórmula rítmica llamada síncopa.

La esclavitud y la resistencia musical en América

En América los cautivos conservaron el empleo ritual del insulto en el humorismo, la improvisación en el baile, las danzas o la música de las ceremonias religiosas, cuya finalidad consistía, entre otras cosas, como un medio de protestar contra la explotación y el maltrato. Es decir, conservaron su odio de clase y su derecho a la rebelión. Lo cual demostraban la debilidad del sistema esclavista a pesar de prohibirles cantar o tocar sus instrumentos. En algunas partes del Caribe los ritmos se ejecutaban en espacios ocultos, discretos y en ocasiones abiertos; en un mundo ajeno y un entorno hostil. Se permitieron, para ejecutar sus ritmos, lo que percibían a su alrededor. Observaron lo que percibían de la naturaleza, pero también de los esclavistas europeos. Es decir, acometieron entre la tradición y lo nuevo. Sus costumbres se distinguían entre el uso común de lo corporal, la improvisación, la utilización de los instrumentos de percusión, la colectividad en la interpretación y su cualidad rítmica.

A los dominadores europeos les generó tensiones y posibilidades inmanentes de contención. James Scott (2016) afirma que el poderoso se vio obligado a crear un discurso en el que articulaban las prácticas y las exigencias de su poder, no siempre abierto, sino en ocasiones oculto. La prohibición de los ritmos y danzas, formó parte de este proceso. Aunque dichas prácticas para los cautivos fueron vehículos para la crítica al poder.

Kenneth Morgan (2017) menciona que las resistencias de los cautivos se dieron de múltiples formas. En su investigación, sin embargo, la música como critica al poder, no aparece. Si bien las resistencias que destaca son pertinentes, nos da una idea del mar de enfrentamientos y contradicciones. La fuga, por ejemplo, fue una forma de resistencia, convirtiéndose en una insubordinación cuyo fin era impedir la apropiación de su trabajo.

CC BY NC ND

En los espacios públicos, mantuvieron su anonimato o se cambiaron de nombre. No faltaron la ejecución de sus ritmos que consistía, entre otras cosas, en aparentar otra personalidad. Es decir, se presentaban como libertos y fingían como músicos, aunque de verdad lo eran. Vagaban por distintos lugares, entre otras cosas, para obtener un ingreso económico (Hobsbawm 2013). Esta presentación se convirtió en un medio para ocultarse de la persecución de los grupos de poder. Una parte de los cautivos ocultó sus tradiciones y su creatividad musical para engañar al esclavista que le sirvió para disfrazarse durante el tiempo de fuga. Alvin O. Thompson (2005) asegura que esta actividad se convirtió en un esfuerzo para conseguir su libertad. De la misma manera, aparentaban ser descuidados y disimulaban estar enfermos (Morgan 2017). Escondían su inteligencia y creatividad, no solo para sobrevivir, sino para conservar sus tradiciones, las cuales les permitió desarrollar nuevos ritmos y melodías.

Llegaron a organizar huelgas y se negaron a trabajar, lo que aprovechaban para la ejecución de sus tradiciones sociomusicales. Esta condición determinó a la clase dominante. El miedo y el temor que le imponían los cautivos, la llevó a institucionalizar sus prohibiciones. La actitud del grupo de poder es pertinente destacarlo porque se mantiene a lo largo del tiempo. Majfud afirma que el "miedo anglosajón a perder el control (sobre la naturaleza de sí mismo y sobre otras tribus-naciones) sobrevivió y se expandió a lo largo del siglo XX" (2023, 12). Las resistencias se dieron de manera pacíficas, ocultas o disfrazadas, pero también de forma abierta y violenta. La música cumplió un papel central o secundario, porque parte de ella fue para manifestar su organización y movilización. El Caribe, por tanto, se convirtió en un centro de transformaciones sociales, políticas y musicales. La dominación bajo el régimen de exclusión, explotación y mal trato, propio del ascenso paulatino de la ideología racista dominante, dio un salto cualitativo con la conformación de intelectuales quienes no sólo le dieron un carácter científico a dicha ideología, sino parte del establecimiento de la negociación de los grupos de poder, que no dejó de ser una máquina de guerra ideológica para contener la negociación, en este caso, de los cautivos.

Las relaciones de resistencia sociomusicales en el Caribe colonial esclavista

En el Caribe durante el periodo colonial, los cautivos siempre conservaron su odio de clase y su derecho a la rebelión, pues mostraron resistencia al trabajo, la explotación y el maltrato. Aunque se manifestaron de múltiples formas, la música y la danza también fueron medios de contención al sufrimiento. Buscaron la oportunidad para manifestarse a través de ellas. Jean-Batiste Labat, un dominico francés del siglo XVIII que había llegado a la región, mencionaba que "cuando sus amos no le permitían bailar en sus viviendas, después de trabajar en las plantaciones de caña de azúcar andarán tres o cuatro leguas los sábados a media noche para encontrarse allí donde se celebra un baile" (Leymarie 1997, 15).

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 67-89.
ISSN 2452-4727

A principios del siglo XIX la esclavitud se mantenía en países como Cuba y México. Aunque en este país no tardaría en abolirse con la independencia y el ascenso de nuevos grupos de poder. En Haití, luego de la independencia, se destruyeron las instituciones dominantes y expulsaron a los franceses que ocuparon instituciones clave en el gobierno. Estas geografías entrarían en proceso de transformación social y política, generando cambios en su condición. Ahora tenían, en cierto sentido, una mayor facilidad para producir sus ritmos. En Cuba tardaría mucho más tiempo en abolirse la esclavitud, prolongándose hasta 1886. No obstante, la llegada de un número importante de esclavos enriqueció la cultura musical de la isla. No es casual que sea la que mayores aportaciones haya hecho a la música de la región. La cultura musical afrocubana se distingue, entre otras, por sus aportes a los ritmos y a los instrumentos de percusión, como el tambor, del que se tienen clasificados más de cien tipos (Aragu 1995). Los instrumentos de percusión se relacionaban con sus usos y costumbres que se practicaban en África. Representaban una concepción ideológica, política y cultural distinta a la occidental.

A diferencia de las colonias inglesas en las que se prohibió a los cautivos casi la totalidad de sus usos y costumbres, en las colonias españolas y francesas había cierta tolerancia. Dicha condición no se dio por sí sola ya que los grupos de poder no ceden por si solos, por el contrario, se debió a la lucha y confrontación directa, arrebatándoles conquistas que establecieron su negociación. Incluso, permitió la proliferación de nuevos ritmos no solo rescatando o manteniendo sus raíces africanas, sino apropiándose de los que escuchaban de sus esclavizadores. Su intensa lucha consintió no solo en resguardar o mantener ciertas tradiciones, además de apropiarse de otras, sino incidir cultural y socialmente en la región, convirtiéndose así en una de las tradiciones musicales más antiguas y de mayor arraigo.

Una parte de las raíces de los afroantillanos son del centro y sur del continente africano; sin dejar de lado que sus usos y costumbres difieren entre sí. Lo cual permitirá desarrollar sus propias cualidades rítmicas y melódicas, que se diferenciaron de aquellos esclavos que los colonizadores ingleses trasladaron a tierras del norte de América. Lo que se dio en el norte de América, difiere de lo que se presentó en el Caribe. No obstante, todos comparten la misma experiencia: la esclavitud, sus luchas son constantes en mayor y menor medida, en las que usaban sus ritmos y en las que experimentaron triunfos y derrotas. A esto se suma la asimilación de la cultura europea. Los aprovechamientos fueron distintos, y por diversos motivos. Al mismo tiempo, se daba un proceso de integración al orden social dominante, es decir, un salto hacia atrás en la lucha por la emancipación. Algunos cautivos, sumidos en las contradicciones que se instalaban en la sociedad colonial caribeña, se volvieron esclavistas o propietarios de esclavos. Otros, renegaron de su negritud y descendencia africana, y trataron de parecerse o asimilarse a los esclavistas blancos.

CC BY NC ND

De este modo, entraron en un proceso de blanqueamiento tanto física como culturalmente. Es decir, actuaron afín a la ideología racista europea basada, entre otras cosas, en la superioridad de la población blanca. Este proceso Bolívar Echeverría llamaría blanquitud que, según él, se trata de la "visibilidad de la identidad ética capitalista en tanto que está sobredeterminada por la blancura racial que se relativiza a sí misma al ejercer esa sobre determinación" (2011,62). Este proceso es muy largo y, como veremos, se muestra abiertamente en el siglo XX entre algunos compositores e intérpretes de mambo.

Ned Sublette (2010) distingue dos tradiciones musicales centenarias en el hemisferio. Por un lado, la afro-latina, y por otro, la afroamericana. En el caso de la primera, se trata de la tradición de los ritmos afroantillanos. Se distingue también por sus experiencias de lucha política, social y musical. Eso no quiere decir que los intérpretes se alejarán unos totalmente de los otros, sino que a lo largo del tiempo tendieron a acercarse o vincularse, o en su caso a alejarse, pero nunca de manera permanente. Las diferencias no solo se dieron en América, sino también en África, que corresponde a las de los dos lados del Atlántico. En el caso de aquel continente, en el norte subsahariano, era diferente al del sur, en la parte del Congo. En el primero, dominaba la cultura islamizada y en la segunda, la cultura catolizada. Esta diferencia se enmarca muy bien en el caso de las colonias españolas en el Caribe y que en cierto sentido se asimila la de Cuba con la de Haití. En algunos casos difieren las experiencias históricas y que conlleva a la proliferación de ritmos que se ejecutaban en ambas partes. La influencia del centro-sur de África se manifestó en el Caribe con el desarrollo de sus ritmos, pues en la región proliferó el tiempo lineal, el modo silábico, la clave rítmica y ciclos de acordes repetitivos. Se distinguen otras diferencias culturales como el aspecto religioso. En el sur católico imperó el experto en ritual, un lenguaje ancestral, intercesión por un panteón de santos, entre otras características. Las prácticas religiosas de los yorubas, por citar un caso, se fusionaron con las creencias católicas que dieron lugar a la santería en Cuba.

El fin de la esclavitud en el Caribe no dio por finalizado el sojuzgamiento, la explotación y el control, de lo que ahora llamaremos afroantillanos (quienes en tierras distintas se transformaron). La transformación de las relaciones sociales en la región, no modificó sustancialmente su condición.

La experiencia afrohaitiana y afrocubana con y el fin de la esclavitud

Los cautivos que contribuyeron a la proliferación de los ritmos afroantillanos se ubican en Haití y Cuba. Una vez abolida la esclavitud, generó, en cierta medida, mayor libertad. No obstante, ahora convertidos en obreros, se concentraron en las ciudades en las que la experiencia social siguió siendo adversa, sin que el campo dejara de ser un espacio de explotación y control. En cierto sentido su condición cambió, pero continuaron bajo un régimen de sujeción, explotación y exclusión.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 67-89.
ISSN 2452-4727

Se cumplió un requisito básico para el afianzamiento del capital: la ampliación de mano de obra para el desarrollo industrial, entre la cual se encontraba la naciente industria político-mediática (Toscano 2010); en la que empezó a laborar el músico afroantillano, y en la que tampoco no dejó de resistir [3].

Buena parte del siglo XIX, como se dijo, llegaron a la isla de Cuba una cantidad importante de esclavos. Los nuevos habitantes se enfrentaron ideológica como materialmente a condiciones adversas, porque era la materialización de la negociación de los grupos de poder dominantes. Una concepción de estos, el racismo, entró a un grado de perfeccionamiento adquiriendo estatus de "científico", lo que ahora suele llamarse antropología. El nacimiento, desarrollo y función de esta disciplina, está estrechamente relacionada no sólo con el proceso colonizador y protagonista de las grandes metrópolis, sino como un medio de expansión imperialista y justificación del poder de las clases gobernantes (Leclerc 1973). Uno de los objetivos de la naciente disciplina consistió en asimilar e instituir el racismo. Se situaba, por tanto, en una posición contraria a los cautivos, por lo menos entre aquellos que no se había integrado al orden esclavista. Al mismo tiempo, formaba parte de otra contradicción, la cual consistía en industrializar y exportar los productos creados por los esclavos. Es decir, en el mismo sentido que los negaba, los utilizaba al expropiarles su fuerza de trabajo.

El lenguaje que lo sustentaba, se presentaba de manera abierta y decidida, cuya necesidad consistía en legitimar la negociación de los grupos de poder blancos y de origen europeo. En la práctica, también consistió en estudiar y clasificar a los cautivos, en civilizar e integrar, pero sobre todo en negarlos. Se manifestó desde luego en masacres, explotación y exclusión, de una buena parte. En algunos casos continuaron en las plantaciones y en las fábricas, asimismo en la industria político-mediática en la que laboraban los músicos. Dicho lenguaje se apreciaba en la obra de Guillermo de Humboldt en su Ensayo político sobre la isla de Cuba publicado en París en 1826, quien poco antes había visitado la isla y captó la vida de los esclavos y el papel que jugaba el esclavismo en la economía de las plantaciones. No es casual que los europeos tuvieran gran interés en analizar la vida de los cautivos, pues para entonces causaban miedo y temor por su capacidad de movilización y a perder el control. Sus análisis sirvieron de base a la naciente antropología en Cuba, cuyo propósito consistió, entre otras cosas, en negar, ocultar o maquillar la presencia del africano.

[3] Por industria político-mediática entendemos como un instrumento del poder capitalista que interviene activamente no solo en lo económico, que es el aspecto en el que se expresa y visibiliza continuamente al constituirse en una autentica industria en constante expansión y transformación con la finalidad de obtener ganancias, sino sobre todo beneficios político-ideológicos, pues con ello elabora y reconstruye una sociedad al establecer sus ideas, sus valores, su concepción del mundo y su cultura, que siempre tiende a difundirlos mediante la publicidad u otro medio mostrándose siempre en un presente eterno.

CC BY NC ND

En 1856 Edward Burnett Tylor visitó la isla, quien sería uno de los que organizó las bases de la antropológica cientificista llamada antropología evolucionista. La cual, entre 1860 y 1890, entró en su etapa de madurez (Harris 2006). Luego de su visita, no solo en Cuba, sino también en México, escribió sus impresiones en su obra Anáhuac en la que llamó a los pueblos que observó como "salvajes". La ideología del buen salvaje sostenía la teoría económico-política de las metrópolis, que se concretaba en el mercantilismo y la dominación colonialista. Dicho término mostraba la concepción racista de la civilización europea. Tylor era precisamente uno de más acérrimos ideólogos del racismo. En sus aportes a la antropología, estableció en el rango inferior a los pueblos indígenas y afrodescendientes, propio del evolucionismo antropológico. En el caso de estos últimos, se enfrentaron a esta ideología racista con mecanismos que aparentemente resultaban poco eficaces, es decir, la música como una forma de contención e incidencia y en la que mostraba su odio a los grupos de poder, que se manifestó en distintos escenarios que encontraban y que los europeos y sus descendientes no consiguieron observar.

Desde 1874 los estudios profesionales de antropología en Cuba cobraron importancia con la llegada de Luis Montené Dardé, un antropólogo formado en la Universidad de París. Que fue parte del sostenimiento ideológico-político y negociación de los grupos de poder que mantenía bajo control a los afrocubanos. En la creación de la antropología participó Antonio Bachiller y Morales, miembro del gremio de los abogados y titular de la Cátedra de Derecho Natural y Fundamentos de Religión de la Universidad de La Habana. No obstante, la antropología cubana se institucionalizó por decretos militares. El gobierno estadounidense, luego de emitir la orden 212, creó la Catedra de Antropología General y Ejercicios de Antropometría. Cuando la isla se encontraba bajo el dominio colonial español, se formó un grupo de cubanos que aportó a la institucionalización de la antropología cubana, entre ellos, Juan Epitafio Montané. Otro fue José Antonio González Lanuza quien elaboró el plan de estudios en 1899 conocido como Plan Lanuza (Korsbaek y Barrios 2009).

Los antropólogos cubanos, estadounidense y europeos institucionalizaron el racismo con el que se impuso un mecanismo ideológico-político dominante sobre los afrocubanos. Los trabajos de los antropólogos se concentraron sobre la base de las razas, que provenía precisamente de la ideología del racismo, cuyo objetivo era "blanquear" a la población para evitar su degeneración. Esta ideología, como parte de la política del gobierno colonial, se extendió en toda la isla. No obstante, poco después se desarrolló otra postura en la que los antropólogos cubanos dieron énfasis a la cuestión nacional y la ciudadanía concibiéndola más allá de la raza. Al afrocubano se le intentó integrar, y desaparecer toda relación de su existencia. La realidad es que los nuevos enfoques siguieron manteniendo el discurso racista que mantenía el régimen de interioridad.

En Haití la experiencia es distinta. Se construyó un pensamiento dirigido en contra de los ataques de las potencias coloniales que negaban la soberanía y la "Republica negra". Se desarrolló una producción intelectual que intentaba recuperar la dignidad racial. La inestabilidad interna, los

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 67-89.
ISSN 2452-4727

ataques de las potencias mundiales y las invasiones, no mejoraron las condiciones sociales después de la independencia. El racismo, sin embargo, lo experimentaron en Cuba y Nueva Orleans, a donde los haitianos se vieron obligados a migrar. Su traslado, no obstante, tiene su mejor lado: su aportación al desarrollo de los ritmos afroantillanos. Algunos trasladaron la contradanza a Cuba durante la guerra de independencia, cuya versión adquirió un carácter particular. Sin embargo, no tuvieron mayor participación como los afrocubanos en el desarrollo de los citados ritmos, por lo menos en los que interesa destacar aquí. En este sentido, consideramos darle mayor énfasis a Cuba, porque se vincula con el proceso histórico musical afroantillano que desemboca al mambo, creándose una nueva coyuntura que cambió su seguimiento.

Los bufos, la contradanza y el danzón: resistencia e integración en Cuba

La apropiación, consolidación y transformación de los ritmos africanos en combinación con los europeos que dieron lugar a los afroantillanos, corresponde a los teatros bufos, los cuales desempeñaron un papel central en la evolución de la música popular afrocubana, entre los cuales también se distinguen la contradanza y el danzón. Entraron en auge cuando todavía los afrocubanos continuaban en cautiverio. Si bien los bufos lo presentaban tanto afrocubanos como los de descendencia europea, aquellos encontraron un espacio para enfrentar el poder dominante.

El teatro bufo en el desarrollo de los ritmos afroantillanos

Desde fines del siglo XVIII, el teatro cubano alcanzó gran popularidad distinguiéndose por el uso de la tonadilla escénica [4], y en pocos casos con el sainete [5]. En la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo, sus elementos entraron en crisis, y los afrocubanos los fusionaron entre sí, dando lugar al teatro bufo. Para entonces la industria político-mediática entraba en auge, con el desarrollo de las compañías de bufos, que alcanzaron gran popularidad en las ciudades. Estas condiciones permitieron incluso que muchas compañías viajaran por muchas ciudades del mundo, entre las cuales se encontraba Ciudad de México y Nueva Orleans. La movilidad motivada por el proceso de acumulación capitalista que necesitaba conectarse con muchas partes del mundo para apropiarse de la producción y expandirse, los músicos lo aprovecharon para difundir sus prácticas teatrales y musicales.

[4] Tonadilla escénica, también llamada tonada, tonadilla o canción, era un tipo de ópera cómica corta, popular en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX.

[5] El sainete refiere también a un tipo de ópera cómica española en acto, muy popular en el siglo XVIII, cuya diferencia con la anterior, consiste en que equivalía a la ópera buffa, con carácter jocoso y semejante a una farsa dramática.

CC BY NC ND

En el caso de México, Alejo Carpentier (2004) aseguraba que la primera compañía llegó en junio de 1882. Sin embargo, tal afirmación no se sustenta del todo [6]. Según datos de los diarios de la época [7], la primera compañía arribó hasta 1884 [8]. No obstante, lo que demuestra, es la participación de los afrocubanos en estas compañías, que se convirtió en una vía importante de difusión de sus creatividades artísticas, pero también una expresión de contención a la negociación de los grupos de poder, es decir, al racismo y al esclavismo. Al mismo tiempo, un espacio de integración, porque los medios ideológicos, sociales, económicos y políticos eran controlados por los grupos de poder, algunos de ellos exesclavistas que se convirtieron en propietarios de algunas empresas de la industria político-mediática dominante. En otras palabras, lo que vemos ahora es la materialización de la unidad conformada por la subversión y la integración.

La evolución de los bufos dio lugar a la proliferación de nuevos ritmos musicales. Carpentier (2004, 232) aseguraba que, con el abandono de las seguidillas y los villancicos, permitió el advenimiento de la guajira, la guaracha y la canción cubana, en cuya participación fueron muy importantes los afrocubanos. Entre estos ritmos musicales se encontraba la resistencia al orden social dominante y la reivindicación del sujeto histórico afrocubano. Es decir, la alegría enfrentaba la materialización de la política de exclusión, inferioridad y explotación reproducida por los antropólogos y los grupos de poder dominantes; o mejor dicho, la tristeza que les imponían estos. La intención que había también detrás de esta ideología, consistía en crear una división entre los afrocubanos y otras clases excluidas (Majfud 2021). Es decir, se trataba de evitar que grupos de distintas clases y color de piel convivieran y trabajaran juntos. Se inculcaba por distintos medios, como la propaganda que aludía al odio hacia y entre ellos, manteniendo una separación con el fin de mantenerlos bajo control. La exclusión, la inferioridad y la discriminación racial está implícita y explicita precisamente en las propuestas antropológicas de la época. Sus ritmos, en las diversas formas en las que los ejecutaba, y en los teatros u otros espacios, servirían como medios de contención, pues por el sólo hecho de presentarse en dichos escenarios dominantes, estaban enfrentado a los grupos de poder.

La contradanza en la transformación de los ritmos afroantillanos

Desde 1850 los afrocubanos que hacían precisamente alusión a lo negro como medio de resistencia, se manifestaba en las danzas y las guarachas. Esta actitud continuó luego de la proliferación de las contradanzas, que se encontraban implícitos en los elementos rítmicos. La contradanza adoptada por los afrocubanos, le aportó una riqueza rítmica, cuyo carácter se vinculaba con lo subversivo, pues sus ritmos, por sí mismos, apelaban al orden social.

[6] Los diarios El Siglo Diez y Nueve y El Monitor no publicó ninguna referencia en 1882, en torno a la llegada de los bufos cubanos.

[7] Véase: Diversiones públicas, "Teatro principal. Compañía de bufos de salas", El Nacional, no. 124, 28 de junio de 1884, 3.

[8] En el mismo año, algunos músicos mexicanos como al Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería del Ejercito Mexicano, la Orquesta Típica Mexicana y algunas compañías de bufos, viajaron a Nueva Orleans para participar en la feria del algodón de Nueva Orleans celebrada en diciembre.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 67-89.
ISSN 2452-4727

La proliferación de la contradanza no se entendería sin comprender los cambios que se sucedían en la isla. Por un lado, a partir de 1792 el gobierno colonial español autorizó los bailes públicos en La Habana (Roy 2003). Lo que permite a los cautivos y libertos una mayor libertad para expresarse musicalmente y apropiarse de los ritmos y los instrumentos musicales de los colonizadores y esclavizadores. Incluso creció el número de músicos, así como de bailarines que laboran en los nuevos espacios. Por otra parte, se estableció paulatinamente una industria político-mediática con una visión moderna que cambiará no solo la fisionomía de la isla, sino modificará las relaciones sociales que buena parte se sostenían con base a la moda de la época. Se instituye por primera vez un consumismo exacerbado, que captura buena parte de las clases sociales, entre los que se encuentran precisamente los afrocubanos. El consumismo se convierte en una estrategia para fragmentar y recluir el pensamiento, las emociones y los deseos para situarlos en un margen estrecho, que impide reflexionar en las condiciones en las que se encontraban los afrocubanos (Majfud 2021). La citada industria también contiene una estrategia política que se aplicó en el Caribe promovida por los ingleses en sus colonias, que no fue ajeno a las de los españoles pues se extendió por la región, cuya intención fue:

> Para hacerlos trabajar y crearles el gusto por los lujos y las comodidades, primero se les debe enseñar, poco a poco, a desear aquellos objetos que pueden alcanzarse mediante el trabajo. Existe un progreso que va desde la posesión de lo necesario hasta el deseo de los lujos; una vez alcanzados estos lujos, se volverán necesidades en todas las clases sociales. Este es el tipo de progreso por el que deben pasar los negros, y este es el tipo de educación al que deben estar sujetos.(Majfud 2021)

Dicha industria, que parte a finales del siglo XVIII y se profundiza en el siguiente, se sostiene con la fundación de un número importantes de academias de baile, los cuales son frecuentados por distintas clases sociales. La aparente derrota de los esclavistas no fue tal, pues su triunfo se transformó en el desarrollo paulatino, y poco antes del fin de este esclavismo, en valores culturales e ideológicos que conformaron la citada industria. Algunos afrocubanos aprovecharon la oportunidad ejerciendo su oficio de músico, el cual no solo consistía en obtener los medios para vivir, sino para tratar ascender socialmente, lo cual permite a algunos integrarse al orden social dominante. Es decir, una parte trató integrarse al orden social y colocarse dentro de las filas de las elites. Un fenómeno que se volvió común no solo con la proliferación y el ejercicio de la contradanza, sino con el desarrollo del danzón y el mambo. Los afrocubanos se hallaron entre la integración y la insubordinación. Su decisión se hallaba en toda la comunidad o en cada uno de ellos. Roy asegura que: “desde finales del siglo XVIII empiezan a aparecer famosos concertistas, negros o mulatos, violinistas, violonchelistas, flautistas, contrabajistas e incluso organistas, compositores y maestros de baile” (2003, 86).

CC BY NC ND

La contradanza era originalmente un pasatiempo rural de los plebeyos de Inglaterra. No es casual que esta música haya simpatizado entre los haitianos y afrocubanos. Apareció a mediados de siglo XVII, y a fines de este siglo las elites se la apropiaron y la pusieron de moda, cuyo fenómeno se presentó en Francia y los Países Bajos; y luego se adoptaría en España. El auge de la contradanza se debió al lento declive de la aristocracia europea y una creciente aceptación por las manifestaciones culturales de la clase obrera (Madrid y Moore 2020). Lo que no es casual tampoco, es que la música de los desposeídos sea también atractiva para las elites en América. La contradanza y sus distintas variaciones, tendieron a declinar en Europa al iniciar este siglo, no obstante, tendría un impacto entre los bailes de los afroantillanos en el Caribe. Su establecimiento profundizó los vínculos entre los músicos y la creación de nuevas modalidades musicales que nacieron a partir de ella, dándose principalmente entre México, Estados Unidos (como Nueva Orleans), Venezuela, Brasil y Argentina.

En la región generó mayor aceptación, lo cual mostraba una relación entre la música de Europa y África. Los afrocubanos crearon un amplio repertorio que se extendió más allá de los límites territoriales. La música afroamericana, entre la que se encuentra el jazz, por citar un caso, no se comprende sin la incidencia de los ritmos afrocubanos. Al mismo tiempo, no se comprende sin el impacto de aquella sobre estos (Sublette, 2004). No obstante, los ritmos afrocubanos cobraron mayor importancia. Las políticas internas institucionalizadas en la isla, así como de la propaganda estadounidense, basadas en la inferioridad social y cultural en que situaba afrocubanos, no fue un obstáculo y respondieron con la creación de nuevos ritmos, desarrollando una nueva versión. Renovaron constantemente sus ritmos, mirando regularmente su condición social y musical. En sus inicios la contradanza se conoció como danza habanera o simplemente habanera. Llegó a Cuba por tres caminos distintos. Por un lado, directamente de las cortes de la metrópoli. Por otro, por medio de los barcos ingleses que tomaron la ciudad de La Habana en 1792. Por último, a través de los franceses y sus esclavos que llegaron a principios del siglo XIX al oriente de la isla, quienes huían de las consecuencias de la revolución haitiana (Orovio 1990).

En la isla, los afrocubanos instituyeron una nueva versión o modificaron su estructura original con la introducción de innovaciones rítmicas. Es interesante mencionar que un afroamericano de Nueva Orleans descendiente de haitianos, Louis Moreau Gottschallk, difundiera una versión de las habaneras precisamente en La Habana en 1854 (Hernández 2024). Al mismo tiempo, los afrocubanos desarrollaron dos versiones en la isla. Por un lado, la de Santiago, por el otro, la de La Habana (Roy 2003). Lo cual indica su método de apropiación, al transformarlos y extenderlos a lo largo del Caribe, creando distintas versiones que llegaron incluso a Nueva Orleans, lugar en el que una cantidad de músicos, entre afrocubanos, afroamericanos y mexicanos, desarrollaron ritmos como el ragtime, jazz y foxtrot. La resistencia afroantillana, por tanto, trajo consigo nuevas expresiones musicales que se expresaron en la alegría sociomusical que involucró a muchos otros grupos político-culturales al ejecutarlas, consumirlas y difundirlas.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 67-89.
ISSN 2452-4727

Los afrocubanos transformaron la contradanza, en danza cubana. Resalta el elemento rítmico africano: una mayor libertad expresiva que se manifestaba en la pareja enlazada. Incluso, la libertar de expresión o improvisación fue una particularidad de la cultura africana. Al aumentar sus partes formativas de dicha danza, al extender su tiempo bailable, se le empezó a dar el nombre de danzón (Orovio 1990). En Matanzas, en el decenio de 1860, se le dominó baile dancístico de figuras. No es casual que en dicha ciudad haya surgido y evolucionado el danzón, lo cual se debe a su proximidad con La Habana que mantenía relaciones políticas, económicas y culturales. Dicha ciudad se convirtió en un centro de cultivo del azúcar, y de la que se extraía también combustible de los bosques. La productividad de la tierra para cultivar caña produjo ingresos económicos. Por otra parte, se debió también a su condición de puerto, que conectó con muchas partes del mundo y por donde arribaron expresiones musicales, tanto de la región como de Europa. De la misma manera, fueron espacios del poder económico mundial; facilitó la expansión del capital que circulaba por muchas partes del mundo. Por último, fue un espacio de múltiples contradicciones, las cuales se expresaron en fuertes resistencias y luchas entre los dueños de las productoras de caña y los esclavos afrocubanos.

Con el auge de la industria azucarera que tuvo lugar entre 1830 y 1890, la ciudad de Matanzas cambió radicalmente. Por un lado, la colonia española exportó grandes cantidades de esclavos para satisfacer las necesidades de la producción. Algunos provenían del Congo, quienes renovaron los ritmos que dieron lugar al danzón y al mambo. Se convirtió en un área de población mayoritariamente afro, y las contradicciones provocaron nuevas revueltas que se extendieron a lo largo de la ciudad. Los primeros en caer fueron los músicos, al ser torturados y fusilados. Por otra parte, la migración preveniente de distintas partes del mundo, entre los que se encontraban afrocubanos libertos y mulatos, que se dedicaban a los oficios de sastre y músico (González 1995). Por último, se concentró una cantidad de organizaciones religiosas afrocubanas que se relacionaba con la música. Dichas características permiten entender por qué se desarrollaron nuevos ritmos como la contradanza, el danzón e incluso el mambo. La situación geográfica de Matanzas permitió el contacto con otros puertos, no solo por el traslado de esclavos, sino porque en su puerto transitaban mercancías y compañías de teatro que llegaban o salían a puertos de México y Nueva Orleans. En ellos, embarcó un número importante de músicos que conformaron las compañías de danzas habaneras u orquestas de danzones. Cabe decir que estas agrupaciones provenían de las orquestas típicas y charangas[9], las cuales ejecutaban regularmente danzones. Llegaron a México por la península de Yucatán, arribando después a la Ciudad de México.

[9] Las orquestas charangas se distingue en la instrumentación por un clarinete, un piano, una flauta de ébano de cinco llaves, un grupo de violines, el contrabajo, una paila criolla. A diferencia de las orquestas típicas que contienen una sección de metales y una de timbales.

CC BY NC ND

El danzón había nacido mucho antes de que Miguel Failde compusiera un grupo de danzones en 1877 (Carpentier 2004), a quien suelen los investigadores otorgarle la paternidad. Se trataba, en realidad, de un proceso largo y de una participación colectiva, compuesta por numerosos músicos que hoy se encuentran olvidados o en el anonimato. La versión más conocida, es que había tenido lugar poco antes, pero con él se rompe por primera vez con el esquema compuesta de cuatro figuras de ocho compases cada una. Las dos primeras, paseo y cadena, con ritmo lento, y las dos siguientes, sostenido y dedazo con un ritmo dinámico (Roy 2003: 91). Si aceptamos esta versión al no encontrar nuevas fuentes que den cuenta de aquellos músicos olvidados, podemos decir que el danzón se compone, por tanto, de tres partes y se baila en parejas agarradas, con un ritmo mucho más lento.

No obstante, las orquestas típicas como charangas conformadas principalmente por músicos afrocubanos, instauraron el compás de 2/4. La composición inicia con una introducción de ocho compases en la que las parejas se sujetan del brazo. Entre las típicas y charangas surgieron intérpretes que se hicieron famosos. En el caso de las primeras, Raimundo Valenzuela y luego con la muerte de este lo sustituye su hermano el cornetista Pablo Valenzuela, dirigieron una orquesta hasta 1923. Muchos otros músicos formaron orquestas típicas que crearon danzones como aquella conformada, entre otros, por el contrabajista José Alemán, el cornetista José Belén Puig y José Urfé. Este último tuvo un papel en la transformación de los ritmos que dieron lugar a las distintas versiones del mambo. En el caso de las orquestas charangas, serán importantes la del flautista Octavio Tata Alfonso y luego la de Antonio María Romeu.

A fines del decenio de 1930 los danzones ya no animaban a los músicos ni a sus públicos. Los afrocubanos generaron innovaciones rítmicas e instrumentales abriendo el camino a un nuevo estilo. El son y la transformación de la instrumentación de las orquestas habían generado cambios en el escenario musical. Además, el mercado de aquella música entró en crisis, por lo que tuvieron que renovarla. La formación de múltiples orquestas de jazz cubanas y el arribo de numerosas orquestas estadounidenses de esta música a Cuba debilitó la credibilidad del danzón. Las orquestas de jazz dominaban ahora dicho escenario, junto con la profundización de la industria político-mediática estadounidense compuesta por cabarets, hoteles de lujo, casinos y clubs (Acosta 2001). Es decir, las nuevas condiciones ideológico-políticas y económicas motivadas por la fuerte influencia del país vecino, y la transformación de la música cubana, cambiaron la manera de percibirla y ejecutarse. El nuevo contexto manifestaba la consolidación de los grupos de poder dominante, que en algunos casos a los afrocubanos les resultaba atractivo porque les daba comodidad y lujos.

Se dieron nuevas éticas y estéticas musicales. Obedecía, en parte, al nuevo sistema de consumo impulsada por la industria político-mediática dominante, en la que el propietario establecía las reglas para determinados ritmos. No obstante, a pesar de que algunos afrocubanos cumplían con la industria de los gustos musicales, es decir, a la industria que buscaba la ganancia y el dominio ideológico, compuesta por estadounidenses, la oligarquía criolla, la burguesía, los terratenientes e incluso la

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 67-89.
ISSN 2452-4727

Iglesia, continuaron teniendo cierta incidencia en las nuevas interpretaciones musicales. La resistencia o alegría afrocubana, por tanto, brindaba sus frutos porque mantenía su carácter subversivo, manifestándose en los nuevos ritmos.

La transformación se debía al impacto del jazz bailable afroamericano. Es importante mencionar que las vinculaciones entre afrocubanos y afroamericanos datan por lo menos desde la segunda mitad del siglo XIX, y se mantuvo hasta la primera mitad del siguiente. Una parte de los ritmos que surgieron en ese periodo, se debe a los contactos constantes. La modificación del danzón no solo representaba la experiencia de los afrocubanos, sino también de los afroamericanos. No obstante, la versión tomada de los intérpretes afrocubanos que proliferó como moda, era simplemente la dominada por la industria político-mediática. No solo se difundió a través de las orquestas estadounidenses que frecuentaron la isla, sino por medio de la distribución de las grabaciones que las empresas grabadoras multinacionales estadounidenses como la RCA Víctor realizaron en Cuba y en Estados Unidos. Esta relación impactó entre algunos músicos al crear una versión de lo que llamaron mambo. Dicha versión, de carácter mediática, que tuvo mayor dominio y difusión, es la de Dámaso Pérez Prado. Poco antes, no obstante, ya se conocían otras versiones: la del flautista Antonio Arcaño Betancourt y del clarinetista José Urfé, quienes no se vinculaban con la versión dominante.

La proliferación de la versión mediática de la música afrocubana: el mambo de Pérez Prado

El mambo de Pérez Prado que se desarrolló sobre todo en México, representó sobre todo la versión del orden social dominante. Es decir, el establecimiento de la negociación de los grupos de poder económico-político. La resistencia y la insubordinación de alguna forma perdieron sentido en relación al periodo de la esclavitud. En el caso del pianista, se observa más en el proceso de blanqueamiento tanto física como culturalmente, que en el mantenimiento de las tradiciones afrocubanas. Es decir, actuaba afín a la actitud de los blancos. Sus mambos, por citar un caso, trataron de conciliar las contradicciones de clases de la sociedad mexicana [10]. No obstante, los aspectos africanos que contenía su música, siguieron manteniendo resistencia y alegría para contener el racismo. Incluso provocó rechazo entre los grupos más reaccionarios y conservadores en México (Huerta 1950). Para sus públicos sus ritmos no dejaron de ser alegría que sirvió para enfrentar el mundo convulsionado motivado por las contradicciones en el que se encontraba la mayoría de la población.

[9] Sus obras: “Mambo del Ruletero”, “Mambo Universitario”, entre otros, consistían, entre otras cosas, neutralizar las contradicciones de clase.

CC BY NC ND

La transformación de los ritmos afrocubanos que permitió el periodo inicial del mambo de Pérez Prado, contó con el apoyo de la industria político-mediática, cuyo contenido ideológico-político provenía de Estados Unidos. La RCA Víctor, por ejemplo, estableció las reglas de la mayoría de sus composiciones. Es decir, decidió que los mambos fueran, entre otras cosas, más comerciales que artísticos. Qué Rico mambo o Mambo no. 5, entre muchos otros, tuvieron este sentido como lo dijo alguna vez el pianista cubano en una entrevista (Pérez 1995: 37). Es un aspecto importante para que dicha integración o negociación de los grupos de poder se haya consolidado. Un grupo de músicos afrocubanos dieron un salto hacia atrás en el proceso de resistencia. Es decir, abandonaron su odio de clase. Aunque dicho salto no se dio de manera absoluta, pues no capturó a la todos los músicos. En este caso el odio hacia dicha clase se mantuvo firme. Dicha industria fue un lugar de integración, un mecanismo de control social, laboral y musical. Es decir, la materialización de la negociación de los grupos de poder. Allí laboraban no sólo como trabajadores de limpieza, recepcionistas o amos de llaves de hoteles como Plaza y Sevilla Biltmore, o clubes como el Gran Casino Nacional, sino también como músicos, quienes recibían un salario muy bajo por su trabajo.

En los citados espacios un grupo de afrocubanos percibió la oportunidad para abandonar su pasado, e integrarse a los privilegios que le prometía el nuevo orden basado en lujos y comodidades. Es decir, concretaron la ideología del racismo de la modernidad capitalista: la blanquitud, que es, como se mencionó antes, al decir de Bolívar Echeverría: “El racismo normal de la modernidad capitalista es un racismo de la blanquitud” (2011:86). En el periodo en que prolifera el mambo de Pérez Prado, se profundizó esta práctica-ideológica. El consumismo, aunque fuera una expresión del esclavismo moderno, una continuidad de sujeción sobre los cautivos, lo vio como una manera de abandonar la exclusión e integrarse en los privilegios que generaba la blanquitud biológica y cultural. La alegría se transformaba en tristeza, pues la lucha de resistencia paulatinamente perdía la brújula. Las contradicciones que se materializaban en la desigualdad entre los afrocubanos, sin embargo, se mostraban más abiertamente. Revivía las confrontaciones que se daban no solo entre estos, sino contra los grupos de poder dominantes. Algunos, incluso, estaban dispuestos a sufrir exclusión con tal de vivir con lujos. Fueron espacios en los que también se le recordaba al afrocubano su situación de inferioridad, propio de esta ideología racista. El racismo de la blanquitud que formaba parte de la estructura del llamado Occidente, en este caso representado por la sociedad estadounidense, influyó a través de la industria político-mediática establecida en Cuba. Sin denostar que el pasado colonial español también dejó su impronta. Los músicos, algunos, escapaban de estas relaciones cuando se convirtieron en famosos ejecutantes. En medio de estas contradicciones, surgieron otros intérpretes de la música cubana que no podemos decir lo mismo.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 67-89.
ISSN 2452-4727

El flautista y director de orquesta Antonio Arcaño Betancourt fundó su grupo en 1937. Creó danzones instrumentales que incidieron en los mambos, alejándose del dominio de los cantados. La orquesta la formaron músicos que luego tuvieron un papel en las innovaciones: el pianista José López y el contrabajista Israel "Cachao" López. En el caso de Arcaño, renovó las armonías, la melodía y el timbre. Aunque poco antes lo había hecho Orestes López, hermano de Cachao, quien le dio nuevos cambios rítmicos que luego los retomaría aquel. Incluso, es quien compone el danzón Mambo estrenada en 1938 y luego difundida por uno de los instrumentos de guerra ideológico-cultural dominante: la radio. En aquel momento existía un movimiento y un intercambio de repertorios musicales que no sólo se dio entre los músicos, sino entre las orquestas de son y charangas, permitiendo se enriquecieran los ritmos que circulaban en la isla, y en cierto sentido la proliferación de variaciones musicales que en conjunto se llamaron mambo (Grijalba 2018).

Los músicos Orestes y Araño, por citar un caso, designaron mambo a una sección del danzón. Otro creador que se suma al grupo que transformaron la música cubana, es el tresero Arsenio Rodríguez, quien designó mambo a una sección del son montuno. Dicho músico era descendiente de esclavos prevenientes del Congo, nacido en Matanzas. Su abuelo le enseñó los ritmos secretos de la secta abakwá de la santería, manteniendo patrones rítmicos de la música africana que se evidencia en su versión. No obstante, se desarrollaron otras versiones que poco tiene que ver con la resistencia y alegría, o en todo caso se relacionaban con la tristeza. En la industria político-mediática de Nueva York trabajó Machito y sus Afrocubanos, Tito Rodríguez e incluso Arsenio Rodríguez, que cumplían las exigencias del mercado capitalista, porque gran parte de su producción musical obedecían a la acumulación de capital que perseguían las empresas multinacionales de grabación, y en cierto sentido como parte de la legitimación ideológica de los propietarios de esta industria. Estas versiones se difundieron en muchas partes, convirtiéndose al mismo tiempo en un aporte a la alegría del mundo.

A modo de conclusión

A lo largo de estas líneas analizamos un largo proceso histórico sobre la conducta política, social y musical que generaron las condiciones para la proliferación de los ritmos afroantillanos. La música fue un importante mecanismo de disfraz que ocultó, pero también mostró abiertamente su insubordinación. Ocultó y mostró sus esfuerzos para impedir la apropiación de su trabajo. Además, los grupos de poder o esclavizadores no consiguieron silenciarlos y ocultarlos; no dominaron totalmente el campo de batalla (escena musical), por lo menos en cierto periodo de tiempo, pues una parte de los cautivos acabaron integrándose al orden social, es decir, en el proceso de blanquitud, que se convirtió en una expresión de tristeza. No obstante, sus ritmos fueron una importante herramienta de lucha, y al mismo tiempo, una contribución a la alegría que se materializó en resistencia en el largo proceso de conflicto.

CC BY NC ND

La alegría, sin embargo, no solo fue una expresión de los cautivos para sí mismos, sino para otras clases sociales que experimentaron relaciones conflictivas en un mundo convulsionado motivado por las contradicciones. La resistencia tuvo diferentes objetivos, pero en mayor medida trató de incidir en mayor o en menor medida en la realidad social. Se trató de la materialización de odio a la clase dominante. Con este elemento, no le fue imposible que mantuviera en resistencia. La música jugó un papel importante no sólo como un medio de enfrentamiento, sino en la búsqueda de libertad que, a través de la persistencia y la constancia, trataron de reivindicarse social y políticamente. El poder, la hegemonía, la resistencia y la subordinación, se dieron de formas diversas de acuerdo a los cambios históricos. Revelaron actitudes y discursos musicales que se manifestaron en el plano político como cultural. Se dieron de manera oculta y abierta; en algunos casos aceptados y en otros detestados.

La conformación de dichos ritmos surgió, entre otras cosas, de la inconformidad o descontento motivados por las relaciones de explotación y exclusión a las que los cautivos fueron sometidos. En el corto o mediano plazo, dichas relaciones se convirtieron en resistencia. Es decir, la experiencia de la población africana y afroantillana en el régimen de esclavitud occidental, se dieron múltiples contradicciones que se tradujo en enfrentamientos. Allí la alegría musical fue el medio de resistencia. La producción de ritmos provenientes de África, fueron los que en un primer momento acometieron al grupo de poder dominante. Con el tiempo, se apropiaron de elementos musicales propios de este grupo con los que continuaron su lucha de resistencia. A lo largo de todo el periodo analizado, dichos cautivos se enfrentaron a la ideología dominante: el racismo. Desde las plantaciones, el trabajador esclavo no tuvo relaciones sociales en el nivel de sus semejantes, sino se le situó en un rango mucho menor. De hecho, no se les atribuyó el carácter de humanos, sino “salvajes”. Convirtiéndose así en un primer paso para la construcción de la ideología de poder que justificó el dominio occidental. Esta concepción entró a un grado de desarrollo cuyo estatus “científico” se le llamó antropología, la cual se relacionó no sólo con el proceso colonizador de las metrópolis, sino como un medio de expansión imperialista y justificación del poder de las clases dominantes. Uno de los objetivos de esta disciplina consistió en asimilar e instituir el racismo.

En nuestro periodo de análisis, se manifestó la tristeza y alegría no sólo en términos políticos, económicos y sociales, sino también, y, sobre todo, musicales, pues proliferaron los ritmos que dieron lugar a los bufos, la contradanza y el danzón, los cuales contribuyeron con elementos musicales y políticos para el desarrollo de un movimiento musical cuyo nombre fue mambo. Dicho movimiento tuvo distintas versiones, algunas de las cuales reivindicaron su carácter subversivo y otras se integraron al orden social, o en todo caso, fueron producto de la industria político-mediática dominante.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 67-89.
ISSN 2452-4727

Dámaso Pérez Prado quien desarrolló gran parte de su música en México, creo la versión que fue precisamente producto de las relaciones sociales dominantes, pues gran parte de los mambos fueron creados a petición de empresas multinacionales como la RCA Víctor. Los mismos que trataron de conciliar las contradicciones de clase de la sociedad mexicana. La resistencia y la insubordinación de alguna forma perdieron sentido en relación al periodo de la esclavitud. En el caso del pianista, representa el proceso de blanqueamiento tanto física como culturalmente, que en el mantenimiento de las tradiciones y la subversión afrocubanas. Es decir, se trató de la negociación instituida por los grupos de poder, que táctica y estratégicamente se relacionaba con la conciliación y la neutralización social, en un contexto de optimismo que invadía a gran parte de las elites pequeño burguesas de la sociedad mexicana. Esta perspectiva nos permite ahondar posteriormente en nuevos estudios que refieran al mambo, y otros ritmos afroantillanos, como un medio de neutralización.

No obstante, es un comportamiento que se ha dado desde el periodo de esclavitud, pues algunos descendientes de africanos se convirtieron en esclavistas o se integraron al orden social al aspirar a los lujos y comodidades, y, por tanto, al proceso de conciliación. En otras palabras, en este largo proceso histórico se dieron grandes contradicciones entre hombres libres y esclavos, en el que nada estuvo definido. Concluimos que los afrocubanos miraron más por la integración (tristeza) que por la subversión (alegría), pero solo fue temporal. La historia humana es cambiante. Las relaciones sociales, políticas y musicales no están dadas, pero lo que sí se dio, es alegría a un mundo convulsionado.

CC BY NC ND

Referencias

Acosta, Leonardo. ***Raíces del jazz latino. Un siglo del jazz en Cuba. Barraquilla: La iguana ciega***, 2001. Impreso.

Aragu Rodríguez, Domingo. ***Los instrumentos de percusión. Madrid.*** Editora musical mundana, 1995. Impreso.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba.* México: FCE, 2004. Impreso.

Casimir, Jean. ***Haití. Acuérdate de 1804***. México: Siglo XXI, 2007. Impreso.

Delannoy, Luc. ***Carambola. Vidas en el jazz latino***. México: FCE, 2006.

Echeverría, Bolívar. "4. Imágenes de la blanquitud". ***Modernidad y blanquitud***. México: ERA, 2011.

González Echeverría, Roberto. "Literatura, baile y beisbol". ***La Jornada Semanal***. No. 3. 26 de marzo de 1995.

Grijalba Ruiz, Jairo. ***Arsenio Rodríguez. El corsario negro de la chabelona***. Coppell, Texas: UnosyOtros, 2018. Impreso.

Hernández Romero, Ramiro. "El jazz en México. Fusión, creación y transformación". ***UNAM Internacional***. No. 6. Febrero-mayo de 2024. https://revista.unaminternacional.unam.mx/nota/6/el-jazz-en-mexico-fusion-creacion-y-transformación.

Harris, Marvin. ***El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura***. México: Siglo XXI, 2006. Impreso.

Hobsbawm, Eric. ***La era del capital. Buenos Aires.*** Critica, 2010. Impreso.

_____"El caruso del jazz". ***Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz***. Buenos Aires: Critica, 2013.

Huerta, Héctor, "Mambo". ***Revista Voz***. No. 15. 12 de octubre de 1950.

Korsbaek, Leif y Barrios Luna, Marcela. "La antropología en Cuba". ***Cuicuilco***. No. 46. Mayo/agosto 2009. https://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v16n46/v16n46a2.pdf

Leclerc, Gerard. ***Antropología y colonialismo.*** Madrid: Alberto Corazón editor, 1973. Impreso.

Leymarie, Isabel. ***La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente***. Barcelona: Ediciones B, 1997. Impreso.

Madrid, Alejandro y Moore, Robin D. Danzón. ***Diálogos de música y baile por la cuenca del Caribe***. México: Universidad Autónoma de Nuevo León 2020. Impreso.

Majfud, Jorge. "Consumismo, otra herencia del sistema esclavista". ***La Haine. Proyecto de desobediencia informática***. 12 de junio de 2021. https://www.lahaine.org/mundo.php/consumismo-otra-herencia-del-sistema

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 67-89.
ISSN 2452-4727

_____ ***Moscas en la telaraña. Historia de la comercialización de la existencia y sus medios***. San Diego-Acapulco: Illegal Humanus, 2023. Impreso.

Marx, Carlos, Engels, Federico. ***Manifiesto del Partido Comunista***. Barcelona: Critica, 1998. Impreso.

Marx, Carlos. ***El Capital. Critica de la economía política.*** México: FCE, 2001.Impreso.

Morgan, Kenneth. ***Cuatro siglos de esclavitud trasatlántica***. Barcelona: Crítica 2017. Impreso.

Pérez Prado, Dámaso. "Apuntes Autobiográficos. Y en el principio fue…¡el mambo!". ***El Nacional***. 14 de septiembre de 1995. Impreso.

Orovio, Helio. ***Música por el Caribe***. Santiago de Cuba: Editorial Oriente 1990. Impreso.

Quintero Rivera, Ángel G. ***Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical***. México: Siglo XXI, 2011. Impreso.

Roy, Maya. ***Músicas cubanas***. Madrid: Akal, 2003. Impreso.

Sublette, Ned. ***Cuba and its Music. From the First Drums to the Mambo.*** Illinois: Chicago review press, 2004. Impreso.

_____"Lo latino y el jazz". 2010. https://www.academia.edu/15337887/THE_LATIN_AND_THE_JAZZ_Ned_Sublette_jalc_org_cuba

Southern, Eileen. ***Historia de la música negra norteamericana***. Madrid: Akal, 2010. Impreso.

Therborn, Gôran. ***La ideología del poder y el poder de la ideología***. México: Siglo XXI, 2014.

Thompson, Alvin O. ***Huida a la libertad. Fugitivos y cimarrones africanos en el Caribe***. México: Siglo XXI, UNESCO, 2005. Impreso.

Tirro, Frank. ***Historia del jazz clásico.*** Barcelona, Robinbook, 2001. Impreso.

Toscano Segovia Dax. "La industria mediática, la alienación y los procesos de transformación en América Latina". 2010. https://rebelion.org/docs/122489.pdf

Williams, Eric. ***Capitalismo y esclavitud***. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011. Impreso.

Recibido: 28 de enero 2025
Aceptado: 3 de junio 2025

CC BY NC ND

artículos

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

Repertorios y tendencias en la programación de siete orquestas profesionales en Chile (2010 – 2024)

Repertoires and Trends in the Programming of Seven Professional Orchestras in Chile (2010–2024)

Diego Gerardo Caris Lazo*
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO
https://orcid.org/0009-0001-8300-8301
José Manuel Izquierdo König**
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA D CHILE
https://orcid.org/0000-0003-1671-6364
Daniela Fugellie Videla***
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO
https://orcid.org/0000-0002-7401-980X
Ignacio Rivera Volosky****
INVESTIGADOR INDEPENDIENTE
https://orcid.org/0000-0003-4466-7272

Resumen: Este artículo analiza la programación de siete orquestas profesionales en Chile entre 2010 y 2024, con especial foco en la inclusión de obras chilenas, en el contexto de políticas públicas que imponen una cuota del 25% de música nacional en ciertos elencos. Se examinan las tendencias en la preservación del canon occidental y la diversidad en el repertorio orquestal nacional. La investigación revela que la presencia de música chilena es limitada, aunque variable según la orquesta, y destaca el impacto de los mecanismos de financiamiento en la programación. A través del análisis de más de 1.000 conciertos y 3.200 obras, el estudio ofrece una visión amplia sobre cómo los repertorios orquestales reflejan tensiones entre el canon global y la promoción de música local.

* Licenciado en Música. P. Universidad Católica de Chile. Correo: diegocarislazo@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.
** Doctor en Estudios Musicales. Universidad de Cambridge. Master en Musicología. Universidad de Chile. Licenciado en Música. Pontificia Universidad Católica de Chile. Correo: juizquie@uc.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.
*** Doctora en Musicología. Universidad de las Artes de Berlín. Magister Artium. Universidad de la Música FRANZ LISZT. Bachiller en Ciencias Sociales y Humanidades. P. Universidad Católica de Chile. Correo: dfugellie@uahurtado.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.
**** Doctor en Sociología. Goldsmiths, Universidad de Londres. Magister en Musicología. Universidad de Chile. Licenciado en Sociología. P. Universidad Católica de Chile. Correo: iarivera@uc.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

CC BY NC ND

Abstract: This article analyzes the programming of seven professional orchestras in Chile between 2010 and 2024, with a special focus on the inclusion of Chilean works, within the context of public policies requiring a 25% quota of national music in certain ensembles. Trends in the preservation of the Western canon and diversity in the national orchestral repertoire are examined. The research reveals that the presence of Chilean music is limited, though variable depending on the orchestra, and highlights the impact of funding mechanisms on programming. Through the analysis of over 1,000 concerts and 3,200 works, the study provides a broad perspective on how orchestral repertoires reflect tensions between the global canon and the promotion of local music.

Keywords: Programming in orchestra, canon, repertoire, classical music, public policy.

Introducción[1]

Las orquestas, en sus diversos formatos y configuraciones, son un componente central del ecosistema de la música clásica [2]. Por su rol en la cultura y el medio musical, tanto del pasado como el presente, han sido foco constante de investigaciones no sólo desde la musicología, sino que también desde el campo más amplio de las ciencias sociales, las humanidades y las artes. Entre algunas perspectivas de análisis recurrentes en tiempos recientes se encuentran las formas de financiamiento, las políticas culturales y la relación entre orquestas, repertorio y canon (Thuerauf 2008; Pompe, Tamburri, y Munn 2011; 2013; Beltramino 2014; 2016; 2021; Gotham 2014; Marín 2018; Bols 2020; Yanchenko 2020; Saá, 2022). Uno de los espacios más interesantes de trabajo sobre el material de orquestas es el estudio de la programación de las mismas, que puede ser entendida como una forma de curatoría. Dichas curadurías nos hablan de decisiones políticas y estéticas, pero también prácticas, que pueden definir cambios y permanencias a través del tiempo.

[1] Este artículo fue desarrollado en el marco del proyecto Animupa, Anillo de Música de Arte como Patrimonio (ANIMUPA, Proyecto Anillo ATE220041) de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID). Parte de este trabajo fue presentado por Diego Caris en su tesina: "¿Un canon nacional en Chile?", presentada a la Licenciatura en Música, mención musicología, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y dirigida por José Manuel Izquierdo König, en el marco del proyecto Anillo Animupa.

[2] Utilizaremos este término en forma intercambiable con otros similares referidos al mismo campo musical, como son música docta, de arte, o académica.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

En este trabajo, queremos revisar algunas de estas problemáticas, observando la programación de orquestas en Chile entre los años 2010 y 2024 [3]. Para esto, hemos considerado un grupo acotado de conjuntos profesionales, en este periodo igualmente acotado. Como orquesta profesional hemos considerado agrupaciones que tienen una continuidad en el tiempo, se encuentran establecidas institucional y formalmente, y que emplean músicos profesionales a quienes se les paga un salario que permite vivir de dicho trabajo (Kennedy 2020).

Sin embargo, reconocemos que muchas veces en Chile dicha estabilidad salarial no está garantizada sólo por el sueldo del trabajo de orquesta, y que este cubre solo parcialmente los ingresos de los músicos profesionales contratados. Aún así, consideramos que esta profesionalización de la orquesta, con un sueldo y una jornada definidas laboralmente, son claves para entender el fenómeno, y que las separa de otros tipos de conjuntos: formaciones sólo académicas, estudiantiles, aficionadas, o de participación no remunerada.

La elección de las orquestas se realizó en base a consideraciones de trayectoria y relevancia, y una diferenciación de orquestas condicionadas a cumplir con una cuota de 25% de música chilena en la programación, y aquellos conjuntos no condicionados a esta medida. La distinción entre un financiamiento libre y otro condicionado es útil para comparar el impacto que ha tenido esta medida, así como el comportamiento y presencia de la música orquestal nacional determinada por distintos tipos de financiamiento y políticas públicas. Dentro de nuestra muestra, tres agrupaciones no se encuentran condicionadas explícitamente por dicha cifra, y son de las de mayor trayectoria y relevancia nacional: la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile (OSNCH) y la Orquesta Filarmónica de Santiago (OFS), además de la Orquesta de Cámara de Chile (OCCH) [4]. Entre las agrupaciones condicionadas encontramos aquellas financiadas permanentemente vía Programa de Orquestas Regionales del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio —de las cuales fueron seleccionadas la Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena (OSULS), la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción (OSUC) y la Orquesta de Cámara de Valdivia (OCV)— y mediante fondos concursables del Programa de Apoyo a Orquestas Profesionales, entre las que se seleccionó a la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago de Chile (OCUSCH).

[3] Para el año 2024, algunas obras no estaban definidas en la programación, indicándose solamente si son estrenos u obras de compositores chilenos por definir. Sin embargo, dado que la gran mayoría de las mismas se encuentra identificada, hemos considerado también este año para nuestro análisis. Para algunas temporadas de años anteriores no fue posible encontrar los programas de concierto, como es el caso de la Orquesta de Cámara de Chile (OCCH) entre los años 2010-2012 y la OSULS entre 2010 y 2013.

[4] En el caso de la OCCH, se tiene constancia de estar condicionada a un 20% de música nacional hasta el año 2012, aunque debido al escaso número de programas de aquel periodo que fue posible recopilar, se decidió considerarla como no condicionada.

CC BY NC ND

El criterio de selección consistió en abarcar orquestas de alta figuración pública, con temporadas estables por varios años, una planta contratada de músicos, que tuvieran presencia tanto en Santiago como a nivel regional, y con distintos mecanismos de financiamiento. Un número menor de orquestas que podrían haber sido relevantes para este estudio, como la de Marga Marga, fueron omitidas por diversas razones, particularmente por acceso a la documentación sobre los programas. Aún así, consideramos que el corpus registrado es representativo de la realidad nacional, con una mayoría de las orquestas con mayor estabilidad financiera e institucional. Las orquestas seleccionadas se presentan a continuación:

Orquestas	Integrantes	25%	Santiago o regiones
Orquesta Sinfónica Nacional de Chile (OSNCH)	90	NO	Santiago
Orquesta Filarmónica de Santiago (OFS)	73	NO	Santiago
Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción (OSUC)	48	SÍ	Región del Bio-Bio
Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena (OSULS)	29	SÍ	Región de Coquimbo
Orquesta Clásica Universidad de Santiago de Chile (OCUSCH)	39	SÍ	Santiago
Orquesta de Cámara de Valdivia (OCV)	11	SÍ	Región de Los Ríos
Orquesta de Cámara de Chile (OCCH)	32	No	Santiago

Tabla 1. Elaboración propia.

El periodo de conciertos a analizar corresponde a las temporadas oficiales efectuadas entre el 2010 y 2024, exceptuando los años 2020 y 2021, puesto que la situación irregular de las orquestas en pandemia merece su propia investigación. Fueron excluidos de este análisis los conciertos educativos, de extensión y otras series de las mismas orquestas, debido a notorias diferencias en los formatos, en comparación con los conciertos de temporada, que bien podrían tener incidencia en las estadísticas aquí recabadas. Los años 2013 y 2017 surgen como hitos relevantes justificados por el inicio de la exigencia del 25% en el Programa de Orquestas Regionales y el Programa de Apoyo a Orquestas Profesionales respectivamente, y las consecuencias de ambas iniciativas en las programaciones de conciertos. Si bien se pudo marcar el fin del periodo a analizar en 2019 por la

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

crisis que conllevó la pandemia, el gradual retorno a las actividades presenciales y masivas durante el 2022 y hasta el 2024 permiten una mirada más cercana a la fecha de la realización de esta investigación. La recopilación de datos corresponde a la catalogación de las temporadas oficiales de conciertos de las diferentes orquestas seleccionadas, que incluyen un total de 1.057 conciertos con 3.258 inclusiones de obras en programas.

Nuestro principal foco de investigación son aquellos elementos observables a partir de la programación misma de las orquestas. En tal sentido, no hemos recurrido a las entrevistas ni consultas con dichas instituciones, no fueron consideradas metodológicamente, teniendo como principal foco una perspectiva documental. Esta nos ayuda también a leer aquello que no se dice, sobre las decisiones detrás de la programación, en una perspectiva de análisis de datos que no pone el foco en las decisiones que llevan a dicha programación (input), sino en los resultados observables a partir de las obras programadas (output). Algunas de las consideraciones más importantes al respecto son: ¿Qué obras se programan con mayor frecuencia? ¿Qué formas de permanencia y cambio pueden observarse a través del tiempo? ¿Hay diferencias entre orquestas, y qué elementos pueden explicar dichas diferencias? ¿Cómo se compara la programación en Chile con la de otros países para los cuáles existen estudios? ¿Cuál es el rol que cumple la música chilena, así como compositores y compositoras locales, en dichas programaciones? ¿Cuál es la presencia de composiciones actuales en relación al repertorio histórico?

El problema de la programación orquestal

Para nadie es un misterio que existe una marcada preferencia por un número reducido de compositores en las programaciones de conciertos, lo que se traduce en la preservación y permanencia de un determinado canon musical clásico-romántico europeo, un campo que ha generado amplio debate desde la década de 1980 (Kerman 1983; Citron 1993; Weber 1999). Uno de los primeros autores en poner en la palestra el tema del canon musical fue Joseph Kerman (1983), quien plantea una clara línea divisoria entre el canon como una concepción abstracta de jerarquía de obras musicales, y el repertorio como un programa de acción ligado a la interpretación de dichas —u otras— obras. No obstante, otros autores como Omar Corrado y Marcia Citron (en Corrado 2005) advierten que “el uso corriente y la dinámica de las formaciones culturales son considerablemente más ambiguos que esta polaridad” (Corrado, 2005 21). En 1992 Lydia Goehr dio un marco a este debate, definiendo la sala de conciertos como un museo imaginario de obras musicales, idea especialmente relevante para este trabajo (Goehr 1992).

CC BY NC ND

El problema es que teóricamente tampoco hay consenso sobre los criterios que han construido este museo imaginario, canónico, de obras, y cómo dichas obras canónicas se vinculan con el resto de la programación. William Weber (1999), propone cuatro aspectos fundamentales: la técnica o maestría del compositor (la idea de los grandes maestros), el repertorio (asociado, por ejemplo, a las programaciones de conciertos y óperas), el discurso crítico (que brinda empoderamiento y autoridad al repertorio) y la ideología (como dimensión moral que legitima y enfoca el canon hacia fines políticos y sociales).

Por otra parte, el análisis de las programaciones de conciertos nos revela que los mecanismos de financiamiento tienen fuertes repercusiones en la programación de temporadas. Por ejemplo, un financiamiento desde fondos estatales [5] usualmente da mayores libertades a los conjuntos para programar temporadas que exploren un repertorio menos conservador, puesto que dependen en menor medida de la venta de entradas, abonos o suscripciones (Pompe, Tamburri, y Munn 2011; Bols 2020). Estos elementos estructurales (financiamiento, organización, políticas públicas), antes que ser neutros, tienen también, siguiendo a Bols (2020), un directo impacto en las lógicas locales de la construcción de repertorios. Por ejemplo, la promoción de ciertos compositores "nacionales" por las orquestas del Reino Unido no es (ni fue) tan marcada como en Francia, puesto que la tradición musical británica usualmente se ha inclinado por un menos problemático "universalismo" en respuesta a los conflictos nacionalistas internos. En Francia, la política cultural se entiende como una misión nacional basada en excelencia, inclusión y democratización de las artes, lo que se tradujo en esfuerzos del gobierno central en difundir la música nacional de diversos períodos, o al menos tanto como fuera posible (Bols 2020).

Historia y actualidad de la muestra seleccionada

En el caso chileno, y hasta donde sabemos, existe solo un trabajo en el cual se abordan temporadas de orquestas chilenas —desde el 2006 al 2016 de la Orquesta Sinfónica de Chile y la Orquesta Filarmónica de Santiago— desde un enfoque del repertorio general (Salgado 2016). Además, existen trabajos que realizan un recuento histórico de las orquestas (Guarda e Izquierdo, 2012) o que utilizan las programaciones de conciertos para abordar la circulación de determinadas obras orquestales nacionales en un contexto de institucionalización musical o discusiones sobre el canon nacional en un contexto histórico (Merino 2014b; 2014a; 2016a; 2016b; Merino y Garrido, 2018; Guerra 2019).

[5] Para el caso de Estados Unidos, es importante notar que el financiamiento proviene de distintos niveles de gobierno (local, estatal o federal), los cuales tienen distintas repercusiones en la programación. Véase Pompe, Tamburri, y Munn (2011)".

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

Es importante indicar que la bibliografía señalada discute la idea de canon nacional sólo desde el lugar de la composición chilena, y no desde otros aspectos. Como veremos, también existe en Chile un "canon nacional" entendido como una versión, o variante, del canon global, determinada por las prácticas y gustos locales por ciertos repertorios, obras y compositores.

Entender el contexto histórico que lleva al desarrollo de orquestas nacionales y regionales es importante para comprender mejor cómo se construyen hoy sus realidades y repertorios, en el siglo XXI. La tradición orquestal en Chile ha pasado por distintos estadios de desarrollo. Recién a inicios del siglo XX surge un mayor interés por el repertorio orquestal, junto a un sinfonismo temprano en el país (Izquierdo 2011). La reforma al Conservatorio Nacional de Música en 1928, impulsada por Domingo Santa Cruz y la Sociedad Bach, sentó las bases para la Asociación de Conciertos Sinfónicos, dirigida por Armando Carvajal, que devino en 1940/41 en el primer conjunto orquestal estable e institucionalizado del país: la Orquesta Sinfónica de Chile (Matte 2022). Le siguieron en 1955 el Teatro Municipal de Santiago con la Orquesta Filarmónica de Chile (actual Filarmónica de Santiago) y posteriormente otras ciudades e instituciones en regiones, como la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción (1958), la Orquesta de Cámara de la Universidad Austral de Chile (1961) y la Orquesta Sinfónica de Antofagasta (1962), entre otras (Guarda e Izquierdo 2012).

La dictadura iniciada en 1973 significó un gran quiebre en la tradición orquestal chilena. El asesinato en 1973 de Jorge Peña Hen conllevó el truncamiento del proyecto sinfónico de La Serena y otras ciudades del norte, lo cual no fue retomado sino hasta 1993 por la Universidad de La Serena (Guarda e Izquierdo 2012). También se implantó un nuevo sistema económico que tendió a debilitar el Estado en pos de la privatización —fuertemente criticado desde el mundo de la cultura [6]— que disminuyó considerablemente el financiamiento a entidades como el Instituto de Extensión Musical (IEM) de la Universidad de Chile, del cual la Orquesta Sinfónica de Chile era dependiente (Merino 2003; Merino y Garrido 2018). Desde el retorno a la democracia en 1990, gobiernos, universidades y otras instituciones buscaron reactivar la cultura musical orquestal. Así, surgieron nuevos conjuntos como la Orquesta de Cámara de Chile (1991) bajo el alero de la Fundación Beethoven y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA); la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil (1992) como iniciativa del Ministerio de Educación (Mineduc); y posteriormente la creación de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles (2001) (Guarda e Izquierdo 2012). Con todo, existen notorias diferencias entre cada orquesta en impacto, visibilidad y formas de financiamiento. En el esfuerzo por fomentar la vida orquestal nacional, se han ideado una serie de mecanismos de financiamiento

[6] Por ejemplo, las numerosas columnas de Fernando Rosas en las que habla de la insuficiencia de los montos de los fondos concursables. (Véase https://www.maestrofernandorosas.cl/pv_escritos.html)

CC BY NC ND

diferenciados según grupos metropolitanos y regionales. Dichos mecanismos incluyen fondos provenientes del Ministerio de Educación (Mineduc), el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Mincap), instituciones universitarias, corporaciones culturales municipales, fundaciones y la Ley de Donaciones Culturales —la cual regula los aportes desde privados hacia proyectos culturales— entre otros. Si bien todavía se considera que existe una situación precaria —particularmente en elencos regionales (Alarcón 2018)— los diversos mecanismos de financiamiento significan un aporte relevante al funcionamiento de los conjuntos, aunque determinados en gran medida por una abrumadora concursabilidad a fondos.

El fomento a la música sinfónica nacional —la cual también perdió apoyo estatal en el nuevo paradigma económico y cultural desarrollado durante la dictadura— va de la mano con el apoyo a las orquestas. Además de los distintos concursos de composición orquestal, tanto el Programa de Orquestas Regionales como los fondos concursables del Programa de Apoyo a Orquestas Profesionales —iniciados en 2012 y 2017 respectivamente— exigen una cuota mínima de un 25% de música nacional [7] en sus temporadas de conciertos, aunque, como ya se mencionó, la Sinfónica Nacional, la Filarmónica de Santiago y la Orquesta de Cámara de Chile —las dos orquestas de mayor trayectoria y el único elenco completamente dependiente del Mincap— no se encuentran condicionadas por aquel porcentaje mínimo que determina la programación de otras agrupaciones, por financiarse a través de otros mecanismos.

Fuera de una revisión histórica general del panorama de las orquestas en Chile, es importante observar también el detalle de las diferencias entre las orquestas revisadas en el contexto de esta investigación. Primero, la más antigua entre ellas: la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile. Hacia 1940 era evidente la necesidad de contar con una orquesta profesional y cuyos músicos no estuvieran supeditados a otras instituciones, lo que llevó a Domingo Santa Cruz a poner en marcha, junto a un grupo de diputados, el proyecto que se transformó en la Ley 6.696, que creó al interior de la Universidad de Chile el IEM, bajo cuyo alero quedaron ensambles y proyectos creados a partir de 1940, entre ellos la Orquesta Sinfónica de Chile. En 2017 la institución añadió el calificativo "Nacional" a su nombre. Originalmente, para financiar la planta y actividades de la orquesta se estableció que el 2% del Impuesto a Espectáculos Públicos (como el cine) iría en su directo beneficio, y se otorgaron una serie de beneficios tributarios (Matte 2022). Sin embargo, el beneficio del 2%

[7] En el caso de los elencos regionales, los convenios entre el antiguo CNCA y las orquestas indican que la exigencia del 25% comenzó en 2013, un año después del inicio del programa.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

fue abolido de facto durante la dictadura. Actualmente, su financiamiento y funcionamiento (como parte del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile, sucesor del IEM) cuenta con un aporte desde el Mineduc definido según la Ley de Presupuestos para el Sector Público —sumado a auspiciadores y alianzas estratégicas— aunque según Eduardo Salgado (2016) el conjunto depende en mayor medida de la venta de entradas, abonos y suscripciones. Hoy en día es la agrupación más numerosa del país, con 90 integrantes.

La ciudad de Concepción, por su parte, contó con algunas iniciativas orquestales desde la primera mitad del siglo XX. Una de ellas fue una orquesta de cámara de alumnos de la Universidad de Concepción, formada por ex integrantes de la Orquesta del Liceo de Hombres. En 1952, aquel conjunto fue apadrinado por la Universidad y se conformó la Orquesta de Cámara Universitaria, la cual adoptó el título y configuración de Orquesta Sinfónica en 1958; la más antigua de regiones que todavía perdura. Hacia 1960 comenzó un proceso de profesionalización del elenco mediante concursos para sus diferentes filas, y desde 1963 adoptó como sede el Teatro de la Universidad de Concepción (Guarda e Izquierdo 2012). Desde el año 2003 se producen temporadas de ópera de las cuales la orquesta es un elemento central y, a nivel nacional, destaca su Plan de Puesta en Valor de la Música Chilena, con montajes orquestales de repertorio de Violeta Parra, Víctor Jara y Los Jaivas, entre otros. En parte, fue esta labor de difusión por la que recibió el Premio a la Música Nacional Presidente de la República en 2004. En temas de financiamiento, desde su inclusión en la Universidad, fue dicha institución la que adoptó el rol de sostenedora, y actualmente, recibe aportes desde el Mincap vía Programa de Orquestas Regionales que financian, entre otras cosas, una planta estable de 48 intérpretes.

La Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena tiene antecedentes que se remontan hasta 1950, cuando Jorge Peña Hen creó la Sociedad Juan Sebastián Bach. Peña además fue responsable en gran parte de la fundación del Conservatorio Regional de La Serena (1956) y de la Orquesta Filarmónica Regional de La Serena. Hacia 1965, la Filarmónica Regional ya contaba con 300 conciertos en La Serena y 128 en otros lugares, con obras de 107 compositores y 128 directores y solistas invitados, que corresponden a "cifras históricas en Chile para una agrupación de provincia" (Guarda e Izquierdo 2012, 145). Sin embargo, razones económicas fueron mermando la planilla de la orquesta que ya en 1963 contaba con una configuración de cámara, y hacia 1966 fue reorganizada. El asesinato de Jorge Peña Hen, por parte de militares tras el Golpe de Estado de 1973, implicó un gran quiebre en la vida musical serenense. El proyecto oficial no fue retomado hasta 1993, año en que se reorganizó como la Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, que actualmente cuenta con 29 integrantes. Desde el 2009, el elenco recibió aportes desde el Fondo de Fomento a la Música Nacional y desde 2016 forma parte de las seis orquestas regionales financiadas permanentemente

CC BY NC ND

por Glosa de Presupuesto Nacional vía Programa de Orquestas Regionales. La agrupación cuenta con el respaldo de la Red de Amigos Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, que reúne municipalidades de la Región de Coquimbo y empresas (Miranda s.f).

La Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago fue creada en 1982, en plena dictadura militar, y actualmente la integran 39 intérpretes. Su temporada de extensión se concentra principalmente en comunas de la Región Metropolitana, aunque también cuenta con visitas a otras ciudades de la zona central y las Semanas Musicales de Frutillar. Un hecho interesante se dio entre 1997 y 1999, cuando el elenco fue la base del Teatro Municipal de Santiago para sus presentaciones en regiones, con conciertos sinfónicos y escenificaciones operáticas. Desde el 2017, la orquesta se ha adjudicado ininterrumpidamente fondos del Programa de Apoyo a Orquestas Profesionales.

La Orquesta de Cámara de Chile tiene una larga historia previa, de la mano de su primer director e impulsor, Fernando Rosas. Lo que fue, primero, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, pasó a ser la Orquesta del Ministerio de Educación, y desde ahí la Orquesta ProMúsica. En 1991, con el retorno a la democracia y el apoyo de la Agrupación y luego Fundación Beethoven, que Rosas creara junto a Adolfo Flores, la Orquesta de Cámara de Chile comenzó su tradición de extensión y experimentación, incluyendo su temporada de conciertos en Ñuñoa (Izquierdo y Guarda, 2012; Pabst y Donoso, 2014). Actualmente, la Orquesta de Cámara de Chile cuenta con un equipo de más de treinta músicos, siendo la orquesta residente del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

La Orquesta de Cámara de Valdivia hereda, por su parte, una rica tradición local, pero su origen está específicamente en 2010, cuando es apadrinada por la Universidad Austral de Chile. Además del sostén económico universitario, el elenco recibe aportes de auspiciadores privados, el Gobierno Regional de Los Ríos y, desde el 2012, cuenta con aportes desde el Programa de Orquestas Regionales. Hoy en día cuenta con una planta de 11 músicos profesionales de tiempo completo y apoyo de intérpretes invitados según la ocasión.

Como se ha observado, estas orquestas tienen formatos, marcos institucionales y formas de financiamiento muy distintos. Aunque no es objeto de este trabajo el analizar en profundidad las fuentes de ingresos de las orquestas y sus posibles efectos en la programación, sí es necesario abordar dos programas que son clave para la inclusión de obras chilenas en las temporadas de algunos conjuntos y que ya han sido mencionados. Estos son el Programa de Orquestas Regionales y el Programa de Apoyo a Orquestas Profesionales, que buscan financiar parcialmente el funcionamiento de las orquestas y brindar mayor estabilidad económica a la actividad orquestal.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

En el caso de los elencos regionales, el programa comenzó en 2012 con cinco conjuntos [8] (Sinfónica Universidad de La Serena, Marga-Marga, Clásica del Maule, Sinfónica de la Universidad de Concepción y Cámara de Valdivia), a los cuales se sumó en 2014 la Filarmónica de Temuco. Un año después del inicio del programa, en 2013, se añadió a los convenios entre el CNCA y las orquestas la exigencia del 25% de música nacional.

En un principio, los fondos eran otorgados desde el CNCA por intermedio del Fondo para el Fomento de la Música Nacional y, desde el 2016, pasaron a ser financiadas directamente desde la Glosa del Presupuesto Nacional. Los convenios entre cada orquesta y el Mincap (sucesor del CNCA) establecen una serie de obligaciones que apuntan hacia la difusión de la música de arte en su respectiva región. Por ejemplo, en el caso de la OSULS, el convenio dicta que la orquesta debe contribuir al "desarrollo integral de la Región de Coquimbo, mediante la implementación de programas de conciertos, de extensión, de formación, entre otros, en diferentes comunas y en distintos establecimientos educacionales de la región" (Mincap 2022, 3) [9]. Lo anterior evidencia un impulso a la descentralización de la actividad orquestal, no solo fuera de Santiago, sino dentro de la propia región, modelo que se replica para los otros conjuntos. Por su parte, el Programa de Apoyo a Orquestas Profesionales consiste en fondos concursables anuales para conjuntos metropolitanos o regionales, con algunos elencos que se adjudican fondos de manera constante, como la Orquesta Clásica USACH y la Orquesta Barroca Nuevo Mundo. No obstante, más allá de las diferencias entre ambas iniciativas, existe una gran similitud entre los mencionados programas.

Repertorios de orquesta(s)

Al revisar en forma comparada el repertorio de las siete orquestas estudiadas para este trabajo, se vuelve evidente la enorme presencia de obras que en Europa tienen un estatus canónico. Por lo mismo, una primera tarea es delinear cómo se comporta este repertorio en Chile, qué elementos generales podemos observar, y también qué diferencias aparecen entre las distintas orquestas.

El primer aspecto analizado —quizás el más amplio y general— tiene que ver con las proporciones en la programación de obras de los distintos periodos según la división empleada en este trabajo.

[8] Estos conjuntos fueron seleccionados en 2011 para ser financiados desde el 2012, con excepción de la Orquesta Marga-Marga que fue seleccionada en 2012 para ser financiada ese mismo año.

[9] La Orquesta Sinfónica de La Universidad de la Serena tiene una sección de Transparencia en su página web, con acceso a este y otros documentos. https://www.sinfonicalaserena.cl/transparencia

CC BY NC ND

Con el fin de disminuir las ambigüedades de una clasificación estilística, se decidió optar por una división cronológica en medios siglos [10]. Fuera de dichos periodos, se consideraron dos "estilos" que no pueden clasificarse como periodos, por una parte el repertorio docto o clásico, y por otra la categoría de "popular/cine", diseñada en esta investigación para agrupar arreglos orquestales (muchas veces con coro o cantantes populares) de villancicos navideños, canciones populares y música de películas, entre otras, un repertorio que para la gran mayoría de las orquestas funciona en forma "independiente" al repertorio habitual con que trabajan.

Como ya se mencionó, este trabajo se basa en lo que las orquestas definen como sus conciertos de temporada. Muchas de las orquestas chilenas, con la excepción de la Orquesta de Cámara de Chile, hacen una clara distinción en la programación de su temporada oficial, con conciertos de extensión u otro tipo de programaciones. Estos otros conciertos, considerados como no-oficiales, son muchas veces aquellos donde ocurren mayores espacios de innovación en la programación, con arreglos de obras populares, crossovers, diálogos con otras agrupaciones, invitaciones, música de películas, entre otros. Ya que se optó por analizar las temporadas de las orquestas, no se abordaron estos programas alternativos, que eventualmente complementarían este estudio desde el comportamiento fuera de los marcos estéticos tradicionales que definen la programación, asunto que podía abordarse en futuras investigaciones. En parte, porque los propios integrantes de las orquestas pueden considerar dichos repertorios o trabajos como de un menor nivel, o como un ejercicio de programación para solventar gastos. Aunque nuestro trabajo no toma en consideración entrevistas, valga citar en forma complementaria lo señalado por Alberto Dourthé (concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile) en una entrevista el 2016:

> Es obvio que este problema económico nos lleva a programar aquello que se vende. De hecho, hay reuniones en las que la administración nos comunica que no hay plata, por ejemplo, para noviembre y diciembre. ¿Qué pensamos? Pues en varias ocasiones para solventar esa situación programamos Carmina Burana, que siempre deja mucha plata, la Novena de Beethoven, música de película, una gran obra que requiera de mucho coro y sea operístico (Salgado 2016).

Finalmente, como último alcance, dado que las obras de música de cine y popular suelen ser más breves que las académicas, se optó por agrupar cada concierto de música popular o de cine de un solo autor como una sola obra, con el fin de evitar desproporciones estadísticas.

[10] De manera ocasional, las agrupaciones han programado obras de los siglos XVI y XVII, aunque debido a su baja incidencia estadística fueron excluidos del análisis por períodos.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

El mismo criterio fue aplicado para los conciertos de arias. La proporción de los periodos del repertorio puede ser observada en el Gráfico 1.

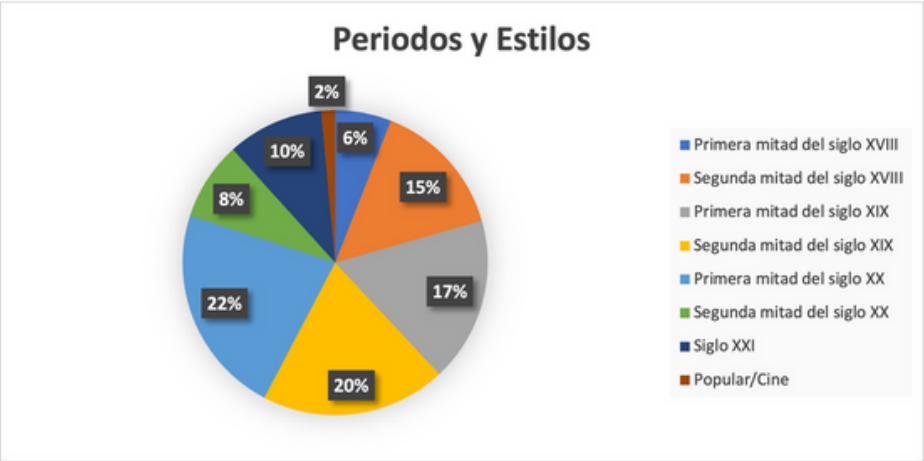


Gráfico 1.Elaboración propia [11].

Recordando que el foco de este artículo son las programaciones entre 2010 y 2024, lo primero que observamos, y que nos parece de interés, es que existe una preferencia por repertorio de la primera mitad del siglo XX, seguida de cerca por la segunda mitad del siglo XIX. El descenso en términos porcentuales entre un periodo y otro podemos entenderlo como gradual, aunque es evidente que los periodos asociados al repertorio contemporáneo (segunda mitad del siglo XX y siglo XXI) son los menos predilectos (excluyendo a la música popular/cine). La tendencia observada en los periodos cambia si consideramos la lista de los 15 compositores más programados (Gráfico 2).

Gráfico 2. Elaboración propia.

[11] Por estilos, se entiende a la categoría Popular/Cine

CC BY NC ND

Existe una marcada preferencia por W. A. Mozart y L. v. Beethoven, autores cuyo grueso de obras se encuentran en la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX, lo cual no refleja la tendencia mostrada por periodos: esto es, hay ciertos compositores canónicos que tienen una preferencia que sobrepasa al interés estilístico por cierto repertorio de cierto periodo histórico. Sobre lo anterior, es relevante decir que solo Mozart y J. Haydn representan el 79,36% de la segunda mitad del siglo XVIII. Este análisis, además, revela que existen grandes similitudes entre el caso chileno y de otros lugares estudiados por otros autores, entre los que contamos el estudio de Buenos Aires y La Plata (Beltramino 2014), el caso de la Orquesta Sinfónica de Boston (Yanchenko 2020), el panorama estadounidense de Jeffrey Thuerauf (2004) y el estudio internacional de Miguel Ángel Marín (2018). Sin embargo, la ausencia de algunos autores que podrían ser esperados —como M. De Falla, C. Debussy o A. Bruckner — y las particularidades en el orden según frecuencia de interpretación nos hablan del repertorio — canónico, si se quiere— como un corpus dinámico, adaptado a las particularidades y necesidades institucionales y estéticas de cada territorio.

Un índice útil para observar el nivel de concentración de los conciertos en cuanto a compositores es determinar con cuántos autores se logra el 50% de la programación. En este estudio, los 22 compositores más programados corresponden al 50,09% del total. En contraste, los 518 compositores restantes logran en su conjunto un 49,91%. De este último grupo, 297 creadores —más de la mitad de los nombres— fueron programados solo una vez. Para comparar el caso chileno con otros tres escenarios nacionales, en Estados Unidos se logra una cifra cercana al 50% con solo 13 autores, en Reino Unido con 26 y en Francia con 36 (Bols 2020), lo que nos sitúa en un escenario similar al británico, aunque más concentrado.

Obra-compositor	Inclusiones en programas
Sinfonía N°7 - Beethoven	21
Preludio N°1 - Alfonso Leng	19
Sinfonía N°3 - Beethoven	18
Sinfonía N°4 - Mendelssohn	18
Sinfonía N°2 - Beethoven	16
Sinfonía N°8 - Beethoven	16
Sinfonía N°40 - Mozart	16
Sinfonía N°6 - Beethoven	15
Idilio de Sigfrido - Wagner	15
Obertura de Las criaturas de Prometeo - Beethoven	14
Sinfonía N°5 - Beethoven	14
Sinfonía N°5 - Tchaikovsky	13
Sinfonía N°39 - Mozart	13
Sinfonía N°41 - Mozart	13

Tabla 2. Elaboración propia.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

Si aumentamos el detalle del presente análisis, como puede observarse en la Tabla 2, notamos que las 14 obras más programadas corresponden principalmente a los catálogos de Beethoven y luego Mozart, aunque podemos decir que de Beethoven se presenta un catálogo más concentrado que aquel de Mozart, sobre todo en las obras programadas en menos de cinco oportunidades. De las "otras" obras no tan frecuentes de Mozart y Beethoven, autores que dominan la programación nacional, cabe decir que incluyen algunas obras de cámara (en formato de cámara o adaptaciones orquestadas), oberturas, obras sinfónico-corales, arias, obras con solistas y, en el caso de Mozart, sinfonías tempranas. Por otra parte, el Preludio N°1 (1905) del chileno Alfonso Leng, una obra de la cuál existen varias versiones, de estilo romántico, muy propio de la transición entre los siglos XIX y XX, ocupa el segundo lugar, y corresponde a la obra más tardía presente en la tabla, aun cuando la primera mitad del siglo XX es el periodo más programado de la muestra. Lo anterior reafirma que, incluso con la primera mitad del siglo XX como periodo predilecto de la programación general, esta sigue dominada por autores que estilísticamente en su mayoría corresponden al clasicismo y romanticismo, mientras que de la primera mitad del siglo XX se presenta una mayor variedad de obras y autores. En tal sentido, puede observarse para esa primera mitad del siglo XX una preferencia estilística por una sonoridad romántica (como la de Leng o Soro, pero también de Richard Strauss o Gustav Mahler).

Un aspecto que comparten todas las orquestas aquí estudiadas es la baja programación de obras creadas por mujeres. En el plano general de la muestra, la inclusión de creadoras en los conciertos representa la ínfima cifra de un 1,7%, frente al otro 0,8% de obras de autoría anónima, tradicionales o no informada [12], y un abrumador 97,5% de obras de hombres. Dentro de este sombrío panorama, las orquestas con un mayor porcentaje de compositoras son la OCCH (3,55%), la OCV (3,33%) y la OSULS (1,67%); las cuatro orquestas restantes no alcanzan el 1%. El 2017 corresponde al año de mayor presencia de compositoras, en buena parte gracias a conmemoraciones del centenario de Violeta Parra en la OCCH y la OCV. En el caso de Valdivia, cuatro de las siete obras corresponden a un proyecto-homenaje a Violeta Parra titulado Identidad de Tierra, que consistió en cuatro encargos a compositoras nacionales [13] presentadas en cuatro conciertos diferentes. Por su parte, la OCCH marca el mayor número de compositoras en una misma temporada (ocho), cinco de las cuales corresponden a obras de Violeta Parra. Esta orquesta es también la única agrupación que ha incluido de manera ininterrumpida desde el 2016 a lo menos una compositora. Los años 2023 y 2024 presentan una ligera alza en la presencia femenina, con 11 obras de compositoras en cada año y concentradas nuevamente en la OCCH (seis en 2023) y la OCV (cinco en 2024).

[12] Dentro de la autoría no informada se encuentran aquellas obras de la temporada 2024 que, al cierre de este artículo, no están definidas.

[13] Valeria Valle, Fernanda Carrasco, Katherine Bachmann y Natalie Santibáñez.

CC BY NC ND

A partir del marco general, pueden observarse también diferencias importantes entre las orquestas. Tal como defendía la británica Orchestra of the Age of Enlightenment en una reciente campaña, no todas las orquestas son iguales. En este caso, las diferencias están dadas por factores estructurales (financiamiento, espacios, tamaño de cada elenco), lo cual es un factor determinante a la hora de programar cada temporada. Por ello, es de esperar que el repertorio más frecuente de la OSNCH o la OFS tenga pocas similitudes con la OCCH o la OCV, por ejemplo.

En términos de los periodos, las tres orquestas más grandes —OSNCH, OFS y OSUC— mantienen una tendencia similar al panorama general. Esto es, una mayor preferencia por obras de la primera mitad del siglo XX y segunda mitad del XIX que, en los tres casos, supera el 50% de la programación. La OCCH, en cambio, el 50% de sus conciertos está orientado a la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX, con un gran énfasis en la trinidad clásica —Mozart, Beethoven y Haydn— y F. Mendelssohn. Las otras tres orquestas presentan una paleta más balanceada. Un aspecto para destacar es que la OSULS es la única de los siete conjuntos en que el periodo predominante es el siglo XXI, con un 24% de su programación; en contraste, la orquesta que menos programa este periodo es la OFS, con solo un 4%.

Respecto a los compositores más frecuentes, si bien la tendencia general ubica a Mozart como el más programado, la situación cambia al analizar cada orquesta. Pareciera ser que esto depende del número de integrantes y la conformación instrumental de cada agrupación: para las cinco orquestas más numerosas —OSNCH, OFS, OCUSACH, OSUC, OSULS— el primer lugar lo ocupa Beethoven, mientras que la OCCH y la OCV siguen la tendencia general con Mozart a la cabeza. Más allá de quién ocupa el primer lugar, en la mayoría de las orquestas existe un descenso gradual en la frecuencia de interpretación de cada compositor. El caso más extremo de este decrescendo en la frecuencia ocurre en la OCCH, con Mozart programado en 100 oportunidades —que corresponde al 16,21% de la programación de la orquesta—, Beethoven con 77 y Mendelssohn con 38.

La sinfonía y obertura priman en todas las orquestas en las obras más frecuentes, con excepción de la OCV, dado el número de integrantes. Sin embargo, los títulos y autores varían ligeramente por agrupación. En cuanto a la inclusión de obras sinfónico-corales —que corresponden al 10% de la programación— no es posible determinar con seguridad de qué depende su realización. Probablemente dependa de factores de orden económico, del número de integrantes de la orquesta o de si existe un coro en la institución que las sostiene. En este último aspecto, hace sentido que las agrupaciones con mayor número de obras con coro sean la OSNCH (con el Coro Sinfónico y la Camerata Vocal de la Universidad de Chile), OCUSACH (con el Coro Sinfónico, Coro Madrigalista y Coro Polifónico USACH) y OFS (con el Coro del Teatro Municipal de Santiago). La OCCH, en cambio, se presenta junto a variadas agrupaciones, y la OSUC, OSULS y OCV, pese a contar con coros universitarios, no suelen programar obras con coro con la frecuencia de los otros elencos.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

El problema de la música nacional

Como pudo observarse en el debate previo, dentro del marco general del repertorio orquestal, aparecen también en un lugar preponderante algunos compositores chilenos, como son Soro y Leng, respectivamente en los puestos 14 y 22 de los compositores más interpretados por orquestas en Chile. A esto se suma, además, que el Andante de Leng es la segunda obra más interpretada de la muestra, compitiendo en forma directa con una selección de obras de Beethoven. Estos elementos nos remontan a una realidad comentada previamente: mientras algunas políticas nacionales apuntan a potenciar repertorios universales (como en Reino Unido), otras defienden las orquestas como espacio de desarrollo composicional local (Francia), tendencia que también ha estado presente en Chile al menos desde 1948 [14].

La difusión de la música nacional no solo se vio reforzada desde el nivel institucional con la Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022, sino que, en el ámbito de la música clásica, recibió un impulso con diversos programas ya mencionados. En ambos casos, una de las condiciones para la adjudicación de los fondos, sean concursables o por glosa, es la programación de un 25% de música nacional en sus temporadas oficiales y de extensión, medida que inició en 2013 para los elencos regionales y en 2017 para los fondos concursables. Esta política, además, va acompañada de diversos concursos de composiciones desde el Mincap, algunas orquestas y otras instituciones [15], y juntas pretenden fomentar la creación y circulación de obras orquestales chilenas. Hasta donde sabemos, la incorporación del 25% en los convenios entre cada orquesta y el Mincap parece ser una política cultural excepcional, puesto que en la literatura revisada no se menciona ningún ejemplo similar a nivel internacional, al menos a nivel de programación en vivo (a diferencia de cuotas radiales, por ejemplo). Explorar en los orígenes que gatillaron esta medida escapa a este trabajo, pero sus resultados y posible impacto (o ausencia de este) son observables a partir de nuestro análisis.

Es importante recalcar aquí que la tradición de la composición sinfónica tiene una trayectoria "joven e interrumpida" (Díaz y González 2011, 14) si la comparamos con la europea, y difícil de generalizar debido a la gran diversidad de poéticas musicales. Los autores también observan en el caso de las artes musicales un proceso de auto-canonización que es realizado por una micro-cultura musical que, para el caso nacional, ejemplifican con los Premios Altazor, Pulsar, Presidente de la República o, con el mayor prestigio, el Premio Nacional de Artes Musicales. Estas tensiones son importantes, aunque no permiten explicar del todo qué música chilena se toca, cuál no, y cómo eso se traspasa a las orquestas.

[14] Esto, debido a los Festivales de Música Chilena, iniciativa de la Universidad de Chile liderada por Domingo Santa Cruz, que promovió la composición y estreno de obras nacionales. Véase Merino Montero, Luis. 1980. «Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia». Revista Musical Chilena 34 (149-1): p. 80 - 105. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1565.

[15] Como el Concurso de Composición Musical Luis Advis en la línea Clásica, el Concurso de Composición Orquesta Marga-Marga, el Concurso de Composición del Teatro Municipal de Santiago y el recientemente lanzado Concurso para compositores/as Roberto Mahler de la OCV, para chilenos y extranjeros residentes en el país.

CC BY NC ND

Luis Merino, quizás el autor que con mayor profundidad ha abordado el tema, refiere a figuras clave de la composición, musicología e institucionalidad musical chilena: Eugenio Pereira Salas, Domingo Santa Cruz, Vicente Salas Viu, Samuel Claro, y a los propios González y Díaz, aunque manifiesta que existen diferencias entre la valoración proveniente de la musicología y la composición. De hecho, Merino otorga tal poder canonizante a figuras como Santa Cruz mediante líneas como "con estos juicios, de una plumada, Santa Cruz Wilson incorporó esta obra de Leng [La muerte de Alsino] en el canon nacional" (Merino 2017, 59). No obstante, así como una plumada puede canonizar, Merino también aborda en sus trabajos la importancia de la circulación de las obras en conciertos y el apoyo institucional, principalmente en el ámbito de la Universidad de Chile (Merino 2014a; Merino y Garrido 2018; Merino 2017).

Del total de obras programadas por las orquestas abordadas, el 16,25 % corresponde a presentaciones de autores chilenos. Al observar el panorama por cada orquesta (Gráfico 3), vemos que existen notorias diferencias [16].

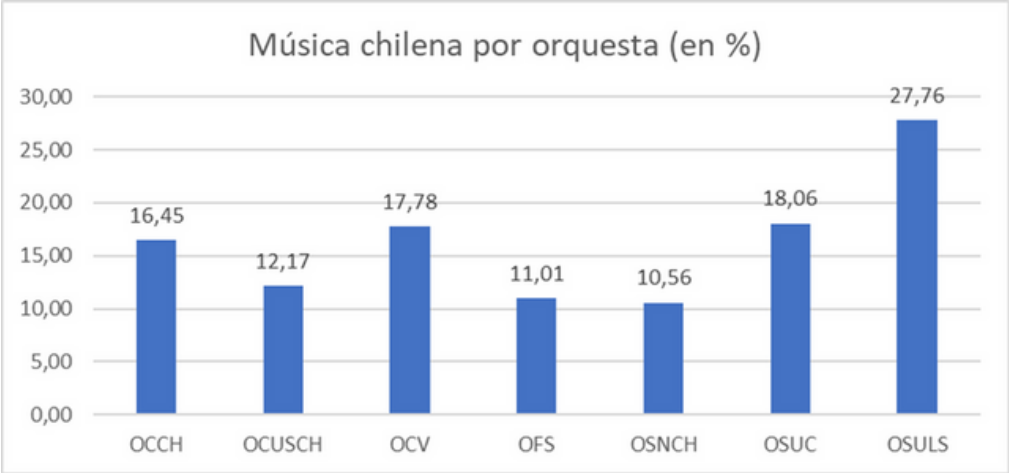


Gráfico 3. Elaboración propia.

Los cuatro elencos con un mayor porcentaje corresponden a los elencos regionales y la OCCH. En contraste, los tres elencos con la menor proporción corresponden a la orquesta más reciente en este estudio en incorporar el 25% de música nacional y a los dos elencos sin ningún condicionamiento. Los periodos y estilos de la música orquestal chilena consideran obras desde la primera mitad del siglo XX, etapa en que inició la composición orquestal de largo aliento en Chile [17].

[16] Es necesario aclarar que en términos brutos, la OCCH es la que más obras chilenas ha programado; pero también es cierto que el número de conciertos por temporada varía según agrupación. Por ello, creemos es más útil utilizar porcentajes como una medida para analizar la proporción según elencos, y no solo la cantidad total.

[17] La única obra anterior al siglo XX es la Romanza sin palabras (1899) de Enrique Soro, programada por la OSULS en 2024.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

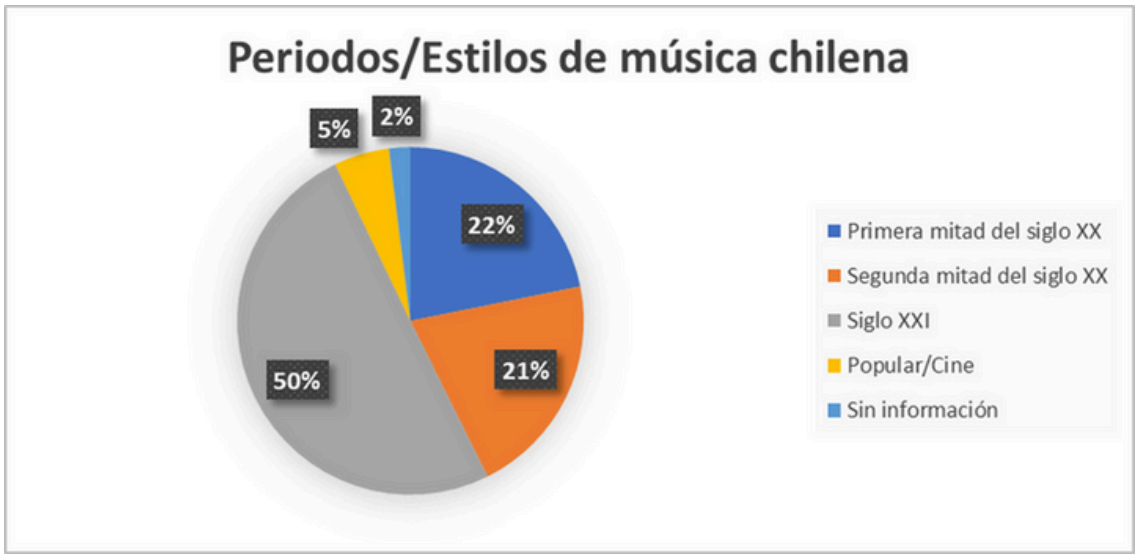


Gráfico 4. Elaboración propia.

Al analizar el Gráfico 4, se aprecia la clara dominación de obras del siglo XXI, aunque es necesario explicitar que, de las 253 programaciones pertenecientes a dicho periodo, el 67,6% (171 obras) corresponden a presentaciones únicas. Las razones de este fenómeno escapan a los alcances de este trabajo, pero demuestra la idea de Merino (2014b) de la música chilena como un corpus de obras que no sedimentan en hitos canónicos. Sin embargo, podría plantearse como hipótesis que los estrenos de obras chilenas cumplen un rol importante en la programación de algunas orquestas, aunque dichas obras luego no entren a un repertorio de obras estables con proyección canónica.

Desde el punto de vista de los compositores, hemos de decir que para poder completar el 50% de la programación de obras chilenas se necesitan solo 20 creadores, por lo que podemos afirmar que el repertorio chileno, en cuanto a compositores, es ligeramente más concentrado que el repertorio general. De los 149 autores programados, 117 lo fueron menos de cinco veces, y 76 de ellos fueron incluidos solo una vez. Si analizamos el grupo de los 17 compositores más interpretados (Gráfico 5), observamos que ocurre un caso similar al repertorio general, en el que Soro actúa como Mozart —compositor más frecuente— y Leng como Beethoven —en segundo lugar, pero con la obra más interpretada.

CC BY NC ND

Gráfico 5. Elaboración propia.

La tendencia del decrescendo en frecuencias de interpretación es similar al caso general, con una interesante composición desde el punto de vista de los periodos: tres autores de la primera mitad del siglo XX, siete de la segunda mitad del siglo XX y siete del siglo XXI. La baja diversidad de nombres de la primera mitad del siglo XX nos indica una gran concentración de aquel periodo en solo tres autores, pese al número de compositores activos en la época y a la importancia histórica que se le otorga como periodo fundacional del sinfonismo en Chile. Desde la valoración histórica y musicológica, sorprende la baja cifra de Pedro Humberto Allende —autor clave junto con Soro y Leng en los inicios del sinfonismo en Chile— y la ausencia en este ranking de Domingo Santa Cruz, cuyo nombre parece persistir desde la institucionalidad antes que desde la interpretación de su catálogo de obras.

El gran número de autores del siglo XXI también es sorpresivo, y nos da indicios del estado de la composición orquestal en el Chile contemporáneo. Sin embargo, también podría observarse como una tendencia práctica: es muchas veces más fácil encargar una obra nueva a un compositor, que el trabajo de investigación, transcripción y edición necesarios para el rescate de una obra patrimonial del pasado musical chileno, sin considerar las dificultades en el acceso a dicha partitura, como a los derechos de la misma, el precario desarrollo de las ediciones musicales en Chile, la dificultad de localizar partituras en archivos personales e institucionales, entre otras.

Al aumentar el nivel de detalle hasta las obras (Tabla 3), observamos un gran salto —mayor que en el caso del repertorio general— entre la obra más interpretada y las siguientes. Si consideramos a los dos chilenos más programados, la presencia de Leng gira en torno a su Preludio N°1, mientras que Soro presenta una mayor variedad de su catálogo.

CC BY NC ND

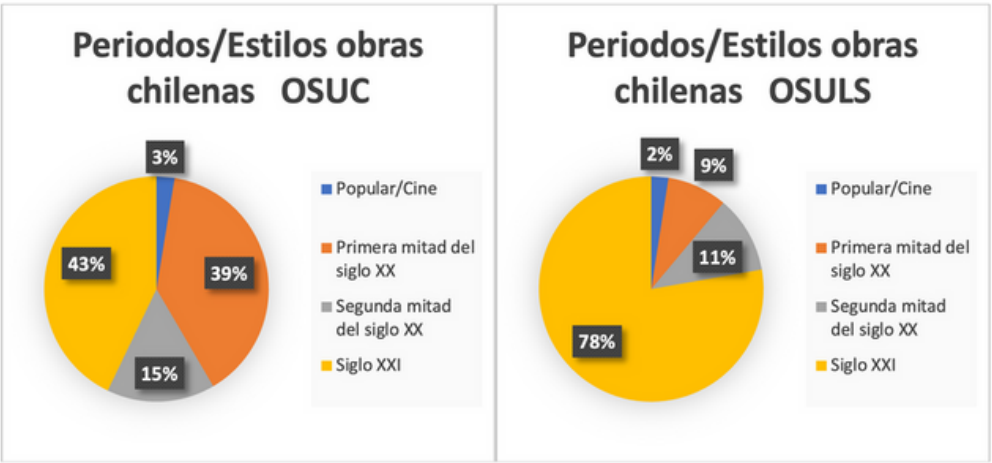
Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

Obra	Autor	Periodo	Nº de programaciones
Preludio nº 1/Andante para cuerdas	Alfonso Leng	Primera mitad del siglo XX	19
Tres aires chilenos	Enrique Soro	Primera mitad del siglo XX	7
Danza fantástica	Enrique Soro	Primera mitad del siglo XX	6
Andante apassionato	Enrique Soro	Primera mitad del siglo XX	5
Suite para pequeña orquesta	Enrique Soro	Primera mitad del siglo XX	5
Tramas Discontinuas	Aliocha Solovera	Siglo XXI	5
Momento andino	Vicente Bianchi	Segunda mitad del siglo XX	5
El gavilán	Violeta Parra	Segunda mitad del siglo XX	5
Canción de cuna para Fuegia Basket	Tomás Brantmayer	Siglo XXI	4
Suite Al sur del mundo	Guillermo Rifo	Segunda mitad del siglo XX	4
Signos de otoño	Fernando García	Segunda mitad del siglo XX	4
Chanson Triste	Enrique Soro	Primera mitad del siglo XX	4
Árbol sin hojas	Andrés Maupoint	Segunda mitad del siglo XX	4
Paisaje Urbano	Guillermo Rifo	Siglo XXI	4
Voz de piedra	Miguel Farías	Siglo XXI	4
Concierto para violín	Gustavo Becerra-Schmidt	Segunda mitad del siglo XX	4
Y todavía tiene una pena	René Silva	Siglo XXI	4
Yin-Yin	Jaime Cofré	Siglo XXI	4

Tabla 3. Elaboración propia.

Vemos que existe un empate en términos globales (seis obras de cada periodo), aunque el top 5 se ve dominado por un repertorio más conservador que, en el caso chileno, corresponde a la primera mitad del siglo XX con autores de un lenguaje romántico o postromántico como Soro y Leng.

Si observamos en detalle las distintas orquestas, podemos ver también diferencias entre ellas. En relación con los periodos, la tendencia general es que sea mayor la presencia de obras del siglo XXI, exceptuando a la Filarmónica. Respecto a la inclusión de obras de la primera mitad del siglo XX —que pareciera ser el centro del canon nacional según buena parte de la musicología chilena— los casos más extremos (gráficos 6 y 7) se encuentran en regiones: la OSUC cuenta con la mayor presencia de aquel periodo (39%), contrastando drásticamente con la OSULS y su foco en la música contemporánea, logrando solo un 9% de obras de aquel periodo.



Gráficos 6 y 7. Elaboración propia.

CC BY NC ND

A nivel de compositores, es común que cada orquesta se vea encabezada por Soro o Leng, a veces dentro de un empate con otros autores: Soro con Gustavo Becerra-Schmidt en la OCUSACH y Violeta Parra en la OCCH; y Leng con Roberto Falabella y Nicolás Ahumada [18] en Valdivia. La única orquesta que se desmarca de dicha línea es La Serena, con Esteban Correa, compositor residente en dicha ciudad, encabezando el listado. Esto último puede ser explicado por la tendencia serenense a preferir un repertorio centrado en el siglo XXI, además de la cercanía del compositor con el elenco. La orquesta que más suele repetir creadores chilenos (es decir, aquellos con más de dos programaciones por orquesta) es la OCCH; en contraste, el elenco con menos compositores chilenos con más de dos interpretaciones es la Filarmónica.

A nivel de obras, las diferencias se tornan notorias. La OCCH y OSUC son las agrupaciones que presentan más obras chilenas programadas más de dos veces. En contraparte, la OSNCH y la OFS son las que menos repiten obras; la Filarmónica solo repitió la Suite Latinoamericana de Luis Advis. El hecho de que las dos orquestas no condicionadas y de mayor trayectoria no suelan repetir obras puede guiarnos hacia dos conjeturas: 1) que exista una intención de presentar la mayor cantidad posible del repertorio nacional; 2) que, efectivamente, la música chilena no sedimente en hitos canónicos. Esto último parece ser una realidad más aplicable en las dos grandes orquestas capitalinas, dado que en regiones sí se recurre a la repetición de obras, particularmente el Preludio N°1 de Leng.

Un indicador que resulta interesante para la idea de los hitos canónicos es la proporción entre estrenos y no-estrenos. Los estrenos absolutos de obras en las siete orquestas son un fenómeno que atañe casi exclusivamente al repertorio chileno. De las 3.258 interpretaciones, 149 corresponden a estrenos absolutos, y 133 de ellas son obras chilenas. Naturalmente, una agrupación con altos índices de estrenos chilenos conllevaría a una mayor presencia de obras del siglo XXI, aspecto que hasta ahora parece no haber sido analizado, en sus proyecciones, por otros autores.

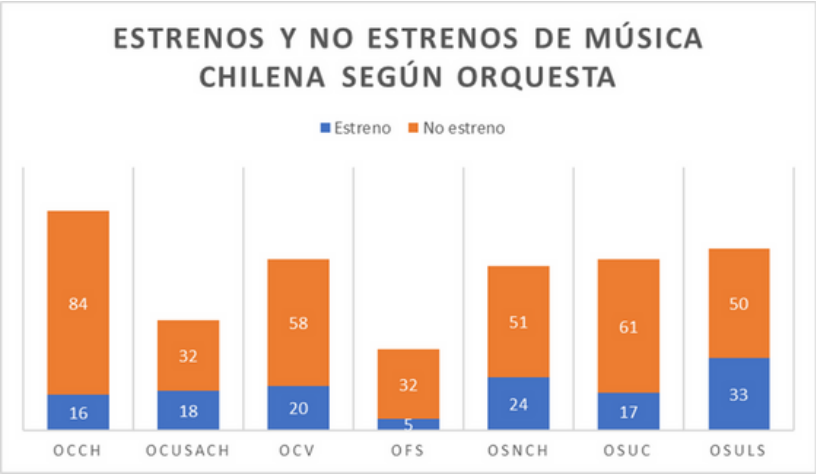


Gráfico 8. Elaboración propia.

[18] Compositor residente de la OCV en 2024, lo que conllevó el encargo y estreno de obras suyas para el elenco.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

Al observar el Gráfico 8, notamos que, tanto en proporción como en cifra global, la OSULS es la principal plataforma de estrenos chilenos, y si consideramos que la programación de dicha agrupación aquí analizada inicia en 2014, la cifra se torna todavía más impresionante. Sin embargo, en términos de relevancia y público, probablemente sea la OSNCH la que logre mayor alcance. Aun así, si observamos tendencias de género (programación de compositoras mujeres chilenas), es evidente, al igual que en el repertorio canónico global, que ninguna orquesta lidera en este campo, a menos que consideremos arreglos de obras de Violeta Parra en este campo (como única compositora entre autores más interpretados a nivel nacional). Otro dato relevante es que las tres orquestas regionales presentan un comportamiento relativamente similar, particularmente entre los conjuntos de Valdivia y Concepción, aunque La Serena es claramente la orquesta más diferente en su comportamiento, entre las siete orquestas analizadas.

El problema del 25%

Una de las políticas públicas más comentadas en torno a la programación de música chilena, tanto en radios como orquestas y otros medios, ha sido la incorporación de porcentajes de música, además asociados a formas de financiamiento, determinadas en parte por la Ley de Fomento a la Música Chilena (2004 / 2020). La tensión producida, en el caso de las radios (20%), entre quienes favorecían estas medidas como formas de promoción de la cultura nacional, el apoyo a artistas locales, o la diversificación de la oferta (Sociedad Chilena del Derecho de Autor SCD, o la Asociación Gremial de Industria Musical Independiente IMI), ha chocado con la mirada de quienes entendían estas políticas como atentando a la libertad de elección, de expresión o como favoreciendo cantidad por sobre calidad (Asociación de Radiodifusores de Chile, ARCHI).

En orquestas (25%), fue similar: frente a la promoción del patrimonio, y de compositores locales, estaba la objeción de atentar contra la calidad del repertorio, el interés del público, o incluso de la falta de materiales que hicieran posible interpretar dicho número de obras. Las opiniones de la Asociación Nacional de Compositores (ANC), el Consejo de la Música, así como de diversos directores de orquesta y críticos musicales, fueron también relevantes al debate, aunque su detalle y análisis escapa a este trabajo.

Por lo mismo, vale la pena observar si dicha política ha tenido un impacto real en la programación, y de qué modo. Al analizar el comportamiento del repertorio nacional en el tiempo, dos eventos deben considerarse en forma sincrónica, impactando las estadísticas: la implementación de los programas con el 25% en 2013 y 2017, y la inclusión de la programación de la OSULS en 2014.

CC BY NC ND

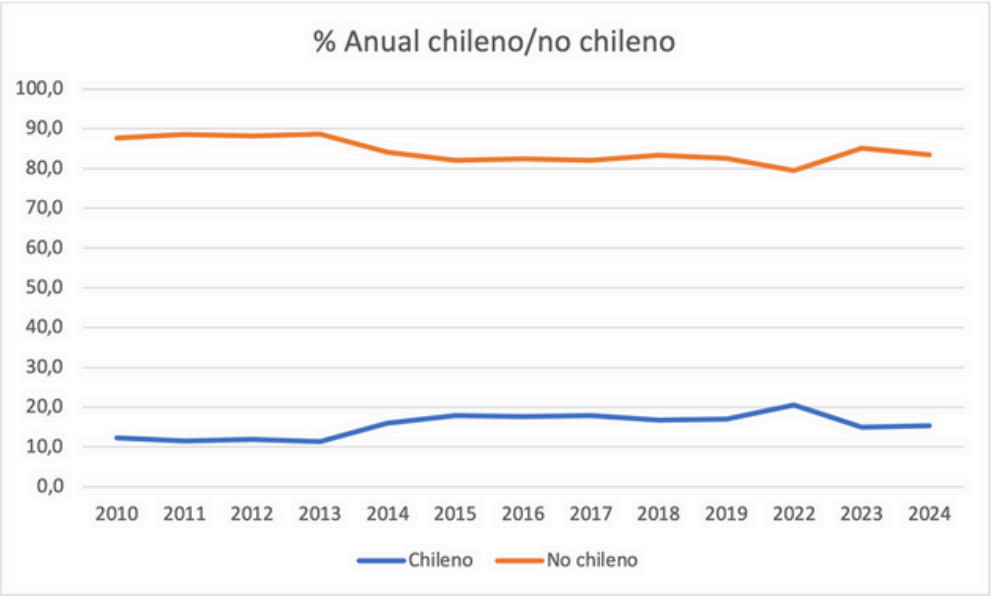


Gráfico 9. Elaboración propia.

El Gráfico 9 muestra que en términos globales —que incluyen a la Filarmónica, Sinfónica Nacional y la Orquesta de Cámara de Chile como orquestas no condicionadas al 25%—, el impacto de los programas implementados el 2013 y 2017 no parece haber sido especialmente significativo. Es posible que el efecto observado en 2014 tenga que ver con esta medida, pero en realidad parece estar más vinculado a un alza porcentual en la Filarmónica y a la inclusión de la programación de la OSULS con sus altas cifras de música chilena que con la normativa del 25%. Ahora bien, es relevante observar que el impacto de los programas cambia al observar el caso en cada orquesta, lo que permite entender mejor este comportamiento.

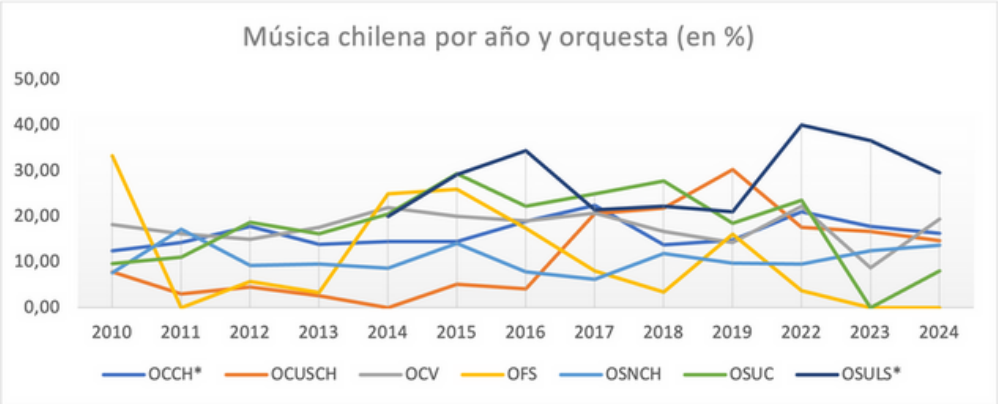


Gráfico 10. Elaboración propia.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

El alto porcentaje en la Filarmónica en 2010 obedece a la celebración del Bicentenario Nacional, que implicó una programación con un carácter más nacional que en años posteriores, pues es evidente que esta orquesta es una de las que menos programa música chilena entre todas las estudiadas. En cuanto al efecto del 25% [19], desde su implementación en elencos regionales en 2013 [20], se aprecia una tendencia promedio al alza; la Orquesta Clásica manifiesta un cambio drástico con la implementación del programa en 2017. Para los años 2023 y 2024, sorprenden las bajas cifras de Valdivia y Concepción, particularmente esta última el año 2023 (0%). Sin embargo, es importante notar que la orquesta sí programó obras nacionales, aunque no fueron identificadas como parte de su serie de conciertos sinfónicos aquí analizada: la Cantata de los Derechos Humanos de Alejandro Guarello y Ortiga, y conciertos con Nano Stern [21].

De los elencos no condicionados, la OSNCH presenta un comportamiento irregular que oscila entre el 7% y 17%. Curiosamente, y en contraste con la Filarmónica, su año con menor presencia chilena fue el 2010, año del Bicentenario, aunque es probable que sus conmemoraciones fueran externas a la temporada oficial. En el caso de la Filarmónica, su comportamiento es incluso más irregular, quizás asociado a los cambios de dirección que ha tenido en estos años. Sin embargo, su tendencia a la disminución sólo se ha acentuado: sigue siendo una orquesta donde la presencia de música nacional es particularmente escasa.

Gráfico 11. Elaboración propia.

[19] En este trabajo no se busca comprobar el cumplimiento del 25%, ya que los criterios empleados en la rendición de cuentas ante el CNCA o el Mincap pueden variar a los aquí empleados. Recordamos que en este análisis no se consideraron conciertos educativos, de extensión no oficiales, invitaciones, entre otros.

[20] Al no contar con la programación de La Serena al cierre de esta investigación, no es posible realizar la comparativa temporal para esta orquesta.

[21] Aunque lo hemos señalado previamente, es importante notar aquí que para este estudio se consideraron temporadas oficiales, y no conciertos extraordinarios, donde a veces estas obras y combinaciones suelen tener mayor presencia.

CC BY NC ND

Si analizamos el Gráfico 11 y consideramos los años 2013 y 2017 como fechas clave dada la implementación de los programas que condicionan al 25%, no detectamos cambios significativos en cuanto a estrenos. El alza producida en 2014 se debe a la inclusión de la programación de La Serena y a estrenos en Concepción y Valdivia, principalmente. Sin embargo, ello no implica que exista una marcada tendencia a estrenar obras en regiones [22]. El año anterior, por ejemplo, tres de los cuatro estrenos fueron de la OSNCH y uno de la OSUC.

El comportamiento de cada orquesta respecto a estrenos varía cada año, pero de todos modos se aprecian algunas tendencias a lo largo del periodo aquí estudiado. Sin embargo, de los elencos condicionados, solo se aprecia un cambio significativo en la OCUSACH y que podría ser atribuido al 25% (Gráfico 12).

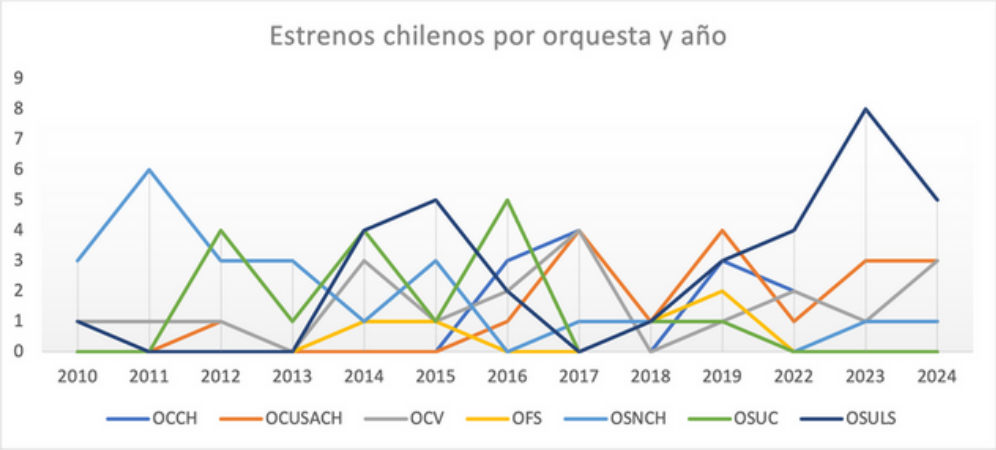


Gráfico 12. Elaboración propia.

Más allá de las variables esperadas de una temporada a otra, llama la atención el declive general observado en la OSNCH, OFS y OSUC. La Sinfónica Nacional vive un claro descenso desde el 2011; la Filarmónica se mantiene en sus bajas cifras, que coinciden con su baja presencia de obras chilenas; quizás la sorpresa proviene desde Concepción, a la baja desde el 2017 y que no cuenta un estreno chileno en su temporada sinfónica desde el 2022.

[22] En la muestra se contaron 63 estrenos en Santiago (incluyendo a la OCCH) y 70 en regiones.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

Algunas conclusiones y perspectivas

El análisis del repertorio de las orquestas chilenas demuestra que el canon observado en Chile tiene sus particularidades, y que además no todas las orquestas responden de la misma manera a dicho canon. Por un lado, se mantiene la preferencia (observada globalmente) por un repertorio clásico romántico anclado desde fines del siglo XVIII a inicios de siglo XX, que es, finalmente, el repertorio central de la práctica orquestal. Quizás la sorpresa en este estudio corresponde a que, producto de la división en periodos de medios siglos, la primera mitad del siglo XX es el periodo más programado, por sobre la segunda mitad del siglo XIX (con Brahms y Tchaikovsky), la primera del XIX (con Beethoven y Schubert) o la segunda del XVIII (con Mozart y Haydn). Estos tres últimos periodos corresponden a más de la mitad de la programación analizada, y los autores mencionados y sus obras son de los más frecuentes en todas las orquestas.

Esto nos lleva a preguntarnos por las formas de construcción de un canon a nivel nacional, una versión o variante del canon global, adecuada a ciertos elementos propios. ¿Gusto del público, repertorios disponibles a nivel de archivo de las orquestas, tendencias en la educación local en términos de obras? Lo cierto es que la casi total ausencia de autores relevantes en la programación en otros territorios (como Claude Debussy, Manuel de Falla, o Anton Bruckner) y la preferencia por ciertos autores que han ido en declive en otras regiones (como Tchaikovsky), son elementos importantes a considerar. También la permanencia de Haydn y Mozart en el repertorio de orquestas sinfónicas es destacable, puesto que refleja que varias de las orquestas chilenas son, finalmente, agrupaciones de cámara, lo que aumenta la prevalencia de dicho repertorio antes que las grandes obras románticas que requieren un instrumentario mayor.

Es visible la tendencia a una alta concentración en autores y obras. El canon occidental como repertorio, en este estudio, parece seguir grosso modo las normas internacionales, siguiendo los énfasis estilísticos internacionales, pero presentando menor diversidad de compositores y obras que en otros territorios. Con todo, la consideración de elencos regionales en esta investigación demuestra que el diagnóstico realizado por Salgado (2016) en dos orquestas capitalinas no corresponde necesariamente a una realidad nacional total. Mientras la OSNCH, la OFS y la OSUC revelan tendencias similares en términos de los periodos, la Orquesta Clásica, la OCV y, particularmente la OSULS se desmarcan de aquella tendencia con una programación más balanceada en cuanto a periodos. La OCCH, en cambio, presenta una inclinación por un repertorio entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Las diferencias entre orquestas crecen según se aumenta el detalle del análisis. Particularmente, el nivel de obras, antes que aquel de periodos, revela preferencias notoriamente diferentes, lo que responde principalmente al número de integrantes.

CC BY NC ND

No todas las orquestas son iguales, y tienen curatorías y formas de programación muchas veces distintas, al menos en los porcentajes marginales en relación a un gran bloque de música canónica occidental. La orquesta de La Serena, la OSULS, es significativamente la orquesta con una programación más distinta al resto del corpus estudiado. Pocas orquestas pueden decir que su fuerte en la programación corresponde a obras del siglo XXI, y en Chile podemos encontrar a una de ellas, más aun destacando que se encuentra fuera de la Región Metropolitana. Su rol como difusora de la música contemporánea en el norte del país es digno de reconocer, y su alto índice de estrenos nacionales nos habla de un interés por fomentar la composición orquestal del país.

Por otra parte, la OCV destaca, junto con la OCCH, como una agrupación que otorga un mayor espacio a compositoras. Sin embargo, es necesario el desarrollo de estudios que cuantifiquen la composición orquestal de compositoras, para así dar mayor contexto a estos indicadores, entendiendo a su vez que existe una correlación entre los encargos de obras y la incursión en determinados géneros, es decir, resultará poco probable que las compositoras nacionales escriban obras orquestales si no existe una posibilidad de estrenarlas. También, por su conformación, la OCV tiene una tendencia a programar autores de muy diversos periodos y con formaciones muchas veces poco tradicionales, siendo en este sentido la orquesta más flexible en el país. La Orquesta Clásica Usach, por su parte, ha tenido algunos objetivos de programación particularmente intrigantes, como la musicalización en vivo de películas como El húsar de la muerte y Viaje a la luna, en colaboración con Horacio Salinas o Jorge Pepi, respectivamente.

La OSUC, en este estudio, destaca por ser la agrupación que más espacio otorga a las obras chilenas de la primera mitad del siglo XX, componentes medulares del llamado canon nacional. En parte, esto puede ser explicado por la existencia de un archivo de partituras históricas de la propia orquesta, evitando la problemática de rastrear las obras. Sin embargo, a nivel nacional ha destacado por su difusión en formato orquestal de música popular chilena. Su Violeta Parra sinfónico o su Manuel García Sinfónico, por nombrar algunos, son una forma interesante de revitalizar el concierto orquestal y de diversificar el funcionamiento de la institución de la orquesta hoy en día. Su impacto incluso se ha visto reflejado en otros elencos aquí estudiados, como la OCUSCH.

El único elenco completamente dependiente del MINCAP, la OCCH, destaca, además de ser el elenco que más espacio otorga a compositoras, por orientar sus conciertos a repertorios más antiguos que las otras agrupaciones, especialmente en autores del periodo clásico y romántico temprano (Mozart, Haydn, Beethoven y Mendelssohn, entre otros). Su rol, según lo que se refleja en este estudio, parece estar orientado más a la difusión de la música orquestal en general antes que la música nacional. Lo anterior se ve reflejado en que todas las obras chilenas (106) apenas superan a Mozart, su compositor más programado (100); comparar a Enrique Soro o Violeta Parra (ambos con ocho programaciones) con Mozart no tiene sentido.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

Sin embargo, su rol difusor de la cultura orquestal se entiende mejor con su organización de conciertos: toda la temporada es de extensión, y no hay separación entre oficial y extensión. Lo anterior los lleva a realizar conciertos que, si bien se concentran en la región Metropolitana —y en menor medida en Valparaíso y O'Higgins, regiones aledañas— incluyen giras por regiones, generalmente más de una vez al año.

La Sinfónica Nacional, de manera intrigante, es la orquesta más cercana a la muestra general, un reflejo del promedio. En este estudio corresponde a la agrupación con el menor porcentaje de obras chilenas (10,56%) y, como vimos, sus estrenos de música nacional vienen en descenso. Su foco, más bien, parece estar actualmente en aprovechar, al igual que la Filarmónica, su gran capacidad instrumental para interpretar obras de gran formato que otras orquestas nacionales no pueden llevar a cabo. La Filarmónica de Santiago, valga decirlo, es la orquesta más conservadora de la muestra.

El repertorio contemporáneo y el nacional reciben escasa atención. Si bien la OSNCH es la que cuenta con una menor proporción de música chilena, la Filarmónica —que también realiza menos conciertos por temporada— es la que menos obras de autoría chilena incluye (37 de 336). Las razones de este fenómeno escapan a este estudio, y pueden variar desde propósitos institucionales hasta motivos económicos: como se ha visto en otros casos de estudio, una mayor dependencia de la venta de abonos y entradas tiene efecto en la programación, y una programación de obras nacionales —usualmente asociadas a lenguajes contemporáneos y vanguardistas— puede tener un impacto en sus ingresos.

En cuanto a la política del 25% de música nacional, pudimos observar que el efecto en la programación general no fue significativo en términos globales. A nivel de orquesta, el impacto en los elencos regionales, si bien generó un leve aumento, las cifras fueron más o menos constantes, pues ya venían realizando porcentajes similares. Tampoco es claro cómo dichos porcentajes se calculan para cumplir con la norma, considerando, por ejemplo, conciertos con múltiples pequeñas obras de un mismo autor. El único caso en que se ve un impacto real fue en la Orquesta Clásica de la USACh, agrupación que hasta antes del 2017 presentaba las cifras más bajas, y que tuvo una radical transformación en su línea curatorial. Ello nos lleva a decir que la efectividad de esta política está determinada por las tendencias previas de la orquesta, aunque en términos generales, la música nacional puede sobrevivir por sí misma, al menos en regiones y en la OCCH. El porcentaje histórico, entre un 10 y 20% real, se ha mantenido.

Quizás más importante, es también observar la distancia entre el prestigio académico y crítico de la tradición orquestal chilena, con la interpretación de dichas obras. Obras como La voz de las calles, de Pedro Humberto Allende, el Gran concierto de Soro, La muerte de Alsino de Leng o los Preludios Dramáticos de Santa Cruz, son rara vez interpretadas.

CC BY NC ND

Las obras chilenas más tocadas son composiciones relativamente simples, breves, fáciles de ensayar e interpretar, como el Preludio N°1 de Alfonso Leng (la segunda obra más interpretada de la muestra), o Enrique Soro con su Danza Fantástica. Esto nos lleva a visibilizar el problema de la ausencia de ediciones y mecanismos para que las orquestas, e intérpretes en general, tengan acceso a la música clásica chilena, que mayormente permanece inédita, en manuscritos que poseen las propias orquestas, y que pueden seguir utilizando (que es el caso, en particular, de la OSNCH y la OSUC), o en archivos personales o institucionales, algunos de difícil acceso. Por ejemplo, la Sinfonía Romántica de Soro recién cuenta con una edición crítica desde el 2022 de la mano de Julian Kuerti, quien cuenta en una entrevista con Radio Beethoven los desafíos que implicó interpretar esa obra en 2015 con la OSUC sin una edición crítica y profesional (de la Sotta 2022). Como esta obra, hay muchas otras de gran relevancia nacional que no cuentan con una edición.

Los desafíos que plantea el investigar, acceder, transcribir y, muchas veces, corregir una partitura casi manuscrita plantean problemáticas que pueden desembocar en preferir tocar obras más recientes que no requieran aquel proceso, o bien, obras más cortas (como los Preludios de Leng o la Danza Fantástica de Soro) que pueden demandar un menor trabajo. En esa línea, el repertorio chileno puede obedecer más al pragmatismo que a la canonicidad de una obra. En este sentido, el caso chileno ratifica la dificultad de separar el canon occidental, las prácticas locales, las necesidades de las orquestas, y el repertorio como entidades separadas.

Lo que vemos es que al mismo tiempo encontramos en Chile una tendencia general a un cierto repertorio canónico, pero también a una gran variedad de prácticas e intereses, determinados por diversas razones, donde la música chilena, pero también los gustos o tradiciones chilenas por ciertos aspectos del canon global de la música clásica, negocian sus espacios en una práctica que, a todas luces, sigue teniendo aún amplios espacios para su análisis y discusión actual. A su vez, estos análisis develan desafíos aún pendientes que podrían devenir en la canonización, o al menos aumento de la frecuencia del repertorio chileno, que implicarían una colaboración de diversos agentes e instituciones, incluida la musicología chilena, para fomentar su circulación.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

Referencias

Alarcón, Rodrigo. "Las luces y sombras de las orquestas regionales". ***Diario y Radio Universidad Chile***, 21 de julio de 2018. https://radio.uchile.cl/2018/07/21/las-luces-y-sombras-de-las-orquestas-regionales/

Beltramino, Fabián. 2014. «La música en números. Relevamiento de la programación de conciertos de las ciudades de Buenos Aires y La Plata (2010-2013): Permanencias, dominios y resistencias». ***Revista Argentina de Musicología***, n° 15-16 (2015): 339-54.

———. 2016. «Presencia e incidencia de la música del siglo XX en la programación de conciertos generales. Su relación con lo "antiguo", lo "moderno" y lo "contemporáneo"». ***Revista del Instituto de Investigación Musicológica*** «Carlos Vega» XXX (30): 85-100.

———. 2021. «Canon y música contemporánea: el ciclo 'Colón Contemporáneo'». ***Artes en Filo***, n° 1: 139-47.

Bols, Ingrid. 2020. ***Programming Choices and National Culture: The Repertoires and Canons of French and British Symphony Orchestras (1967-2019)***. Tesis de Doctorado, Glasgow: University of Glasgow. Impreso.

Corrado, Omar. 2005. «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». ***Revista argentina de musicología***, n° 5-6: 18-44.

Díaz, Rafael, y Juan Pablo González. 2011. ***Cantus firmus: mito y narrativa de música chilena de arte del siglo XX***. Santiago, Chile: Amapola Eds. Impreso.

Goehr, Lydia. 1992. ***The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music***. Nueva York: Oxford. Impreso.

Gotham, Mark. 2014. «First Impressions: On the Programming and Concert Presentation of New Music Today». ***Tempo68*** (267): 42-50. https://doi.org/10.1017/S0040298213001320.

Guarda, Ernesto, y José Manuel Izquierdo. 2012. ***La orquesta en Chile: génesis y evolución.*** 2.a ed. Santiago de Chile: Catalonia. Impreso.

Guerra, Cristián. 2019. «La procesión de Próspero Bisquertt: instituciones y mediaciones en torno a una obra chilena en proceso de canonización y la trayectoria de su compositor». ***Resonancias: Revista de investigación musical*** 23 (44): 101-25. https://doi.org/10.7764/res.2019.44.5.

Izquierdo, José Manuel. 2011. «Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX». ***Resonancias: Revista de investigación musical*** 15 (28): 33-47.

Karmy, Eileen. 2021. ***Música y trabajo: organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940***. Primera edición. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones. Impreso.

Kennedy, Jamie Lachlan. 2020. ***Learning in Professional Orchestras***. Tesis presentada para el grado de doctor, Universidad de Brisbane, Australia. Impreso.

Kerman, Joseph. 1983. «A Few Canonic Variations». ***Critical Inquiry*** 10 (1): 107-25.

Marín, Miguel Ángel. 2018. «Challenging the Listener: How to Change Trends in Classical Music Programming». ***Resonancias: Revista de Investigación Musical*** 22 (42): 115-30. https://doi.org/10.7764/res.2018.42.6.

Matte, Diego. 2022. «Del Instituto de Extensión Musical al Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile: una reseña histórica». ***Anales de la Universidad de Chile***, n.o 20: 249-73. https://doi.org/10.5354/0717-8883.2022.70404.

Merino, Luis. 2003. «1973 - 2003. Treinta años.» ***Revista Musical Chilena,*** 199 (2003), 39 - 56.

———. 2006. «Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena». ***Revista musical chilena*** 60 (205). https://doi.org/10.4067/S0716-27902006000100002.

———. 2014a. «La música en Chile entre 1887 y 1928: Compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados.» ***Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*** 2: 32-79.

———. 2014b. «La problemática de la creación musical, la circulación de la obra, la recepción, la crítica y el canon, vistas a partir de la historia de la música docta chilena desde fines del siglo XIX hasta el año 1928». ***Boletín música,*** n° 36: 3-20.

———. 2016a. «Más allá del nacionalismo: Una aproximación al compositor Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959) desde la recepción de dos de sus obras en chile y el extranjero: Escenas campesinas chilenas (1914) y Concierto sinfónico para violonchelo y orquesta (1915)». ***Neuma: Revista de Música y Docencia*** Musical 1: 12-45.

———. 2016b. «Más allá del nacionalismo. Una aproximación al compositor Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959) desde la recepción de dos de sus obras en Chile y el extranjero: La voz de las calles para orquesta (1920) y las Doce tonadas de carácter popular chileno para piano». ***Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*** 2 (diciembre): 12-43.

———. 2017. «El cultivo de la música docta en Chile como una práctica histórico-social. La comunicación, circulación y recepción de tres obras sinfónicas pioneras en dos espacios institucionales: 1918-1923 y 1928-1950». ***Resonancias: Revista de investigación musical*** 21 (40): 47-70. https://doi.org/10.7764/res.2017.40.4.

Merino, Luis, y Julio Garrido. 2018. «La crisis institucional de la Universidad de Chile y la circulación, preservación, recepción y valoración de la música sinfónica de los compositores chilenos: una propuesta teórico-metodológica». ***Resonancias: Revista de investigación musical*** 22 (42): 79-114. https://doi.org/10.7764/res.2018.42.5.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 90-122.
ISSN 2452-4727

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. 2022. ***Aprueba Convenio de transferencia de recursos y ejecución de actividades entre el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y la Fundación Orquesta Sinfónica Regional La Serena***. MINCAP. Impreso.

Miranda, Carolina. s. f. «Historia». ***Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena***. Consultado el 14 de septiembre de 2023. https://www.sinfonicalaserena.cl/historia.

Pabst, Hilda y David Donoso. 2014. ***Orquesta de Cámara de Chile***. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Impreso.

Pompe, Jeffrey, Lawrence Tamburri, y Johnathan Munn. 2011. «Factors That Influence Programming Decisions of US Symphony Orchestras». ***Journal of Cultural Economics*** 35 (3): 167-84. https://doi.org/10.1007/s10824-011-9142-6.

———. 2013. «Symphony Concert Demand: Does Programming Matter?» ***The Journal of Arts Management, Law, and Society*** 43 (4): 215-28. https://doi.org/10.1080/10632921.2013.818085.

Saá, Guido Agustín. 2022. «El "Nuevo Teatro Colón" (2009-2019). El canon musical entre el gestor y el espectador». ***Artes en Filo***, n° 2: 25-47.

Sotta, Romina de la. 2022. "Julian Kuerti estrenará la Sinfonía Romántica de Soro en EEUU". ***Entrevista Online:*** https://www.beethovenfm.cl/recomendado/julian-kuerti-estrenara-la-sinfonia-romantica-de-soro-en-estados-unidos/

Salgado, Eduardo. 2016. ***La programación musical en las orquestas de Santiago de Chile (2006-2016)***. Universidad de Valladolid. Impreso.

Thuerauf, Jeffrey P. 2008. «A Survey of American Symphony Orchestra Programming for the 2003-04 Season». ***Musike1***: 1-7.

Weber, William. 1999. «The history of musical canon». ***Rethinking Music,*** Nick Cook y Mark Everist, 316-55.

Yanchenko, Anna K. 2020. «Network Analysis of Orchestral Concert Programming». ***arXiv***. http://arxiv.org/abs/2009.07887.

Recibido: 14 de octubre 2024
Aceptado: 7 de julio de 2025

CC BY NC ND

artículos
Actos nº13 (2025): 123-140.
ISSN 2452-4727

Musica Migrante y tamboriles
Crónica y vivencia, la práctica del Candombe Uruguayo en Santiago de Chile.

Migrant music and drums
Chronicle and experience: the practice of Uruguayan Candombe in Santiago, Chile

Raúl Suau Cubillos *
UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
https://orcid.org/0009-0005-1152-0102

Resumen. Este artículo busca mostrar cómo, en el marco de los procesos de migración en Chile desde los años 90, una manifestación cultural traída por inmigrantes se instala, se desarrolla y se resignifica al adquirir un tinte local. El candombe como ritmo afro uruguayo se hizo presente en Chile a mediados de los años 90, con la conformación de una primera agrupación o comparsa, y actualmente bajo el nombre de Sociedad Candombera Catanga, tiene una presencia activa en el Barrio Plaza Bogotá de nuestra capital, barrio Matta Sur. Este trabajo enfoca, desde una mirada auto-etnográfica, el devenir histórico de esta agrupación para descubrir los conflictos y negociaciones propios de una agrupación multicultural, que, al mismo que propone emancipar el espacio público devela posturas conservadoras y progresistas en el proceso transcultural. En lo musical, este estudio evidencia los elementos distintivos del candombe chileno con la matriz de origen montevideana, también se devela la influencia del candombe en algunas producciones musicales en el medio musical capitalino y, finalmente, muestra cómo el candombe ha sido uno de los factores determinantes para en el resurgimiento de los carnavales en Santiago de Chile.

Palabras claves: Candombe, migración, transculturalidad, comparsa Catanga.

*Magister en artes mención Musicología . Universidad de Chile. Licenciado en Música. Universidad de Chile. Correo: rsuau@academia.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

CC BY NC ND

Abstract. This article aims to show how the migration processes in Chile since the 90s have contributed, by entering into a transcultural process, to install new cultural manifestations that are redefined in our territory and acquire a local tinge. The Afro-Uruguayan rhythm Candombe was present in Chile in the mid-90s with the formation of a first comparsa. Currently the Comparsa, under the name of Sociedad Candombera Catanga, has an active presence in the Barrio Plaza Bogotá of our capital (Barrio Matta Sur), this work establishes from an auto-ethnographic perspective a work where the researcher is part of this musical practice in active form and that finally blends into the phenomenon.

Keywords: Candombe, migration, transculturality, comparsa Catanga.

> Un viaje siempre pone en tensión quienes somos y hacia donde vamos, ponerse en movimiento genera la posibilidad de interactuar en otras realidades, fuera de nuestro espacio de confort, donde el investigador tenga la posibilidad de vivenciar y comprender un fenómeno desde un punto de vista diferente. Este artículo es fruto de la experiencia de compenetración e inmersión en una forma de expresión cultural foránea que me empujó a estar en la nave migrante que trajo a uruguayos a chile, que trajo su cultura afro que interactuó-con conflictos y negociaciones- y que desarrollo una práctica cultural y musical permanente, y que paradójicamente nos llevó a emprender un nuevo viaje…

Introducción

Como músico e investigador siempre me interesaron las músicas del continente y a mediados de los años ochenta conocí algo de la música popular de Uruguay a través de los compositores como Leo Masliah y Coriun Aharonian, al dúo los Olimareños, Daniel Viglietti y Alfredo Zitarroza. Luego a comienzo de los 90 pude ampliar ese conocimiento escuchando a Jaime Roos y Rubén Rada, Osvaldo Fattoruso, Eduardo Mateo. Luego de mi primer viaje a Montevideo, el año 1999, presencié las llamadas y quedé perplejo, esto me llevo - al enterarme que existía candombe en Santiago -

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 123-140.
ISSN 2452-4727

a iniciarme como tamborilero, y siendo ya participante de la comparsa, me sumergí por completo en esta práctica. Mi motivación en un principio no fue precisamente un trabajo musicológico, sino que más bien una inmersión completa en aquello que había vivido como auditor y público en uruguay y que ahora se me presentaba como una oportunidad de vivenciar, ¿cómo será estar desde dentro en todo esto?! ...fue la pregunta que se me grabó a fuego.

Luego de años de práctica del candombe de generar lazos y amistades en el grupo comencé a escudriñar y conversar sobre el inicio de la comparsa y de quienes fueros sus miembros, en fin, como a haciendo memoria. Y me encontré con una historia de migración, de transculturación, de conflictos y negociaciones y ahí comprendí que tenía un trabajo que hacer. Aparece entonces la pregunta que me impuso la tarea de investigar.

¿Qué elementos socio-musicales, culturales y transculturales emergen desde la práctica del Candombe Uruguayo al resignificar su práctica en Santiago de Chile?

Para esto me propuse como objetivos:

· Analizar y describir la relación entre la práctica del candombe y la migración uruguaya a Santiago de Chile desde los años 90.

· Descubrir y comprender este proceso de resignificación a través de la práctica del candombe al interior de la comparsa Candombera en un principio Lonjas de Uruguay, luego Candominga y actualmente Sociedad Candombera Catanga, sus prácticas, conflictos y proyecciones.

· Proponer una reflexión teórica y crítica desde los conceptos de migración, transculturación, re significación y entramados culturales en relación a la práctica del candombe en Chile.

La metodología utilizada fue una investigación cualitativa con enfoque etnográfico, con un diseño muestral: muestra intencionada y utilizando las técnicas de recolección de datos a través de entrevistas semi estructuradas a miembros fundadores de la comparsa. A partir de las entrevistas realizadas, se levantaron las categorías enumeradas a continuación.

1.- *Candombe en Uruguay*: Esta categoría hace alusión a todos los elementos que los entrevistados sugieren sobre la matriz Afro-Uruguaya del candombe, o sea, la tradición Negra en Montevideo, los tamboriles, la comparsa, los toques, el barrio, la tradición, carnaval.

2.- *Migración del Candombe a Chile*: Esta categoría toma el relato de los entrevistados uruguayos y mapea la experiencia migrante del candombe en ellos como proceso y como se instala en forma concreta en Chile.

3.- *Re significación del candombe en Chile*: Aquí se reseña el origen de la práctica del Candombe en Chile, los lugares de nucleamiento (Bar Montevideo, Parque Forestal, Casa Las Vertientes) y la construcción de tamboriles, la formación de una comparsa, los primeros talleres.

CC BY NC ND

4.- *Conflictos y Negociaciones en la comparsa de candombe*: Se reflejan aquí las tensiones entre la tradición candombera de origen y su re significación en el Chile de los años 1990 y 2000. El método de enseñanza y transmisión del candombe, los nombres que adopta la comparsa, el tipo de organización interna de la agrupación.

5.- *Carnaval de San Antonio de Padua y El Barrio Bogotá:* Aparece un evento aglutinador anual para la comparsa, el barrio y el rol social, la identidad que adquiere la comparsa.

6.- *Particularidades del "toque" de candombe en Chile:* Se opina sobre las diferencias del toque en las comparsas de Uruguay y Chile. Sobre las particularidades de los personajes participantes de la comparsa en Chile. Se hace una reflexión sobre porqué el toque mismo, "lo que suena", es diferente en Chile y en Uruguay.

7.- *El tamborilero como sujeto, Vivencia*: Opiniones y testimonios sobre lo que siente o le pasa a un tamborilero en el momento de tocar. Las experiencias de felicidad, trance, corporalidad que se experimentan al estar dentro del toque.

Me propuse entonces, comprender la inserción de este fenómeno desde dentro, con sus virtudes , conflictos y mis conflictos. Participar de la ritualidad, entender sus códigos, involucrarme en el lenguaje y jerga chileno uruguayo, habitar un barrio ganado para el candombe, salir en carnaval año a año, en síntesis, ser un candombero-investigador.

Marco Histórico

Uruguay

El Candombe es una manifestación artística afro-uruguaya distinguida como patrimonio de la humanidad [1] , que se mantiene viva actualmente en el Barrio Sur de Montevideo donde se asentó la cultura africana y que hoy es considerada una manifestación identitaria, una tradición. Los primeros estudios musicológicos fueron hechos por el investigador Lauro Ayestarán [2], donde se define el candombe como una expresión negra percusiva cuya interpretación incorpora al menos tres tipos de tamboriles, piano, repique y chico, cada uno con su patrón rítmico base y función dentro del grupo de tamboriles llamado la cuerda de tamboriles. El candombe es en esencia una manifestación musical afro que posee una identificación profunda en la comunidad negra y el pueblo uruguayo. Actualmente ese sentimiento abarca blancos y negros que se hacen parte del candombe en Montevideo y numerosos lugares del mundo donde haya uruguayos.

[1] Diario El Pais Digital En la muestra se contaron 63 estrenos en Santiago (incluyendo a la OCCH) y 70 en regiones.

[2] 1er estudio musicológico sobre candombe Lauro Ayestaran, La música en el Uruguay. Volumen I (1953).

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 123-140.
ISSN 2452-4727

Musicalmente hablando, se trata de un sistema polirrítmico donde se mezclan los distintos patrones ejecutados por los tres o cuatro tamboriles que conforman la llamada cuerda que constituye una unidad, dentro de un grupo mayor constituido por varias cuerdas llamada Comparsa. Cada uno de estos tambores tiene sus funciones, patrón rítmico y significantes mágicos religiosos, que hacen de esta una manifestación viva de una comunidad. En Uruguay esta manifestación se centra en Montevideo, específicamente en el Barrio Sur, donde históricamente estuvo la comunidad negra esclava y luego la comunidad negra marginada.

En el s. XX estas manifestaciones afro montevideanas comenzaron a ser parte de la fiesta de carnaval llegando hoy en día a tener una gran relevancia en lo que se denominan las llamadas y la fiesta de reyes donde comparsas o grupos de percusión de Candombe de 40 a 60 tamborileros cada una, y una serie de personajes, mama vieja, gramillero, escobero, vedette, figuras, estrellas, lunas y banderas, aparecen representando a los distintos barrios de Montevideo. Esta participación ha tenido un gran incremento en los últimos 20 años.

Las llamadas en Montevideo son el punto de encuentro del mundo afro en el marco del carnaval uruguayo. Este evento, que se jacta de ser el más largo de Latinoamérica, tiene aparte del candombe, varias expresiones populares como son los Parodistas, Humoristas, Revista y las Murgas [3] -de gran arraigo en el mundo popular- y que son parte de la competencia oficial del carnaval durante todo Febrero en los barrios de Montevideo. Es así como cada barrio participa, ya sea asistiendo a los espectáculos barriales-tablados-, o siendo parte de alguna de estas agrupaciones que congregan a mucha gente. El candombe tiene un lugar muy especial en esta costumbre festiva, posee una tradición y una mística que lo conecta con el concepto mágico religioso de origen afro donde se genera un caudal importante de información en torno a su significado y función. Actualmente es una manifestación viva cruzada por la modernidad que le imprime elementos que tienen que ver con el espectáculo, el comercio, la publicidad y el mercado.

Chile post dictadura, década de los 90

El término de la dictadura militar llevo a Chile a un periodo de gobiernos de coalición. En este marco la cultura popular en Chile tuvo que sobrevivir, ahora en democracia, a un proyecto de continuidad sustentado en dos polos, la económica política de una dictadura neoliberal y la justicia social. En este marco, la verdad, el progreso, las oportunidades de superación de los traumas post-dictadura, estuvieron sujetos a la consigna en la medida de los posible[1]. Esto significó en el caso de la cultura

[3] Agrupaciones teatral-corales-percusiva que tuvo su origen en Cádiz y que se asentaron en los barrios populares de Montevideo a principios de siglo XX generando una propuesta de gran arraigo identitario.

[4] Término ocupado en el gobierno de Patricio Alwin Azocar y los sucesivos gobiernos de la concertación para pactar acuerdos de justicia y gobernabilidad con los poderes facticos post dictadura.

CC BY NC ND

y la música, postergar una serie de proyectos con el pretexto de que ciertas manifestaciones artísticas no eran adecuadas o simplemente no calificaban dentro del nuevo escenario propuesto en democracia [5].

Consagradas quedaron aquellas manifestaciones artísticas que poseían un perfil mediático y todo aquello que escapó a este criterio quedó fuera o fue desechado. En este período, sin embargo, hubo manifestaciones en el espacio teatral que hicieron visible el mundo popular urbano. El teatro callejero TEUCO, Teatro Urbano Callejero fundado a mediados de los 80 por Andrés Pérez y que luego cuajó en el proyecto del Circo Teatro, puso énfasis en hacer visible este mundo popular. "El Gran Circo Callejero timoneado por Andrés Pérez, es una mezcla de poesía nunca ortodoxa, pero poesía de versos octosílabos; de chingana, teatro de máscaras chino, varieté circense, risas, drama y unos textos hermosos". (Zegers, 1999-191)

En el ámbito musical la gran popularidad y masividad que obtuvo el grupo Los Tres [6] y su conexión con Roberto Parra [7] influyo a un nuevo auditorio para reflotar el jazz huachaca, la cueca chora o cueca brava que existía desde hace décadas en la marginalidad urbana de Santiago, Concepción y Valparaíso.

En este escenario, la cultura popular y el concepto de lo festivo en Santiago de Chile fueron puestos en los márgenes y ante este escenario, el espacio público se articuló como una alternativa. Nuevos lugares entonces permitieron mantener viva la expresión popular y permanecer en un estrato subterráneo y de modo casi invisible.

Migración y Diáspora

> No te olvides Miguel que si te vas del todo/ Entrás a la nada…/ Entrás a la nada../ ..Tras.. la nada /Adiós Miguel.. adiós miguel/ Que te vaya bien y que vuelvas / Tambien…[8]

La migración de peruanos, colombianos, cubanos, dominicanos, movidos por el auge del modelo económico chileno, desde los 90 hasta hoy instaló un fenómeno creciente de inmigrantes de sur y centro América que ha sido muy importante para constatar la presencia de lo Afro en Santiago de Chile. En los siglos XVIII y XIX en Chile hubo una presencia importante de africanos traídos desde Perú y Argentina. "Por los años 1726 y 1737, dos peninsulares respetables se ocupaban en Chile en la venta de esclavos: don José Montes García y don Francisco García de Huidobro. Este último fue fundador de la Casa de Moneda de Santiago. Los compraba sus negros en Buenos Aires y

[5] El nuevo escenario político en los años 90 en Chile estuvo administrado por los Gobiernos de la Concertación conducidos por Patricio Alwin y luego por Eduardo Frei ambos Demócrata Cristianos.
[6] Los TRES. Disco Unplugged MTV 1995.
[7] Los Tiempos de la Negra Ester. Roberto Parra; Jazz Huachaca. Alerce 1991.
[8] Fragmento "Adiós Miguel". Leo Masliah. Album "Falta un Vidrio", 1981, AYUI.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 123-140.
ISSN 2452-4727

y los revendía en Chile y en Perú" (Amunategui,1922:35). "Esta tradición no es ajena a Chile si además tomamos en cuenta el auge de los ritmos caribeños que hubo en la década del 30 y 40 en Chile y la gran cantidad de orquestas que aún viven del repertorio clásico tropical" (Torres, 1995:72).

A comienzo de los 90, emerge un movimiento fuerte hacia la difusión e investigación de la música afro. La formación de grupos de percusión afro brasileña o batucadas a mediados de los noventa hace posible la aparición de una primera escuela de samba en la capital la Escuela de Carnaval Pitamba, bajo el alero de la agrupación Teatral La Empresa. El músico Joe Vasconcellos, que tuvo un paso en los '80 en el mítico grupo Congreso [9], comenzó su carrera solista a mediados de los 80 [10], donde imprimió un fuerte sello afro brasileño al fusionar el concepto de canción popular con el toque de batucadas, generando un fenómeno de éxito masivo a comienzo de los noventa [11].

Se dio entonces un movimiento marginal músico teatral y callejero que tuvo como centro un territorio de encuentro en los noventa. Ese lugar fue cada fin de semana el Parque Forestal de Santiago, detrás del museo de arte contemporáneo. El auge tardío de la salsa y el merengue dominicano en Chile en la primera mitad de los noventa junto con la llegada de una gran cantidad de retornados que vuelven cargados con los ritmos y cadencias del caribe, generó una escena. En este marco se abren pequeños locales,[5] y grandes salones de baile y música en vivo, Salsotecas Maestra Vida, Salsa Brava, aparecen los primeros grupos Salsa Brava, Opus Salsa [6] y se realiza un inédito festival internacional de la salsa en el Velódromo del Estadio Nacional el año 1994 con invitados como Tito Puente, Cheo Feliciano, Oscar de león, con una masiva concurrencia de público. También a mediados de los 90 visitan el país de grandes personajes del género como Rubén Blades, Willie Colon y Juan Luis Guerra.

La Práctica del Candombe en Chile

Santiago de Chile comienza a recibir un flujo constante de extranjeros, hijos de exiliados, migrantes de Latinoamérica especialmente de centro América y caribe. La migración de peruanos, ecuatorianos, haitianos y dominicanos ha sido un proceso nuevo que ha tenido Chile desde la década del noventa. De Montevideo a Santiago se ha registrado desde la década de los ochenta y noventa una migración constante que comenzó a tener presencia, a través de la cultura popular afro-uruguaya y en especial con el candombe.

[9] "Viaje por la cresta del mundo" 1981 & "Ha llegado carta" 1983.
[10] "Esto es solo una canción" 1989;
[11] "Verde Cerca" 1992 "Toque"1995.

CC BY NC ND

En este contexto, a mediados de los años noventa, un puñado de inmigrantes uruguayos buscando oportunidades y nuevos horizontes en lo económico, se encontró en Chile. Este encuentro tuvo dos factores comunes, uno subsistir y el otro, conservar aquello que rememorara el barrio, la infancia, el país, el hogar. Encontraron en los tambores y en el ritmo del candombe la tradición barrial con la que se criaron y crecieron. Fueron capaces de juntar a varios compatriotas charrúascon la idea de armar una comparsa de tamboriles en chile. Esto fue un proceso largo, desde la construcción misma de los tambores -no había tambores ni cómo conseguirlos- y el trabajo de enseñanza y práctica del toque de cada tambor, hasta concebir la idea de una comparsa con cuerpo de baile y trajes.

La tenacidad, fuerza y las ganas pudieron más para el despegue y proyección en el tiempo de esta idea que actualmente está en pleno desarrollo. La comparsa ha pasado por diferentes momentos, uno claramente fundacional bajo el nombre de Lonjas del Uruguay con una impronta muy dogmática en la disciplina y aprendizaje del toque. Otro momento de intercambio y negociación chileno-uruguayo donde cambia el nombre de la comparsa a Candominga, haciendo alusión a candombe y minga [12].

Actualmente la Comparsa, bajo el nombre de Sociedad Candombera Catanga, tiene presencia activa en el Barrio Plaza Bogotá [13] de nuestra capital Barrio Matta Sur y tiene su propia Sede -La casa del Candombe- donde se realizan talleres para seguir reclutando, a modo de cantera tamborileros y bailarines. Junto con tocar en el barrio cada semana, en Octubre de cada año se hace sentir el candombe en el Carnaval barrial de San Antonio de Padua en la ciudad de Santiago, dando muestra de una presencia y práctica musical sistemática que ha echado raíces y permanece en el tiempo.

Los tambores y toques del candombe; Chico, Repique y Piano

El Candombe es primero que nada un sistema polirritmico, un tramado de tres patrones rítmicos superpuestos, con tres tamboriles de parche o lonja simple en forma de barrica, de distintos tamaños y afinaciones. Cada tambor tiene un patrón rítmico diferente y un timbre y altura, pero hay una técnica de toque común a los tres tambores.

En primer lugar, el tamboril posee un colgador o Tali-para sostenerlo cruzado- de manera que el tambor quede de costado para percutirlo, el tambor se ejecuta de pie. Se entiende entonces que el candombe es una expresión musical percusiva que se desplaza en el espacio a partir de la marcha que imponen los ejecutantes. Otro elemento importante es la técnica que se ocupa en todos los tambores que es percutiendo con la mano izquierda –galleta-[14] y con un palo o baqueta percutora en la mano derecha sobre el parche o lonja. Estos conceptos del toque se encuentran en muchos sitios de internet. Aquí por ejemplo indican a modo de método de percusión los aspectos técnicos y de escritura rítmica para los tamboriles.

[12] ”Viaje por la cresta del mundo” 1981 & ”Ha llegado carta” 1983.
[13] “Esto es solo una canción” 1989;
[14] Concepto de trabajo colectivo y mancomunado oriundo de la isla de Chiloé.
[15] Barrio Mata Sur, Calle Maule con Sierrabella.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 123-140.
ISSN 2452-4727

El Candombe es primero que nada un sistema polirritmico, un tramado de tres patrones rítmicos superpuestos, con tres tamboriles de parche o lonja simple en forma de barrica, de distintos tamaños y afinaciones. Cada tambor tiene un patrón rítmico diferente y un timbre y altura, pero hay una técnica de toque común a los tres tambores.

En primer lugar, el tamboril posee un colgador o Tali-para sostenerlo cruzado- de manera que el tambor quede de costado para percutirlo, el tambor se ejecuta de pie. Se entiende entonces que el candombe es una expresión musical percusiva que se desplaza en el espacio a partir de la marcha que imponen los ejecutantes.

Otro elemento importante es la técnica que se ocupa en todos los tambores que es percutiendo con la mano izquierda –galleta-[16] y con un palo o baqueta percutora en la mano derecha sobre el parche o lonja. Estos conceptos del toque se encuentran en muchos sitios de internet. Aquí por ejemplo indican a modo de método de percusión los aspectos técnicos y de escritura rítmica para los tamboriles.

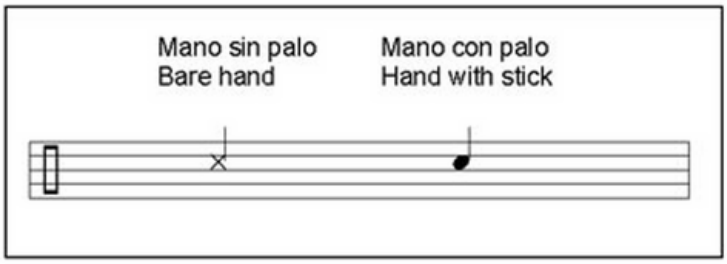


Figura 1. Elaboración propia.

El primer elemento común es la clave, que se conoce en la jerga candombera también como madera o hacer madera cuando se percute con el palo el cuerpo del instrumento, esta clave es similar a la de la música cubana y se puede entender, desde ese punto de vista como clave 3/2 con una pequeña variación.

Este es el patrón rítmico:

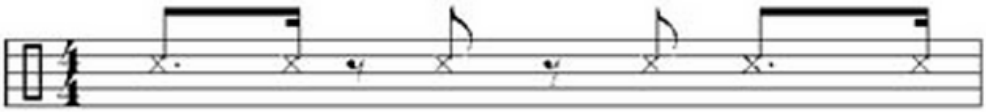


Figura 2 . Elaboración propia.

CC BY NC ND

Otra posibilidad de escribir o graficar los ritmos de los tamboriles es la propuesta de Luis Ferreira-investigador uruguayo-quien nos propone una forma de visualizar el toque del candombe partiendo también por el toque de maderas o ritmo de palmas-clave- , con una forma de visual de ejemplificación de la percusión con un modelo de notación rítmica, que es tomada desde la referencia de la división del tiempo en fragmentos iguales, con indicadores de percusión gráficos, más cercana a la tradición oral.

El modelo es este:

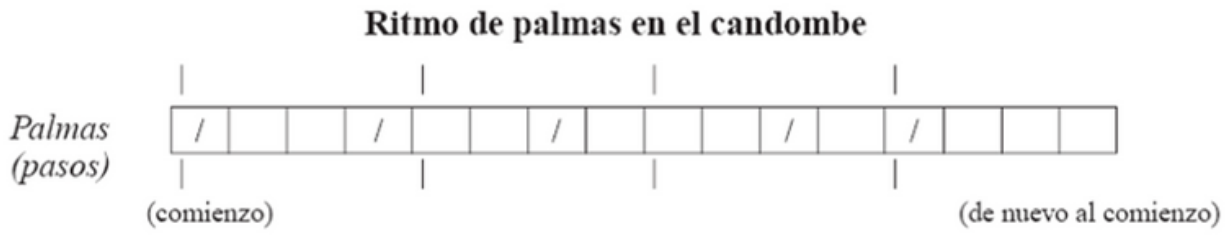


Figura 1. Ferreira: 2006.

La diferencia de este modelo es que, aparte del patrón rítmico palmas toma en consideración los pasos, la marcha o el desplazamiento espacial del candombe. Esta consideración tiene suma importancia porque establece un nexo corporal y espacial, pone a esta forma aprendizaje del candombe en una dimensión más cercana a lo que realmente sucede realmente, le imprime un factor corporal-social que hace del ritmo de palmas un complejo.

La marcha o los pasos tienen una connotación de origen esclavo, no es un simple caminar, es más bien un caminar rígido-paso cadena- y establece un balanceo de toda la comparsa como un péndulo. Según los candomberos esta manera de marchar obedece al ancestro esclavo cuyos amos les permitían tocar y ejecutar sus ritos ancestrales africanos pero con grilletes en sus pies y que forzaba a un caminar rígido, casi arrastrando los pies, generando otra constante rítmica que no se percibe auditivamente pero se puede ver.

Para graficar los tipos de golpes y técnicas se recurre a una nomenclatura tomada de manuales de instrumentos de percusión específicamente, y donde se ha puesto como elemento los tipos de golpe que se ocupan en el candombe y los signos respectivos que representan.

cc BY NC ND

Actos nº13 (2025): 123-140.
ISSN 2452-4727

Los modelos grafico propuesto por Ferreira 1997 se especifican el signo, la denominación y descripción de cada golpe en la fig 4.

Signos gráficos

Signo	Denominación	Descripción (músicos diestros: mano izquierda y palo en la derecha)
G	*galleta*	galleteado abierto (open slap)
X	*tabla*	galleteado apretado (closed slap)
●	*mano*	golpe abierto de mano (open hand)
O	*masa*	golpe apoyado de mano al centro (center closed hand)
∅	*palo*	golpe abierto con el palo (open stick)
+	*tapado*	golpe de palo con la mano asordinando (hand muted stick stroke)
T	*timbaleteado*	golpe de palo tangencial al parche (rim-shot)
/	*madera*	golpe de palo en la caja del tambor (stick stroke on drum's wood body)
⊕	*masa y palo*	golpe simultáneo de mano apoyada al centro y de palo (center closed hand and stick stroke)

Figura 4 . Elaboración propia.

Se hace también una excepción con los golpes más comunes del toque de candombe:

Golpes más comunes en los tambores de *candombe*:

G, X, ●, O	golpes de *mano* (izquierda)
∅, +, T, /	golpes de *palo* (mano derecha)
⊕	golpe simultáneo de *mano y palo*

Figura 5 . Elaboración propia.

CC BY NC ND

Tambor Chico

Imagen 1. Elaboración propia.

La escritura percusiva seria:

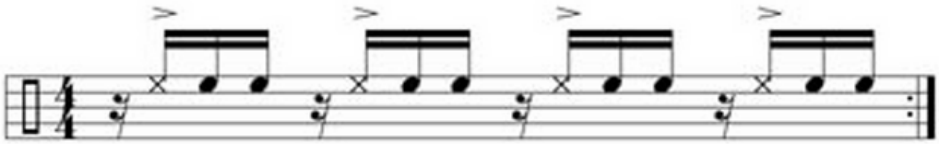


Figura 6 . Elaboración propia.

La marcha o el caminar no se constatan en este método orientado a los músicos, percusionistas y escuelas de música que prescinde de este elemento. Lo corporal no se consigna [16].

En el método de trascripción que propone Ferreira se constata la marcha y el patrón rítmico del tambor chico, más su denominación técnica del golpe, galleta con mano izquierda y palo golpe abierto con la mano derecha.

Chicos		G	∅	∅		G	∅	∅		G	∅	∅		G	∅	∅
Marcha - pies	=				=				=				=			

Figura 7 . Elaboración propia.

[16] ”Viaje por la cresta del mundo” 1981 & ”Ha llegado carta” 1983.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 123-140.
ISSN 2452-4727

El Tambor Piano

Imagen 2. Elaboración propia.

Hubo otro tambor más grave que este llamado bombo pero que actualmente no hay referencias claras. El tambor piano posee un patrón rítmico muy cadencioso y si bien combina golpes de mano y palo, lo característico y distintivo es que este tambor proporciona un patrón rítmico con elementos sincopados, es decir con desplazamientos de los tiempos fuertes a zonas de tiempos débiles) mediante el uso de ligados o de alargar algunos sonidos. Se dice que el tambor Piano "amasa" el ritmo dando una cadencia característica al candombe. Los tambores piano generalmente van en disposición cruzada en la comparsa porque también conversan [17] entre ellos, su patrón base es este:

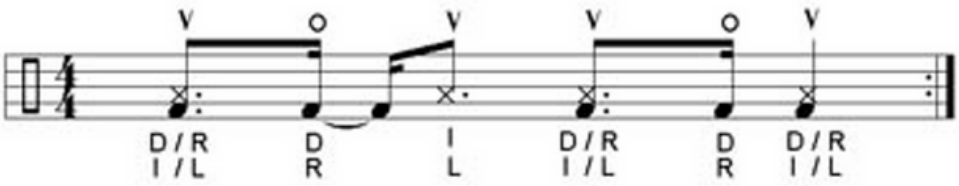


Figura 8 . Elaboración propia.

[17] Establecen puntos de pregunta y respuesta entre tambores.

CC BY NC ND

El mismo patrón con especificaciones de toque y su relación con la marcha y clave:

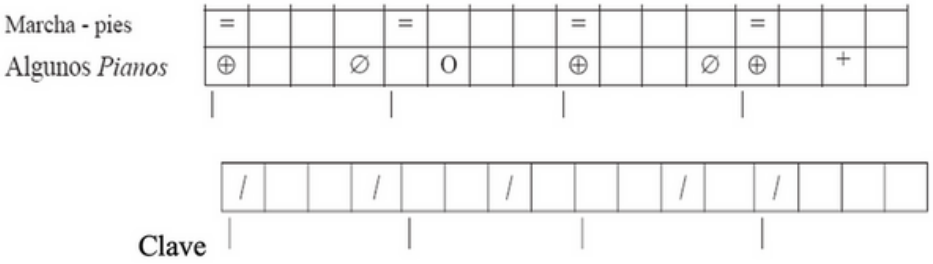


Figura 9 . Elaboración propia.

El Tambor Repique

Imagen 3. Elaboración propia.

Este tambor dentro de la cuerda de tambores es el que tiene la misión de improvisar. Aun así, consta de un patrón rítmico base por el cual se generan las variaciones e improvisaciones. También es un tambor que establece llamadas y respuestas con otros repiques de la comparsa.

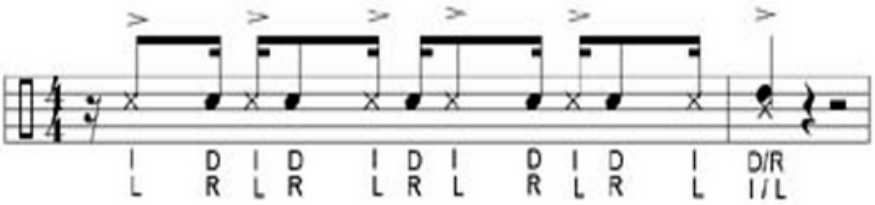


Figura 10 . Elaboración propia.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 123-140.
ISSN 2452-4727

Estos tambores tienen como su característica improvisar y montar una conversación responsorial, pregunta y respuesta [18].

Ejemplo de dos tambores *repique* (sonido medio) alternándose

Repique 1:	/			/			/				/		/			
Repique 2:		G		T		G		T		G	∅	∅	G			/

sigue

Repique 1:		G	∅	∅	G	T		G	/	G	∅	∅	G			/
Repique 2:	/			/			/	T			/		/			

Figura 11 . Elaboración propia.

Periodos de formación de la comparsa

Existe una historia de antecedentes, desarrollo y consolidación de la práctica del candombe en Santiago. Esta crónica es también una historia migrante más de las que podemos encontrar en los últimos 20 años en Chile. En el caso del candombe se asume como la reafirmación de la identidad cultural afro uruguaya. Para el caso de Santiago el candombe parte desde el entusiasmo por reeditar la práctica musical que todo uruguayo ha visto y escuchado desde niños y este entusiasmo los llevó crear una comparsa, a construir los tamboriles y enseñar el toque. La primera agrupación Lonjas de Uruguay 1995-97 aproximadamente fue la partida a esta práctica, que se realizaba en el Parque forestal a mediados de los años noventa y que deja un hito importante, el toque de navidad que se realiza en el barrio bellavista el 24 de diciembre por la tarde, diría que estos elementos resumen este periodo de gestación del proyecto.

Un segundo momento de esta cronología es la llegada al barrio Bogotá y la participación en los primeros Carnavales de San Antonio de Padua, aquí es fundamental la sistematización del aprendizaje del candombe en talleres donde se trajo a referentes del candombe montevideano para el aprendizaje de este, como el Lobo Núñez y Tatita Márquez. La llegada de integrantes del barrio a la comparsa y el cambio de nombre de esta a Candominga 1998 a 2004, que refleja el puente transcultural entre candombe y minga.

[18] Mientras repique 1 pregunta, repique 2 escucha haciendo clave o madera y luego se invierte el proceso..

CC BY NC ND

Actualmente esta práctica tiene además nexos con otras comparsas de Concepción Barrio Sur y de Valparaíso La Porteña, y en su calendario anual el candombe en Santiago posee también un hito relevante, el carnaval de San Antonio de Padua cada 12 de octubre. También está el toque de navidad en el barrio Bellavista, y las diversas instancias de la comunidad uruguaya en chile como son, El día del candombe, día de Reyes, La noche de la nostalgia. La comparsa es un organismo vinculado al Consejo consultivo de uruguayos en chile dependiente de la embajada de Uruguay. La comparsa además se ha vinculado al circuito de carnavales barriales en Santiago (San Antonio de Padua, La Victoria, La Pintana, Peñalolén, Barrio Yungay, la Legua) y Valparaíso (Mil tambores) y Concepción.

Candombe como elemento emancipador

Al estudiar la práctica del Candombe en Chile, pude constatar que ésta ha funcionado como un elemento emancipador frente al disciplinamiento social del periodo post-dictadura desde la rearticulación de las prácticas culturales en el espacio público. En efecto la llegada del candombe a Santiago desde los años 90 significo instalar un elemento cultural más, que se sumaba a la conquista del espacio público, la fiesta y el carnaval luego de la dictadura.
Ahí el espacio público quedó como territorio en disputa entre el conservadurismo pinochetista y la figura del progresismo de los gobiernos post dictadura. La dictadura propuso un proyecto de disciplinamiento social, donde el derecho a reunión se suprimió, el espacio público se confino a la idea de paz social y orden, la libertad de desplazamiento se suspendió a través del toque de queda y éste comenzó a borrar los vestigios de una vida barrial, cultural, nocturna y bohemia en Chile en los años 70 y 80.

En la post-dictadura, años 90, se rearticula la actividad en el espacio público, ésta se ve impulsada incluso por políticas de gobierno, junto a esto la llegada de inmigrante de los países latinoamericanos y el retorno de exiliados y sus familias fueron factores que impulsaron y permitieron que el espacio público fuera puesto como lugar en disputa para su reconquista. Estos elementos cuajaron en una mirada hacia las prácticas afroamericanas, como fue la formación de conjuntos de percusión afro-brasileras, batucadas y cuerpos de baile con carros alegóricos a modo de escuela de samba brasileño.

También el auge de la Salsa en Chile tuvo un influjo importante en el conocimiento de nuevos ritmos tropicales que se sumaban a lo que tradicionalmente había sido la música tropical en chile- restringida a la cumbia y el merengue- ahora enriquecían su ámbito con la rumba, el son cubano, la plena, la bomba, la bachata. Estos elementos fundan una actitud de apropiación de la música afrolatina y con ella el despertar de la fiesta en el espacio público. Se reflota el carnaval como una actitud contestataria al disciplinamiento impuesto en dictadura.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 123-140.
ISSN 2452-4727

El candombe en ese escenario fue protagonista de ese proceso que lo llevo a constituir una comparsa que se instaló primero en el parque forestal y luego en el barrio Bogotá de Santiago pudiendo generar, en un proceso que lleva más de 20 años, primero la irrupción y provocación-como sonido que sobrepasa el audio del televisor de un sábado por la tarde- y segundo, la reacción de un barrio que al comienzo miraba con sospecha y que luego sale a ver una agrupación y participa de esta fiesta. Este hecho quiebra ese disciplinamiento cultural impuesto además de crear un sentido de pertenencia de parte de los vecinos hacia la comparsa y la fiesta de carnaval.

Tensión entre posturas progresistas y conservadoras

Al estudiar esta resignificación cultural del candombe en Santiago el fenómeno de la migración aparece como un eje relevante al observar y estudiar los cambios que se producen a nivel cultural desde una práctica musical afro en nuestro país. En el momento que comencé a observar este fenómeno del candombe la población negra migrante en Santiago era reducida, si miramos el espacio de observación en el barrio Bogotá actualmente la situación de la presencia negra a simple vista ha cambiado diamentralmente como ocurre en todo el país, y eso instala nuevas preguntas en torno a cómo se irá desarrollando este fenómeno en las próximas décadas. No solo respecto del candombe en particular sino desde otras manifestaciones migrantes latinoamericanas que se han instalado y han hecho sentido al activar entramados culturales en un colectivo local como son la música andina instalada en Santiago, la música afro peruana o afro colombiana, afro haitiana y venezolana.

La migración en Chile comienza de modo subterráneo y poco a poco se ha ido transformando en un fenómeno masivo, de modo que la situación a 2018 se presenta como un tema complejo e incómodo para el oficialismo. Lo cierto es que precisamente este fenómeno pone en evidencia las posturas políticas antagónicas sobre el tema en un país como el nuestro- que ciertamente no estaba preparado para recibir un contingente migrante de esta envergadura - y que por su naturaleza aislada no tiene en general un buen trato con el amigo cuando es forastero si no trae dinero bajo el brazo. Hablamos de que la migración y llegada de migrantes de Perú, Colombia, Argentina Uruguay, Venezuela, Ecuador y Haití, han puesto en un escenario donde se develan lo mejor y peor de nuestra idiosincrasia. Brotes de racismo y xenofobia, ultraderechistas y neonazis, que propugnan pureza de la raza. Otros, supuestamente más abiertos a este fenómeno, han visto en la migración, sobre todo de haitianos, una buena y fácil oportunidad de negocio donde ofrecen alojamiento por piezas a familias completas en lugares donde las condiciones humanas suelen ser paupérrimas.

CC BY NC ND

En ese escenario la raíz cultural del migrante, tanto de dentro del país como de fuera, sus músicas lo posicionan y lo reafirma en su tradición, las fiestas, los bailes, la gastronomía, de algún modo han penetrado en el escenario de nuestro territorio que hace dos décadas, al menos en Santiago no tenía. Emergen entonces carnavales barriales, agrupaciones musicales afro, capoeiras, batucadas y sambas, candombe, landó y festejo, cumbia, calipsos, rumbas, murga. Estas junto a las agrupaciones de las fiestas religiosas del norte de chile, caporales, chinos, diabladas, tinkus, conforman una muestra variopinta que se reúne en dichos carnavales barriales, San Antonio de Padua, La Pintana, La Legua, La Pincoya, La Victoria, Carnaval de la Chaya.

Proceso de transculturalidad conflictos y negociaciones

La instrucción y enseñanza del candombe en el proceso practica del mismo en Santiago fue un punto específico de conflicto. Se instaló una tensión entre el modelo de instrucción tradicional de candombe liderado y el modelo que se instaló en el barrio Bogotá participativo, que visto en el tiempo permitió persistir en la práctica del mismo.

Los conflictos se producen al crecer la comparsa y al cuestionar la autoridad del director de la agrupación por parte de nuevos miembros con ideas diferentes respecto de la organización y funcionamiento. En este momento es donde confluyen elementos antagónicos, una mirada fue relevar la tradición respecto de la matriz cultural y tener para esto un método de aprendizaje jerárquico con tiempos muy extensos de entrenamiento y con un líder que determinaba si estabas listo o no para tocar. Otra mirada fue reconocer este nuevo espacio donde se estaba reeditado el candombe y en donde era necesario otro método de organización y enseñanza la idea de democracia participativa.
Esta tensión si bien se materializa en una crisis interna que divide a la comparsa en dos polos, éstos fueron capaces de articular su continuidad. Resuelta la tensión se refunda la comparsa ahora con el nombre de Sociedad candombera Catanga 2004 a la fecha.

La negociación ahí fue importante en el sentido de que hubo una comprensión, de parte de los personajes afines al método de instrucción donde había un líder- que tomaba la decisión de quien estaba listo o no para tocar-, y que finalmente se desligaron de la participación sistemática en la comparsa, pero que mantienen el vínculo.

Se entendió que al menos en Santiago esta manifestación, si bien requiere de un entrenamiento riguroso, no necesariamente se puede sumar más gente a la comparsa y mantener el entusiasmo de la ésta si no se les hace participar en el toque. De ahí la importancia de la mantención constante de talleres en el Barrio Bogotá en La casa del candombe, donde todos se preparan y aprenden tocan y los sábados participan del toque por el barrio.

Por tanto, la comparsa Catanga en términos de aprendizaje del candombe tiene todos los elementos de la raíz afro, sin embargo, como todo proceso de sincretismo y re significación existen algunas particularidades respecto de la matriz cultural de la cual viene.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 123-140.
ISSN 2452-4727

Matices entre el toque de Candombe Montevideano y el toque en Santiago

P*articularidades del toque en Uruguay*

El toque del candombe como manifestación afro montevideana tiene, un tramado polifónico con tres elementos esenciales en cuanto a tambores (chico, repique y piano) y en cuanto a sus patrones rítmicos delimitados. Sin embargo, en su manifestación de origen el candombe presenta variantes que podríamos decir que, no solo es el conocimiento de los tres patrones básicos y su entramado polifónico, sino que es mucho más, uno de estos elementos es por ejemplo el saber o aprender a caminar tocando. Es decir, implica una gestualidad como llaman en las comparsas de Uruguay el remarrefiriéndose a la cadencia y el balanceo de toda la comparsa al ir desplazándose caminando. Este concepto también tiene implicancias desde diferentes puntos de vista, porque al ser el candombe una manifestación que se desplaza genera una percepción para quien escucha y siente venir, llegar y pasar la comparsa, que es diferente del tamborilero o bailarín que va con la comparsa.

La conversación de los tambores, entre pianos y repiques, que lleva a una situación de comunicación rítmica en la comparsa, que tienen que ver con la identidad del toque improvisatorio de cada repique y piano, los que tienen su toque personal que es reconocido por los demás a la hora de conversar, el elemento pregunta y respuesta se instala como un factor muy relevante. Por eso se denomina “llamada” al toque de tamboriles, el tambor va y se desplaza y en su trayecto llama a otros tambores y a sus tamborileros, para congregar ritualmente a la comparsa.

Otro elemento característico en el toque de candombe es la aceleración del pulso que sucede de manera improvisada en medio de la conversación de los tambores, en determinado momento la comparsa sube y comienza el tempo a acelerar y junto con eso, la intensidad aumenta considerablemente provocando puntos climáticos, esto sucede con frecuencia en cada toque.

Actualmente desde la competencia del carnaval en Uruguay se han popularizado los cortes o marcas que interrumpen el continuo del candombe, en un principio era solo ir a madera es decir clave 3/2 , o también era la presentación del toque de cada tambor, pero con el tiempo y la entrada de nuevos tamborileros con influencias diversas en lo percusivo, se instaló como una forma de variación rítmica a modo de un nuevo elemento que prepara la entrada nuevamente de candombe o que sirve para ralentar o acelerar el tempo o que también muestra la destreza y coordinación de toda una comparsa a través del aprendizaje y ensayo de estos patrones rítmicos o cortes.

En Montevideo existen barrios con toques de candombes característicos y distintivos. Por ejemplo, la particularidad de toque en el Barrio Cuareim es que se plantea como un toque firme regular y con una velocidad tranquila y sin repiqueteo de los tambores piano, eso en el plano general.

CC BY NC ND

Particularidades del toque en Barrio Ansina es que sus pianos repican y el toque es firme y rápido. Particularidades del toque en Barrio Cordón tiene como característica general la energía y velocidad.

Por tanto, el caminar tocando, la conversación de tambores y el toque identitario de cada tambor y cada comparsa, el acelerar el tempo, los cortes, y la coordinación como comparsa son elementos que han sido considerandos en este estudio para concluir algunos aspectos del candombe que se toca en Santiago.

Particularidades del toque en Santiago de Chile

Especialmente analizando el toque de la comparsa Catanga aparentemente no posee un toque característico que sea un motivo de identificación o que lo distinga de otras comparsas de otros barrios, porque no las hay, su aporte ha sido hasta el momento la persistencia en su práctica y generar varias camadas de tamborileros y bailarines que replican el toque tradicional del candombe como un gesto de resistencia cultural, sin embargo tamborileros Uruguayos que han escuchado la comparsa coinciden en que acá no se entiende que tipo de candombe se toca, aludiendo a la tradición barrial rioplatense.

La Comparsa Catanga, si tuviéramos que decir algo respecto de su toque característico diría que posee una ensalada variopinta de los diferentes toques de los barrios de Montevideo que la hace única, acá se mezcla todo, siendo candombe bien tocado técnicamente, se advierte si una diferencia en la mantención constante del pulso, suele ocurrir que al momento de subir la comparsa este pulso de subida, bastante más rápido que el pulso base, no se mantenga por mucho tiempo y tiende a ralentar.

En los últimos años se ha instalado la idea de organizar la conversación entre tambores, repique y pianos a través de los talleres que se realizan en la actual casa del candombe, cada viernes, ahí se ha proyectado estos elementos más allá del toque de cada uno de los tamboriles. También se han estructurado cortes que remiten a la idea de fiato grupal y funcionan como un paréntesis en la regularidad del toque tradicional del candombe. Se crea para esto un patrón rítmico que se ensaya y repite para que toda la comparsa funcione como bloque, suele ser una demostración de cuan compacto está el grupo.

Si bien el candombe tiene su base en transmisión en la tradición oral, esto es el aprendizaje por imitación que es el predominante, se ha comenzado su estudio académico en términos técnicos occidentales, llegando a ser plasmado y transcrito en métodos de percusión cada uno de los patrones rítmicos de los tamboriles y también sintetizado para batería o congas.

En síntesis, la tradición del candombe en Chile remite a una comparsa en Santiago, otra en Concepcion Barrio Sur y una en Valparaiso La Porteña, y podemos decir que existen diferencias entre el toque de origen montevideano y el chileno que puede ser parte de un estudio posterior que pudiera detallar y profundizara estos.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 123-140.
ISSN 2452-4727

Otro elemento es la formación de comparsas, tomando en cuenta el tiempo de este estudio que abarca los 20 años de candombe, no hay una masificación del candombe que se plasme en la formación de otras comparsas si no que más bien se consolidan las formaciones con años de práctica del género. Dicho esto, a diferencia de otras manifestaciones uruguayas en Chile como la Murga que con solo 10 años de existencia se constata más de 10 agrupaciones diferentes solo en Santiago, esto también será materia de estudio posterior.

Candombe en el ámbito musical local en el formato candombe-canción y candombe fusión.

La tradición del candombe-canción aunque no lo hayamos asimilado como tal sino como parte del repertorio latinoamericano, ha estado presente Santiago, tomando como referencia el concepto entramado cultural de Joseph Martí i Pérez, éste estaría conformado por diferentes hechos culturales articulados entre sí y presupone la existencia de un código sistémico compartido por los agentes sociales que participan del entramado cultural. O sea, se presupone que elementos culturales que fueron significativos pero que por alguna razón no tuvieron continuidad y están en un estado latente que pueden cobrar sustancia dependiendo de los contextos culturales, en ese sentido podemos seguir la pista de esos trazos de la música uruguaya y el candombe desde los años 60.

Para empezar podemos tomar como modelos de la presencia de la música popular uruguaya en chile en el cancionero latinoamericano escuchado, ejemplo de esto son Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti, Jorge Lazaroff, Los Olimareños, como representantes de los movimientos de nueva canción en Uruguay, y que tuvieron presencia activa en el repertorio cancionistico que se escuchó y tocó en Chile en los años 60 y 70. También la versión de Victor Jara de la canción de Daniel Viglietti a desalambrar, y la presencia de Alfredo Zitarrosa en el primer Festival Internacional de la canción Popular el año 73 en Chile [20]. Este entramado, este retazo o huella cultural vinculada al cancionero latinoamericano por razones de contexto socio-político va a entrar en hibernación.

Ya en los años setenta, en plena dictadura militar aparece con fuerza la palabra candombe-sin tamboriles ni comparsa- interpretada por el grupo Illapu el año 1977 versionando el Candombe para José del argentino Roberto Ternan, quienes conocieron el tema en una gira por el norte de Argentina, Jujuy, y la adaptaron para su formato instrumental con quenas y charangos más una percusión en bongoes. El tema está en el disco Despedida del Pueblo y tuvo un éxito inesperado en los medios a pesar de las trazas en el texto, que lo catalogaban como contestatario al régimen militar [20].

[19] Dicap 1973, Festival Internacional de la canción Popular, Chamarrita de los milicos.

[20] Entrevista de Katia Chornik a Roberto Márquez.

CC BY NC ND

Otro candombe aparece en registros del Sello Alerce el año 1979 en la peña de la parroquia universitaria, un disco compilatorio de los intérpretes más destacados del movimiento posteriormente denominado Canto Nuevo. En esta placa hay una adaptación al candombe tradicional Sentados al cordón de la vereda de José Carvajal El Sabalero interpretado por Lupe.
Luego aparece otra versión del tema Candombe Mulato de los Olimareños versionada nuevamente por Illapu en su disco Canto Vivo del año 1982 grabado en el exilio para EMI, con percusiones y tarkas.

Aparece también candombe en la grabación del Grupo La Hebra música de fusión acústica latinoamericana con Antonio Restucci en año 1994, con una poderosa influencia del flamenco, pone al inicio del disco un tema instrumental Candombeque más suena o es más bien una rumba flamenca.

El año 1994, se editó un disco CD compilatorio con los ganadores de los 4 concursos de música de raíz folklórica que organizo la Sociedad Chilena del derecho de Autor, aquí encontramos un tema llamado Guitarrosa de Juan Antonio Sánchez y Fernando Carrasco, que sintetiza aires de candombe, chamarrita y murga uruguaya. El año 96 nuevamente Illapu graba o versiona una composición original en una estilización del ritmo de candombe sin tamboriles, Paloma vuela de nuevo para el disco "Vuelvo".

En la escena más subterránea el año 95 aparece un una banda que cultiva el candombe fusión, su nombre "El Pez" integrado por Ariel Blanco-Comparsa Candominga- en Guitarra Eléctrica, Andrés Soto en Bajo, y Víctor Ramírez en Batería definida como Banda fusión candombe, no hay registro discográfico, si un registro en la Sala SCD el año 1996. El tema El sueño del que se fue acompañado por tamboriles interpretados por Cristian figari Astudillo de la comparsa Candominga, aquí el sonido refiere a Ruben Rada y Jaime Ross. Esto nuevos referentes de la música popular Uruguaya a través del traspaso de información en la comparsa son difundidos entre nuevas generaciones que sienten cercano el concepto del candombe canción , el candombe beat, o el candombe pop.

Por otra parte Inti Illimani en su disco Pequeño Mundo del año 2006 graba y edita el candombe compuesto por Manuel Meriño, Rodombe, en esta grabación se incluyen tamboriles de candombe.

En la ciudad de Concepción desde el año 1998 existe otra comparsa de candombe formada por chilenos que vivieron un tiempo en Montevideo se empaparon de la cultura del tamboril y volvieron a Concepción a formar la Comparsa Barrio Sur, que sistemáticamente algunos de sus integrantes acude al carnaval de San Antonio de Padua.

Esta comparsa tiene un grupo musical Barrio Sur que también ha hecho estos últimos años un aporte a la difusión del candombe a través del montaje de canciones del repertorio tradicional de candombe canción utilizando para ello tamboriles de candombe.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 123-140.
ISSN 2452-4727

Federico Wolf, compositor uruguayo avecindado en Santiago desde los años 90 cultiva la música popular Uruguaya desde el formato canción. Tiene a su haber más de tres discos con su propuesta musical que tomo dimensión mediática con su participación en el Festival de Viña del Mar el año 2004. Este compositor se presenta en forma sistemática en los escenarios nocturnos de Santiago, también su trabajo es conocido y reconocido en Uruguay. Su último trabajo discográfico que incluye ritmo y tamboriles de.

Juan Antonio chicoria Sánchez, en la grabación de sus últimos discos el 2012 incorporo una cuerda de tamboriles en su tema instrumental El Regreso. En especial en este tema se incorporan algunas particularidades de los cortes de tamboriles de la plaza Bogotá.

Canfusión es otra agrupación que lideró por el percusionista Jorge Almonacid nacida en inglaterra y avecindada en Chile desde el año 1999 , cultivaron la música instrumental vinculada al jazz fusión con base percusiva en el Candombe. Al quinteto tradicional de guitarra, batería, bajo, saxo y piano se agregan tamboriles. Tiene un disco editado el año 1999 Cayenge en estados unidos por el sello independiente The Orchard. Han tenido presencia en el ámbito local del jazz hasta el año 2008 su sonido tiene como referente a Ruben Rada, Hugo Fatorruso.

Tríalogo fue una agrupación de candombe canción y fusión. Funciono en forma sistemática durante los años 2006 al 2009, en formato trío, lo integraron los hermanos Andrés Blanco en batería, Daniel Blanco en Bajo y voz , y Ariel Blanco -ex El Pez- en guitarra eléctrica voz y composición, editaron el año 2008 un disco en forma independiente titulado Jugamos al total, el grupo se disuelve el 2009.

Pedro Villagra músico fundador del grupo Santiago del Nuevo extremo con su proyecto solista La Pedro Band el año 2013 presenta en su disco Rebulu hay una canción Tradición Oral con ritmo de candombe y tamboriles.

Tecla Negra fue una agrupación de candombe-canción y fusión que se comienza a formar el año 2010 y que reúnen músicos Argentinos , Chilenos y Uruguayos. Esta agrupación está en, Bateria a Marcelo Singer -Candominga-Soc Candombera Catanga-, Piano, voz y composición a Ariel Blanco-El Pez, Lonjas de Uruguay, Candominga, Trialogo, Soc candombera Catanga-, Bajo a Federico Eisner -Fotogramas- , Guitarra eléctrica, voz composición y tiple a Raúl Suau -Soc Candombera Catanga-, y coros mas tamboriles de candombe Piano , Chico y repique, Cristian “figari” Astudillo-Candominga , Soc candombera Catanga- y Gabriel Blanco -Lonjas de Uruguay, Candominga, Soc Candombera Catanga. Funciono sistemáticamente hasta el año 2016 quedo una grabación sin publicar del trabajo realizado durante este periodo. Hay algunos temas en internet de esta agrupación. Un episodio interesante de este grupo fue la participación con tamboriles en la celebración de los 40 años del grupo Illapu -ya reseñado tiene a su haber unos cuantos candombes en su repertorio- donde se presentó Tecla negra con sus tamboriles junto a Illapu.

CC BY NC ND

La moral distraída grupo conformado por los hermanos Abel y Camilo Zicavo, grabo para su primer disco homónimo el 2014 un tema con ritmo de candombe y tamboriles Al mal Tiempo. Matias Tupper y su grupo El Trajin en su primer disco Viaje Inmóvil graban el 2016 el tema Nada fue casualidad es un candombe canción grabado con tamboriles de candombe.

Conclusiones

Temas para futuros estudios de cultura afro, la ritualidad, estados de conciencia, trance, fiesta y carnaval.

Ritualidad

Este estudio me permitió abrir otros temas que emergen al indagar en Candombe y que puede ser parte de un posterior estudio donde se pueda precisar y profundizar en esos temas. Me refiero en primer lugar a la música y su ritualidad como un componente que cuestiona los paradigmas y concepciones occidentales de la música –incluso cuestionando el concepto mismo de música- para profundizar en la dimensión cultural del fenómeno. Así la música como fenómeno cultural capturado por la hegemonía centro europea, necesita de una nueva visión como estética que pone ésta-la música- en una bidimensionalidad donde la apertura a nuevos elementos sonoros mediatizador por contextos culturales nos entrega una nueva mirada de un fenómeno como el candombe. En ese sentido el concepto de ritualidad que remite a una matriz cultural diferente o más bien pre occidental se abre al estudio y profundización de los sonidos y músicas que tienen un uso y función ritual ancestral y que se proyectan a nuestro presente.

Estados de Conciencia

El sonido es un fenómeno físico que remite a vibraciones y que -en su nivel atómico y molecular- funciona como un traspaso de energía que nuestra corporalidad recibe. Este fenómeno puede producir en los seres humanos efectos variados lo que supone un nivel biológico y sicológico de la experiencia de la audición, del sonido y la música.

En el caso del candombe, ya que su origen es africano, remite a un uso y función ritual que permite, a través de la repetición de patrones rítmicos en forma reiterada y un alto nivel de intensidad sonora, la entrada a nuevos estados de conciencia. Se accede a un trance hipnótico en medio de una trama polirritmica que se articula entre tambores y que en momentos sube aún más su intensidad y acelera el pulso. Estos elementos son comunes en diversas músicas rituales del mundo como elemento común que puede verificar en la música Hindú, Mapuche, Amazonia, Indonesia, por ejemplo.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 123-140.
ISSN 2452-4727

Estos estados de conciencia alterados en medio del ritual sonoro del candombe involucran el movimiento, caminar tocando, esfuerzo físico de tocar y al cargar un tambor, es decir una exigencia física que por momentos llega aparentemente a un límite, y a traspasarlo suelen suceder experiencias que difícilmente pueden ser sistematizadas desde una explicación científica, metodológicamente correcta u objetiva, que permita sintetizar el fenómeno de estar, es decir, vivenciar una bacanal sonora, un ritual.

Esto me lleva a afirmar la posibilidad de que una investigación que se sitúa dentro de un fenómeno, que es vivenciado profundamente, permite acercar al mundo académico una posibilidad diferente de entregar explicaciones respecto de la práctica de manifestaciones musicales. Habrá que mirar una dimensión corporal y biológica que suma a la dimensión estética y cultural de la música. Una investigación siempre es una vivencia que hay que estar dispuesto a relatar, a riesgo de perder esa supuesta objetividad del observador, a riesgo de parecer poco serio.

Epilogo

> Miré desde afuera el candombe el año 99 en Montevideo y me sobrecogió su energía. Luego me hice tamborilero y candombero en Chile, me sumergí para saber cómo es el toque de cada tambor, voy semana por medio a mi barrio candombero Matta Sur a sumar mi toque a la comparsa y a brindar éste a los vecinos, blancos y negros, que salen a ver cómo pasa el candombe frente a sus casas. Salgo cada año para carnaval en octubre, puedo cargar un tambor por más de dos horas tocando, romperme las manos hasta sangrar y ahí escuchar cantos ancestrales invisibles, escuchar cómo se rasga el aire.

Soy Candombero, el año 2017 volví a Montevideo, hice un viaje con mi familia, cual peregrino de regreso a su tierra, volví al carnaval después de 18 años, escuché y vi el paso de todas las comparsas de candombe, la sensación respecto del año 1999 era de una familiaridad- más que perplejidad- algo que entendí como propio como algo que me hacía estar en un lugar conocido.

Soy candombero, finalmente transito en un universo de sonidos y experiencia que fui atesorando en estos años de investigación-conexión, finalmente entendí que podemos cruzar un puente donde lo supuestamente foráneo se transforma en parte de tus experiencias vividas que te permiten comprender los procesos multiculturales por dentro, perdiendo ciertamente la objetividad.

CC BY NC ND

Soy candombero, cuando termino este escrito me veo haciendo registro audiovisual para un documental sobre esta historia y además estudiando el toque ahora del tambor piano y su cadencia, antes siempre toqué tambor chico.

Viaje al Origen

Terminando este trabajo el año 2019 llegó desde Montevideo una invitación formal a la Comparsa Catanga para presentarnos el día 7 de febrero como agrupación candombera invitada al desfile las Llamadas 2020.

Emprendimos un viaje épico el 5 de Febrero del 2020, después de mucho esfuerzo y en medio del estallido social cruzamos la frontera emocionados. Sin embargo, en medio de la pampa nos llegó un mensaje devastador, las llamadas el desfile de las comparsas de candombe motevideanas se pospone una semana debido al anuncio de una tormenta.

Frente a la desilusión decidimos seguir viaje, la noticia de que la comparsa chileno-uruguaya iba en camino corrió por Montevideo, la solidaridad se hizo realidad y la intendencia de montevideo nos autorizó a desfilar en solitario el viernes 7 de febrero. Para sorpresa nuestra la mítica calle Isla de Flores en el barrio Sur se vio volcada por una multitud de gente que vino a ver la comparsa a darnos su apoyo y energía. Desfilamos emocionados junto a la gente que vio una oportunidad de estar nuevamente en la calle junto a la comparsa-como en los carnavales de antes- decían, mientras nosotros absortos en nuestro toque rasgábamos el aire, conjurando al viento y las nubes con nuestro toque, dios Momo estuvo con nosotros y la tormenta nunca vino. Soy candombero! [21].

Imagen 4. Maxi López 2020.

[21] Corto con el viaje de las comparsas de Candombe , Catanga, Barrio Sur y la Porteña al desfile de Llamadas en Uruguay , Febrero 2020. https://www.youtube.com/watch?v=qiAs3Da6Q1s

BY NC ND

Actos nº13 (2025): 123-140.
ISSN 2452-4727

Imagen 5. Archivo personal.

CC BY NC ND

Referencias

Amunategui, Domingo. 1922. "La trata de Negros en Chile". ***Revista chilena de historia y geografía.*** Sociedad Chilena de Historia y Geografía. Santiago. v., n° 48.

Blanco, Mercedes. 2012. "Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos". ***Andamios*** , vol. 9, núm. 19, 49-74. Redalyc. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62824428004

Ferreira, Luis. 2008. ***La Música afro-uruguaya de tambores en la perspectiva cultural afro-atlántica.*** Córdoba. Impreso.

._____ 1997. ***Los Tambores del Candombe***. Colihe Sepé, Montevideo. Impreso.

Martí, Josep. (2004). Transculturación, Globalización y músicas de hoy. ***Revista Transcultural de Música***, Diciembre, SIBE. En www.sibetrans.com/trans/a188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy

Torres,, Rodrigo. 1995. El Trópico Chileno. ***Música Popular Chilena 20 años***, 1970-1990, Álvaro Godoy & Juan Pablo González Editores. Ministerio de Educación.

Zegers, María Teresa. 1999. ***25 años de Teatro en Chile (1970-1995)***. Ministerio de Educación. Departamento Programas Culturales. División de Cultura.

Recursos en linea

Diario El País Digital http://www.elpais.com.uy/090930/ultmo-445136/ultimomomento/tango-y-candombe-son-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad/

Los TRES. Disco Unplugged MTV 1995. https://www.youtube.com/watch?v=piWIVikjAmQ

Los Tiempos de la Negra Ester. Roberto Parra; Jazz Huachaca. Alerce 1991. https://www.youtube.com/watch?v=Tbjrb7Q5jUs

Congreso 1981:"Viaje por la cresta del mundo" https://www.youtube.com/watch?v=ZFrTh-Ts_yw

Congreso 1983:"Ha llegado carta" https://www.youtube.com/watch?v=QL2Wx-IGJKc

Joe Vasconcellos 1989; "Esto es solo una canción" https://www.youtube.com/watch?v=VkijpxxA0lY

Joe Vasconcellos "Verde Cerca" 1992 https://www.youtube.com/watch?v=dKDqy7Cx-AU1990

Corto con el viaje de las comparsas de Candombe, Catanga, Barrio Sur y la Porteña al desfile de Llamadas en Uruguay , Febrero 2020 Montevideo. https://www.youtube.com/watch?v=qiAs3Da6Q1s

Recibido: 22 de mayo de 2025
Aceptado: 3 de julio de 2025

CC BY NC ND

artículos

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

Proyecto Archivo doméstico de las fiestas y las danzas (Chile, 1980-2024): Aproximaciones teóricas

Domestic Archive Project of Parties and Dances (Chile, 1980-2024): Theoretical approaches

Tania Medalla Contreras*
UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE LAS CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN (UMCE)
https://orcid.org/0009-0007-7841-128X

Camila Soto Gutiérrez**
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE
https://orcid.org/0000-0003-4817-9209

Marcelo Cornejo Purán***
IINVESTIGADOR INDEPENDIENTE
https://orcid.org/0009-0000-9457-5574

Resumen. El presente artículo busca dar a conocer las aproximaciones teóricas de la primera fase del proyecto de investigación desde la práctica artística "Archivo doméstico de las fiestas y las danzas (Chile, 1980-2024)"[1], que busca activar performáticamente materiales de archivo, visuales y audiovisuales, relacionados con las fiestas y danzas que ocurren en espacios íntimos y que son capturados por dispositivos no profesionales. Este archivo, comprendido como una práctica anarchivística, se posiciona como un dispositivo sensible, transdisciplinario y situado, que indaga en las memorias corporales y territoriales, desde una perspectiva político-estética. El proyecto investiga el carácter ritual y liminal de las fiestas, enfocándose en los gestos, movimientos y relaciones corporales, así como en las memorias transgeneracionales transmitidas a través de lxs cuerpxs. La hipótesis que sostiene nuestra investigación es que la música popular, las danzas y los afectos, implicados en las fiestas, tensionan las narrativas hegemónicas de las memorias del pasado reciente, provocando una apertura que permite imaginar nuevas formas de vida y comunidad. La metodología que propone este proyecto es de carácter transdisciplinario. Su eje es la exploración corporal, la que se realiza a través de la activación de distintos materiales biográficos y territoriales.

Palabras claves: Archivo, fiestas, danzas, memorias transgeneracionales, Chile.

* Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte. Universidad de Chile. Magíster en Estudios Latinoamericanos y Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de Chile. icenciada en Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de Chile. Correo: tmedallac@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

** Licenciada en Danza. Universidad de Las Américas. Correo: archivobailable@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

*** Magister en Muscia Latinoamericana. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Licenciado en Composición Musical. Instituto Profesional Arcos. Correo: archivobailable@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

[1] El equipo de este proyecto está conformado por Tania Medalla Contreras; Camila Soto Gutiérrez, Marcelo Cornejo Purán, Ana Karina Ramírez, Milena Gallardo, Paloma Meneses Medina, Francisco Araya Dávalos, Ernesto Catalán y Rayen Fuentes Huecho. Este proyecto se desarrolla con el apoyo de los Fondos Institucionales de Investigación y Creación FIIC 2024, de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

CC BY NC ND

Abstract: This article seeks to present the theoretical approaches of the of the first phase of the artistic practice-based research project "Domestic archive of parties and dances (Chile, 1980-2024), which seeks to performatively activate visual and audiovisual archival materials related to parties and dances in intimate spaces, captured by non-professional devices This archive is positioned as a sensitive, transdisciplinary and situated device, which investigates corporealand territorial memories from a political-aesthetic perspective. The project investigates the ritual and liminal nature of the parties, focusing on gestures, movements and corporeal relationships, as well as transgenerational memories transmitted through bodies. The hypothesis that supports our research is that popular music, dances and affections, involved in the parties, tension the hegemonic narratives of the memories of the recent past, causing an opening that allows us to imagine new forms of life and community.
The methodology of this project is approached is transdisciplinary in nature, with body exploration as its axis, through the activation of different biographical and territorial materials.

Keywords: archive-parties-dances-transgenerational memories-Chile

Introducción

El proyecto *"Archivo doméstico de las fiestas y las danzas (Chile, 1980-2024)"* tiene como objetivo activar de manera creativa y reflexiva materiales de archivo domésticos, visuales y audiovisuales que documentan escenas de fiestas y danzas en espacios íntimos en Chile, abarcando el período de 1980 a 2024. A través de este archivo performático, se busca explorar las memorias transgeneracionales y su conexión con los procesos históricos y sociales recientes (como la Dictadura, la Posdictadura, la instalación del neoliberalismo, la Revuelta Chilena de 2019 y la pandemia), utilizando un enfoque sensible, transdisciplinario y situado.

El Archivo doméstico de las fiestas y las danzas en Chile se configura como un dispositivo móvil, flexible y situado de activación de memorias corporales y territoriales, que propone una práctica indisciplinada del ejercicio archivístico. Se enfoca en explorar el carácter ritual y liminal de las fiestas en espacios íntimos, indagando en los gestos y movimientos, en las relaciones entre lxs cuerpxs, en las formas en que se habitan los espacios y en los modos en que se transmiten las memorias encarnadas.

En este proyecto se convocan prácticas creativas y reflexivas provenientes de las danzas y teatralidades, de las artes audiovisuales y de la música. El marco teórico que sustenta esta iniciativa aborda principalmente los aportes de los estudios de memoria, las relaciones entre archivo y prácticas artísticas, las conexiones entre cuerpo y territorio, y las interacciones entre fiesta, memoria y resistencia.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

La perspectiva que asume este proyecto es político-estética y situada, poniendo énfasis en la articulación de los recursos, contenidos, materiales y lenguajes, tanto del archivo como de sus activaciones, así como en los distintos factores corpoterritoriales que afectan nuestras prácticas creativas e investigativas.

Metodológicamente, se enmarca en las propuestas de investigación desde las prácticas artísticas y en las perspectivas de las pedagogías sensibles, y propone la activación afectiva y biográfica de materiales para las memorias. El proyecto se articula en las siguientes fases: recopilación, análisis de materiales de archivo; laboratorios transdisciplinarios con eje corporal de activación de archivos; sistematización de hallazgos metodológicos; y el diseño y ejecución de una propuesta metodológica de talleres comunitarios territoriales.En este artículo nos detendremos en la presentación de las bases teóricas que sustentan nuestra investigación.

Aproximaciones teóricas

Esto ~~no~~ es un archivo

El Diccionario de Terminología Archivística, define el concepto de Archivo como:

(1) Conjunto orgánico de documentos producidos y/o recibidos en el ejercicio de sus funciones por las personas físicas o jurídicas, públicas y privadas.

En función del organismo productor, los archivos pueden ser de la Administración Central, periférica, autonómica, local, judicial, etc. En función del ámbito de sus fondos: nacionales, generales, regionales, provinciales, de distrito, municipales, etc. En función de la personalidad jurídica de la institución productora: archivos públicos y privados. En función del ciclo vital de los documentos pueden ser: archivos de oficina o de gestión, centrales, intermedios o históricos.

(2) La institución cultural donde se reúne, conserva, ordena y difunden los conjuntos orgánicos de documentos para la gestión administrativa, la información, la investigación y la cultura.

(3) El archivo es también el local donde se conservan y consultan los conjuntos orgánicos de documentos.

Estas definiciones se encuentran asociadas, en primer lugar, a un origen burocrático–administrativo que luego se expande hacia el campo cultural y específicamente al ámbito de la historia. En esta concepción confluyen valores asociados a la autoridad, estatuto de verdad y originalidad, entre otros. Lo anterior se encuentra vinculado a la comprensión misma de documento de archivo, como “testimonio material de un hecho o acto elaborado de acuerdo con unas características de tipo material y formal” (Diccionario de Terminología Archivística).

CC BY NC ND

Por otra parte, el propio ejercicio de construcción de un archivo se caracteriza por las operaciones de clasificación, conservación, documentación y activación de sus mismos materiales. Estas acciones están atravesadas por relaciones de poder y evidencian una mirada colonial-occidental que se expresa en una concepción de documento ligada al logos moderno. En tal dirección, el Archivo actuaría como un dispositivo de cohesión social, tal como los museos y los monumentos (Dèotte), y de control social (Tello). Lo anterior se materializa en criterios de inclusión/exclusión y en la acción- siempre política- de etiquetar, nombrar y consignar.

Una práctica indisciplinada del archivo

El proyecto *"Archivo doméstico de las fiestas y las danzas en Chile*", se propone como un dispositivo de activación de memorias corporales y territoriales; es decir, se trata de una práctica indisciplinada del ejercicio archivístico: su foco está en la exploración creativa y reflexiva de sus materiales, recogiendo, a través de ellos, las transformaciones políticas, sociales y culturales que han quedado plasmadas en distintos soportes visuales y audiovisuales. Por otra parte, la creación de este archivo implica poner en valor las expresiones populares de las fiestas, capturadas a través de una mirada también popular. Se trata de registros que no aparecen en la historia oficial de la danza y la música, y que expresan el punto de vista de sus protagonistas en relación con un momento histórico territorial. En este sentido, nuestro proyecto propone un tensionamiento de la concepción moderna y occidental de los archivos, destinados a conservar los testimonios de los grandes acontecimientos de la Historia, de los que quedarían excluidas las historias íntimas y cotidianas, más aun cuando ellas son portadas por gestos, movimientos y sonidos.

En la línea de lo anteriormente expuesto, nuestra propuesta recoge las perspectivas de Hal Foster en relación con las prácticas de archivo en el arte: sus posibilidades de convertirse en actos de contramemoria y de transformar sitios de destrucción, en sitios de memoria:

> En primera instancia, los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente. Con este fin, trabajan sobre la imagen, el objeto y el texto encontrados y, para ello, prefieren el formato de instalación (con frecuencia, utilizan su espacialidad no jerárquica para su provecho, lo cual es bastante raro en el arte contemporáneo). Algunos profesionales, como Douglas Gordon, son atraídos por los «readymadesde tiempo», es decir, por narrativas visuales que se muestran en proyecciones de imágenes, como en sus versiones extremas de las películas de Alfred Hitchcock, Martin Scorsese y otros (Obrist, 2003: 322). Estas fuentes son familiares, provenientes de los archivos de la cultura de masas, para garantizar una legibilidad que luego puede ser trastocada o detourné; pero también pueden ser desconocidas, recuperadas en un acto de conocimiento o contramemoria alternativo.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

> Quizás la dimensión paranoica del arte de archivo es la otra cara de su ambición utópica, su deseo de convertir tardanza en devenir, de recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en escenarios posibles de tipos de relaciones sociales alternativos, de transformar el no lugar del archivo en el no lugar de una utopía. (123)

Por otra parte, recogemos los planteamientos de Anna María Guash, quien destaca la materia viva del archivo en el arte contemporáneo y su relación esencial con las formulaciones de la memoria. Según Guash, el paradigma del archivo implica una transición del objeto físico al soporte de la información, y de una lógica de museo-mausoleo a una lógica de archivo (Guasch 10). Es decir, la diferencia entre almacenar o coleccionar y archivar es, según la autora, fundamental para estudiar y comprender el arte contemporáneo. De esta manera, las propuestas de archivo en el ámbito artístico funcionarían como un "sistema discursivo activo que establece nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro" (Guasch 11).

Asimismo, podríamos afirmar- desde los postulados de Walter Benjamin- que la noción moderna de archivo se vincula con las representaciones historicistas del pasado, en las que predomina la lógica de la conservación y acumulación, por sobre la idea de rememoración o remembranza, concebidas como ejercicios activos de atracción de pasado hacia el presente (Collingwood-Selby). Siguiendo esta perspectiva, las prácticas anarchivistas proponen una subversión de las lógicas de dominación y control que subyacen a los archivos (Tello), desmontando sus categorías y jerarquías, evidenciando los sesgos y las omisiones de las narrativas oficiales; pasando el cepillo a contrapelo de la historia de los vencedores (Benjamin), y posibilitando emergencia de otras voces, historias y cuerpxs.

De igual modo, consideramos en la articulación de nuestra investigación, las propuestas de Suely Rolnik en torno a la potencia de las estrategias de activación poética y política de los materiales de archivo, que expanden sus posibilidades de lectura. La autora propone que desde la vitalidad y carácter pensante de las prácticas artísticas emana el poder que tendrá una propuesta artística de activar la sensibilidad en la subjetividad de aquellos que la vivencian ante el concentrado de fuerzas que en ella se hace accesible y, por extensión, ante las fuerzas que agitan el mundo que la rodea." (117).

Finalmente, nos interesa recoger en nuestra investigación los contundentes insumos del proyecto, en torno a distintas prácticas archivísticas no hegemónicas, centradas el diseño de "archivos de artistas con un interés particular en sus procesos de creación, poniendo en valor no sólo las obras finales, sino que también sus métodos de trabajo, los caminos recorridos para llegar a crear y la huella documental que acompaña este proceso (Archivos de Arte).

CC BY NC ND

Lo doméstico: una mirada implicada.

En nuestro proyecto, el cuestionamiento de la concepción y práctica tradicional del archivo abarca no solo su función conservadora, sino también su propia materialidad. En este sentido, lo doméstico se despliega no solo como una característica técnica de los medios de registro (no profesionales), sino que también indica un modo de producción, una forma de relacionarse con la situación retratada y una mirada implicada en lo registrado. Asimismo, lo doméstico se presenta políticamente como una posibilidad de agenciamiento para las mujeres y disidencias, que históricamente han sido excluidas de los archivos tradicionales.

Efrén Cuevas, en el libro La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos, nos propone una definición para el cine doméstico, que retomamos para pensar el conjunto de registros (principalmente fotografías y videos) que componen nuestro acerbo:

> Si entendemos como cine amateur todo aquel que es realizado sin afán de lucro y fuera de los circuitos industriales de producción y exhibición, no hay duda de que una de sus manifestaciones más prolíficas es el cine doméstico, aquel realizado por miembros de una familia, sobre ellos mismos y para ser visto por ellos mismos. (Cuevas 24)

Lo anterior se vincula a que estos archivos, generalmente provienen desde los álbumes familiares, los que vinculan lo biográfico y colectivo (Arfuch), y que pueden ser concebidos o bien, como dispositivos lineales y hegemónicos de narración identitaria (Richard 166) o como herramientas para dar cuenta de lo perdido (Rosón 63-64), releyendo, recomponiendo, reorganizando y desordenando sus páginas

Por último, es necesario destacar la naturaleza metonímica de los registros visuales y audiovisuales que conforman nuestro archivo y que evidencian la presencia del pasado en el presente y en nuestras imaginaciones por-venir. Desafiar la tendencia melancolizante, producto de la experiencia de la pérdida, y atrevernos a construir desde y con ella una práctica que recoja los momentos luminosos de nuestras vidas, es uno de los motores de este proyecto.

La memoria / las memorias

Cómo ya se ha señalado, nuestro proyecto busca indagar, desde la práctica artística, en la transmisión de las memorias encarnadas en lxs cuerpxs, entre los años 1980 y 2024. Este periodo abarca acontecimientos relevantes para nuestra experiencia contemporánea, tales como la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet; la instalación y consolidación del neoliberalismo; la Posdictadura; la Revuelta chilena de octubre de 2019; y la pandemia por COVID-19 (2020-2022).

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

Para abordar este objetivo hemos integrado conceptos relevantes de los estudios de memoria, como son los de memoria colectiva, de Maurice Hallbwachs, memorias subterráneas, de Michael Pollack, y memorias transgeneracionales, el que incorporaremos en este trabajo desde las perspectivas de Gabrielle Schwab (que examina cómo la experiencia traumática se expresa en el lenguaje en las generaciones que no vivieron directamente el trauma) y Ximena Faúndez (quien aborda las transmisiones de estas memorias en las generaciones de los nietos de las personas afectadas por la prisión política en Chile). Estos conceptos son particularmente relevantes en tanto se intenta explorar la articulación de memorias corporales individuales y colectivas, a través de distintas generaciones, y porque las memorias de las fiestas han circulado más bien de modo subterráneo, pues se desplazan de las narrativas hegemónicas sobre el pasado, caracterizadas por su carácter cohesivo, totalizante, homogeneizante, occidental y patriarcal, y por afectos melancolizantes.

La memoria, entendida como un fenómeno tanto individual como colectivo, es un eje central para la comprensión de la identidad y la historia de una comunidad. Maurice Halbwachs argumenta que los recuerdos individuales no son construcciones aisladas, sino que surgen de múltiples miradas y perspectivas, versiones y apreciaciones acerca de los acontecimientos. De esta manera, sería imposible acceder a una memoria individual pura, ya que ella se construiría en el colectivo, y la percepción individual de ésta, no sería sino el cruce de esas otras perspectivas y recuerdos. Por lo tanto, nuestra memoria estaría construida por esa experiencia en común de los acontecimientos y por la articulación de sentidos colectivos sobre el pasado. Esto se materializaría a través de lo que M. Halbwachs denomina como marcos sociales de la memoria: un conjunto de experiencias y referencias materiales y simbólicas, válidas para cada grupo o comunidad, que dan cuenta de las condiciones sociales en las que se produce el recuerdo como la lengua y la comprensión del tiempo y la del espacio. En palabras de Halbwachs:

> Estos marcos colectivos de la memoria no son simples formas vacías donde los recuerdos que vienen de otras partes se encajarían como en un ajuste de piezas; todo lo contrario, estos marcos son -precisamente- los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad. (Halbwachs 10)

CC BY NC ND

A la vez, siguiendo el planteamiento de Salomone, podemos afirmar que la atracción del pasado se relaciona con las necesidades de afirmación, legitimación, subversión de y desde el presente, lo que explicaría los motivos del surgimiento, relieve y/o superposiciones de distintas memorias, acerca de distintos acontecimientos a través del tiempo.Al respecto, afirma Alicia Salomone:

> Como sostiene Maurice Halbwachs, en Les cadres sociaux de la mémoire, siendo un proceso activo y personal, la memoria involucra dimensiones intersubjetivas, pues se configura desde marcos sociales o encuadramientos que se traman con la lengua o lenguas de una comunidad y con los contenidos compartidos que ellas portan, los que vehiculizan memorias e imaginarios colectivos que están siempre atravesados por expectativas acerca del futuro. De este modo, para Halbwachs, este es un ámbito donde confluyen lo social y lo histórico, porque si bien la memoria está enraizada en sujetos vivos y actuantes, estas subjetividades están inevitablemente atravesadas por lo social y lo político. (Salomone 8)

Por su parte, Michael Pollack, dialogando con las nociones propuestas por Halbwachs, señala en su texto *Memoria, olvido, silencio* la necesidad de dar cuenta del carácter conflictivo y no estático de la memoria colectiva. Desde esta perspectiva, la memoria sería un campo en disputa, en el que existirían memorias en situaciones hegemónicas y contrahegemónicas y en el que no existiría estabilidad, sino quiebres y tensiones. Pero a la vez, al interior de los propios límites de las memorias contrahegemónicas, existirían memorias subterráneas y silenciadas (Pollack 17-33). El concepto de Pollack, en este sentido, actúa como una poderosa perspectiva para leer las tensiones de las memorias de nuestras sociedades.

En relación con la transmisión de las memorias, en el caso específico de Chile (y también de otras comunidades latinoamericanas contemporáneas) la discusión en torno al tema se encuentra vinculada a la experiencia traumática del golpe de Estado de 1973, la que constituye un quiebre en la posibilidad de narrar y de intercambiar experiencias, pues supone una fractura del habla y de las posibilidades para la (re)presentación (Medalla 44). En este sentido, utilizamos la noción de transgeneracionalidad, para dar cuenta de que el trauma y sus efectos se observan en las generaciones siguientes, incluso en aquellos que no lo vivieron directamente, pudiendo tener efectos psicológicos, emocionales, sociales e incluso culturales. Por otra parte, es necesario destacar que no solo se transmiten hechos o relatos, sino también afectos vinculados a dichas experiencia, en cuyos procesos de resignificación las prácticas artísticas pueden jugar un rol central (Gallardo y Saban).

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

De esta manera, la preocupación por la transmisión de las memorias en Chile y en las sociedades afectadas por las dictaduras y sus consecuencias, está atravesada por la pregunta en torno a las posibilidades de la lectura, legibilidad e inscripción de la experiencia traumática, considerando el quiebre que resulta de la desaparición, asesinato y tortura de las generaciones protagonistas de las transformaciones sociales de los años setenta.

¿Cómo se transmiten esas memorias cuando hay una generación ausentada y quienes sobreviven no pueden articular ni nombrar su experiencia? ¿Cómo se expresan esas memorias y silencios en lxs cuerpxs? ¿Por qué vías y en qué formas viajan esos recuerdos?

Como ya se ha señalado, nuestro proyecto intenta indagar en la naturaleza transgeneracional de las memorias corporales, pero no solo de las que se vinculan con las violencias que se han ejercido sobre lxs cuerpxs, sino también las de sus posibilidades de resistencia, a partir de la exploración de afectos y gestos que se despliegan en las fiestas que acontecen en espacios íntimos y cotidianos, indagando en un campo no necesariamente visible, que ha quedado fuera del marco de las narrativas hegemónicas del pasado, como son los espacios festivos.

Nuestra investigación aborda un arco temporal marcado por experiencias traumáticas irresueltas que tienen consecuencias y se expresan de modo diverso en las distintas generaciones, y también a través del cuerpo. Respecto de este punto, es decir, de las relaciones entre trauma, duelo y fiesta, Daniela Lucena, en su artículo "Estéticas y poéticas festivas durante la última dictadura militar en Argentina", propone que, en estos contextos, cuerpo, arte y política crean espacios de encuentro, disfrute y producción vital colectiva desafiando la represión dictatorial. En esa dirección, introduce la distinción propuesta por el teórico Roberto Amigo entre las actitudes vindicadora y festiva de lxs cuerpxs durante la dictadura. En la primera, predominaría la denuncia, en tanto que, en la segunda, la interpelación política. Esta actitud festiva se entiende como una práctica relacional que recupera el cuerpo como fuente de alegría, encuentro y placer, resistiendo al terror y la tortura (36-37).

Cuerpo y fiesta

Nos interesa pensar lxs cuerpxs no sólo como un espacio en el que se inscriben las violencias sociales, sino en sus posibilidades transgresoras de un orden hegemónico. En relación con lo anterior, y considerando las posibilidades de tensionamiento de un orden disciplinado y normativo de lxs cuerpxs, nos parece relevante examinar el espacio de las fiestas en espacios íntimos (de amigxs, familiares, vecinxs) en su carácter ritual y liminal. Buscamos explorar, particularmente, los gestos y movimientos, las relaciones entre lxs cuerpxs, los modos en que se habitan los espacios, ¿qué, quién, cómo, cuándo, con quién, dónde se baila?, ¿cómo aparecen en esos movimientos las memorias y experiencias de las distintas generaciones y cómo desde esas gestualidades podemos imaginar una comunidad por- venir?

CC BY NC ND

En relación con la importancia y potencia que tiene abordar la reflexión respecto de las memorias, desde lxs cuerpxs, Nelly Richard, en su clásico texto "*Retóricas del cuerpo*", señala:

> El cuerpo se presta para que una práctica crítica desmonte la ideología de lo masculino y lo femenino que el poder encarna en rituales prácticos y en simbologías culturales. El cuerpo es un agente material de estructuración de la experiencia que habla distintas lenguas a la vez: es productor de sueños, transmisor de los mensajes que emite la cultura, animal de rutinas, máquina deseante, depositario de memorias, actor en representación de poder, trama de afectos y sentimientos, etc. Por ser una zona limítrofe, dividida entre la biología y la sociedad, la pulsión y el discurso, lo sexual y sus categorizaciones de género, la biografía y la historia, etc., el cuerpo humano obedece las fronteras de sentido que la discursividad social prescribe como normalidad o bien se estrella contra ellas. (77-78)

Esta definición cobra especial relevancia cuando pensamos en las fiestas como ocasiones en las que puede suceder la transgresión al mandato productivo que actúa sobre el sensorium corporal en el capitalismo, según los planteamientos de Susan Buck-Morss en su texto "Estética y anestésica. Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte". Silvia Federici, por su parte, indica en la misma dirección: "La transición al capitalismo cambió el concepto y el tratamiento del cuerpo (...) uno de los principales proyectos del capitalismo ha sido la transformación de nuestros cuerpos en máquinas de trabajo" (18).

Para pensar su potencia, consideraremos la fiesta, de acuerdo con los estudios sobre performatividades sociales, como situaciones liminales, es decir, como situaciones de umbral, según lo propone el antropólogo Víctor Turner. De acuerdo con la lectura que propone Ileana Diéguez sobre este concepto, podríamos entender las fiestas "como expresiones no-armónicas o disonantes, como procesos transformadores, dinamizadores, que movilizan lo establecido para generar algún tipo de cambio, ya sea simbólico o práctico" (Diéguez). En la misma dirección e inflexionando la idea de performance como repetición de comportamientos convencionalmente establecidos, la fiesta podría ser el cronotopo en el que puede aparecer la performatividad subversiva que propone Butler, es decir, "la suspensión de roles regulados y la ejecución de acciones lúdicas que invierten las conductas sociales establecidas" (Diéguez); y en esa supensión, se interrumpe también la linealidad temporal: pasado, presente y futuro se funden en la vivencia de lxs cuerpxs en la fiesta.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

En diálogo con el estatuto liminal de la fiesta, Daniela Lucena señala que ella sería:

> Un espacio de reunión y encuentro capaz de intensificar los lazos sociales y suscitar estados de efervescencia colectiva. Un escenario donde se condensan y asimilan la integración grupal y la creatividad; un tiempo de máxima expresión de la vitalidad social, donde el despliegue creativo de fuerzas es capaz de generar acontecimientos y nuevas concepciones ideales que impriman nuevos sentidos a la vida colectiva. (44)

Otra perspectiva para dar cuenta del indisciplinamiento de lxs cuerpxs en las fiestas es comprenderlos como una ruptura a la coreo-policía, siguiendo los planteamientos de André Lepecki. Considerando la problemática que nos ocupa, la coreo-policía actuaría sobre lxs cuerpxs como dispositivos de disciplinamiento para el orden productivo, mientras que su potencia coreopolítica estaría dada en su disposición para el goce: movimientos que darían cuenta del deseo de libertad.

Por otra parte, desde lo expresamente dancístico y escénico, Silvio Lang considera la fiesta como una experiencia umbral, en donde:

> Se transponen y se confunden los cuerpos: ya no se sabe quién baila y quién es bailado; quién es espectador y dónde está el/la performer. Cualquiera baila, cualquiera se mueve entre otrxs. Bailar es desplazar esa sustancia trans-pasada entre un cuerpo y otro. (Lang)

En su ejercicio escénico Aprender un cuerpo, el artista argentino utiliza la fiesta como propuesta metodológica y puesta en escena, en un espacio abierto y flexible: todo es una pista de baile, sin restricciones. Todas las personas están invitadas a co-crear la experiencia. Lxs cuerpxs están en constante transformación y relación: el espacio escénico es un lugar de encuentro, donde se comparten sensaciones que se expresan en movimiento. Lang traslada lo coreográfico al encuentro festivo, ubicando la escena en un espacio liminal, entre cotidiano y extracotidiano, habilitado por el estado de lxs performers. Lo coreográfico deviene un ejercicio colectivo que tensiona las jerarquías propias de la disciplina. En la fiesta, lo dancístico es una situación para “aprender a componer un cuerpo de sensaciones dinámicas” (Lang), lo que sostiene la puesta en escena desde un lugar sensible y festivo, una “asamblea bailable”, cuyo foco es “la capacidad técnica de crear y cruzar umbrales de intensidades, de concatenar fuerzas que actúan sobre y entre los cuerpos” (Lang).

CC BY NC ND

En una presentación, en el marco del "Coloquio: Razón y Revolución: Crítica a las Transformaciones Culturales" (2009) Bolívar Echeverría señala que "cultura y fiesta van juntas" (9:46). La fiesta, según él, "es un recordatorio para el ser humano de que no es un autómata, sino que es un ser libre." (9:46) El espacio de la fiesta es donde lo libre se hace presente en medio de la cotidianidad del automatismo neoliberal, rompiendo con ella, y es el lugar en el que la cultura encuentra su más amplia expresión:

Aquí el ser humano es capaz de fundar las formas de su propia socialidad, se recuerda a sí mismo que es instaurador de una necesidad social, de un orden social, de un cosmos, se recuerda que no es simple ejecutor de un código que está establecido, sino que es capaz él mismo de fundar y refundar códigos de comportamiento. (9:46)

En las fiestas danzamos, comemos, reímos, brindamos y cantamos juntos. La voz -que es cuerpo- y la música se transforman en un elemento central de las sonoridades festivas, afectando las corporalidades en movimiento.

En su texto, "Apuntes sobre la canción", John Berger señala:

> Hemos dicho que una canción toma prestados los cuerpos físicos existentes para adquirir, mientras se la canta, un cuerpo propio. El cuerpo prestado puede ser el de un instrumento, el de un músico solista, el de un conjunto de músicos, el de un grupo de oyentes. Y la canción pasa de modo impredecible de un cuerpo prestado a otro. Lo que puede recordarnos la pintura de Antonello es que, en cada caso, la canción se instala en el interior del cuerpo que toma prestado. Encuentra su lugar en las vísceras del cuerpo. En el parche de un tambor, en el vientre de un violín, en el torso o las entrañas del cantante y el oyente.

Luego, introduce una reflexión que nos parece central para esta investigación, en torno al espacio íntimo en el que ocurren las fiestas:

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

> Tendemos a asociar intimidad con cercanía y cercanía con cierta cantidad de experiencias compartidas. Sin embargo, en realidad, dos completos desconocidos, que nunca se van a decir una palabra, pueden compartir una intimidad. Una intimidad contenida en el intercambio de miradas, en un asentimiento con la cabeza, una sonrisa, un encogerse de hombros. Una cercanía que dura minutos o lo que dura una canción que se canta o que se escucha juntos. Un acuerdo respecto de la vida. Un acuerdo sin cláusulas. Una conclusión espontáneamente compartida entre las historias no contadas que se reúnen en torno a la canción. (Berger)

Si hasta ahora nos hemos centrado en las potencias de lxs cuerpxs colectivxs, abiertxs y desplegadxs para el goce, quisiéramos ahora detenernos en una reflexión en torno a las músicas que danzamos y bailamos. Nos interesa pensar, particularmente, las tramas identitarias que confluyen en las músicas populares de nuestro territorio, las que se expresan en las sonoridades y en las prácticas para crearlas, escucharlas y danzarlas, afectando a lxs cuerpxs y permitiéndonos leer (en gestos, posturas, inclinaciones, ritmos y cadencias) su carácter situado.

La intimidad del hogar en la música popular chilena

La música es un elemento protagónico dentro de cualquier fiesta. Su selección permite generar momentos de comunicación colectiva que se reflejan de diversas formas entre la comunidad partícipe, dentro de las más notables, se encuentran los elementos coreográficos colectivos, la desinhibición al momento de cantar y, por sobre todo, un sentido de pertenencia hacia un colectivo.

La cantidad de géneros o estilos musicales presentes en la actualidad, resultan muy amplios y, durante las fiestas, serán muchos los factores que pueden determinar su selección: la pertenencia etaria, la afinidad a la música de moda o la cercanía con algún elemento cultural o contracultural, serán solo algunos de ellos.

En el caso latinoamericano, y particularmente chileno, encontraremos músicas diversas que tendrán presencia en el hogar al menos desde la primera mitad del siglo XX, en la década de los treinta, cuando familias de las incipientes clases medias accederán, primero al tocadiscos, y luego, a la radio, permitiendo un acceso a escuchar orquestas de músicos del mundo en el living del hogar, cuestión que anteriormente sería impensable.

CC BY NC ND

Previamente, la música de los salones cortesanos y burgueses influyó tanto en el desarrollo de la música popular urbana chilena, como en la propia música campesina de tradición oral. Esto habría sucedido por simple descenso, desde el consumo musical de las elites hacia el mundo popular. Carlos Vega menciona que "gran parte del folklore de mañana se puede estudiar en los salones de hoy" (Vega 80). En la segunda mitad del siglo XIX, con el desarrollo de la partitura, la comercialización de los instrumentos musicales, y el inicio de las carreras artísticas (en interpretación y creación musical), surgió la industria musical en Chile y el mundo. Sin embargo, fue con el advenimiento del disco, la radio y el cine sonoro, sintetizados en el llamado star system, que la industria musical completó todo su perfil moderno. (González, J. P. y Rolle 50)

Gentileza de Proyecto Archivo Doméstico de las Fiestas y las danzas (2000).

Gentileza de Proyecto Archivo Doméstico de las Fiestas y las danzas (2023).

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

El Chile de aquellos años, que construía su relato oficial con la ausencia de presencia indígena y africana en las grandes urbes, corría con desventaja ante el resto de sus países vecinos que mostraban una creación de ritmos y danzas sostenidas en el tiempo, y que terminaron influyendo fuertemente en la escucha de un país que comenzaba a consumir ritmos foráneos, en algunos casos exóticos, que, al mismo tiempo, daban un estatus cosmopolita al oyente.

Gentileza de Proyecto Archivo Doméstico de las Fiestas y las danzas (1984).

La música popular chilena del siglo XX, a la cual estamos íntimamente ligados en el presente, está permanentemente expuesta al desafío de la creación extranjera, que llega, mediante el sostenido desarrollo de una industria musical internacional, de la mano del disco, la radio, el cine y las estrellas de la canción (estos últimos también conocidos como ídolas/os). Este fue el puntapié inicial para el ingreso, desde otros países, de ritmos y danzas diversas que hoy son parte de la banda sonora de nuestro territorio. Bolero, danzón, chachachá, tango, foxtrot, rock and roll, ranchera, y la reina de todas las fiestas, la cumbia; serán algunos de los géneros foráneos que han copado las fiestas domésticas y comerciales de las grandes urbes en solo algunas décadas. Solo un género local pudo competir con dichos ritmos extranjeros de igual a igual: la cueca. Esta, en sus diversas variantes de norte a sur, marcó su presencia en distintos contextos. Fue la música identitaria que se bailó tanto en los salones burgueses como en las fiestas más sencillas del bajo pueblo.

> El decreto Nº 23 del año 1979 afianza lo de danza nacional, pero antes, mucho antes, había dado el pueblo todo su veredicto, desde el señorito en el salón hasta el inquilino en los campos.(Cádiz y Loyola 17)

CC BY NC ND

De igual modo, es preciso decir que la música, como objeto sonoro, es un arte dinámico que trasciende fronteras geográficas. Esto permite reconocer géneros musicales que surgen en algún territorio pero que, con el paso del tiempo, logran trascender, migrar y transformarse. Comprender a un género musical como una estructura dinámica no es novedad en la música latinoamericana. De hecho, existen dos posibles géneros "matrices" capaces de transformarse en multigéneros: la cumbia y la música norteña, ambos ampliamente consumidos en las fiestas de Chile. Estos dos soportes creativos han sostenido en el tiempo a un gigantesco grupo de diversas subexpresiones surgidas según el territorio lo requiera.

Las culturas musicales se han caracterizado por su flexibilidad, dinamismo e interacción constante, por ello, cada vez será más difícil pensar que los orígenes de ciertas expresiones sonoras los podríamos encontrar en una región geográfica determinada y en una colectividad humana específica. Lo más probable es considerar que todas las culturas musicales se han diversificado a partir de distintos contactos (Villanueva 33).

Estos géneros musicales, que pertenecen a la esfera musical latinoamericana, seguirán vigentes hasta nuestros días, develando un cruce etario notable y, al mismo tiempo, un sentido de pertenencia de lo que hoy podemos entender como "ser latinoamericanos". Ahora bien, estas observaciones nos permiten generar algunas preguntas como ¿qué tan latinoamericanos son estos géneros? O, más ampliamente, ¿qué es la música latinoamericana?

Según Juan Pablo González, el concepto mismo de música latinoamericana —excesivamente generalizador y cuestionable, por cierto— ya se entendía como poscolonial en el sentido de parecer una práctica productiva autónoma.

> Pero ¿autónoma de qué? ¿De reyes, empresarios, conservatorios? Parece que solo de reyes. No es tan obvia la autonomía de la música latinoamericana, pues se trata de una música que finalmente se ha desenvuelto bajo sistemas económicos, administrativos y políticos modelados en Europa y Estados Unidos, y también estéticos y artísticos, por cierto. Estos sistemas son aplicados tanto natural como estratégicamente en nuestra región, conformando imaginarios sonoros locales que, sumados, podrían constituir un imaginario latinoamericano conjunto. (González 35)

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161
ISSN 2452-4727

En el contexto de la dictadura cívico militar, con sus medidas económicas neoliberales, se potenció aun más el acceso (e ingreso) de otras músicas, provenientes especialmente de los grandes espacios de la industria musical (EE.UU, México, Europa). Este elemento atomizador, permitió, bajo alero de la fiesta, la presencia de otras músicas que ampliaron el modo de vernos y celebrarnos, ya sea bajo una norma hegemónica (música mainstream en una discoteque estándar)o en manifestaciones contraculturales. Desde esa vereda, durante la primera década de los 90, fue vital el aporte de espacios como la discoteque Blondie, en el centro de Santiago.

> La Blondie fue primera en todo: en los góticos, en respecto a las minorías sexuales, en las tribus urbanas. Y ahora Chile se parece a la Blondie. Es como si lo que pasaba adentro se dio vuelta y salió hacia afuera. (Fluxá 184)

Así, este primer acercamiento al campo de las músicas populares en contextos festivos, nos sirve como un insumo introductorio para entender y construir una propuesta de archivo sonoro de las fiestas domésticas en Chile, durante los últimos 40 años.

Gentileza de Proyecto
Archivo Doméstico
de las Fiestas y las danzas
(1997).

CC BY NC ND

Notas finales

Pablo Aravena, comentando el texto de Tello señala: "En un archivo se custodian materiales explosivos. Historias que pueden 'hacer saltar el continuum' del relato maestro" (260). Nuestra propuesta de activación de los materiales del archivo de las fiestas y las danzas responde a ese impulso, nos permite preguntarnos por la posibilidad de construir un archivo de afectos y memorias de lxs cuerpxs, que desmontaría lo que convencionalmente entendemos como tal. Al imaginarlo, debiéramos pensar que probablemente los materiales que podrían constituir y permanecer en este archivo son apenas huellas que permitan la activación múltiple y afectiva y afectada del recuerdo: así, podríamos pensar que su cualidad es precaria, lábil, frágil y efímera.

También podríamos pensar, qué tipo de preguntas al pasado, permite realizar este dispositivo de activación de memorias corporales: ¿cómo interrogan a las instituciones, cómo da cuenta de los discursos excluyentes sobre los cuales se constituye el "patrimonio cultural" de las naciones; cómo las danzas han dialogado con otros procesos y aportan a la construcción de una comunidad; cómo ingresan otros tiempos a la construcción de la historia, señalando la relevancia de la ritualidad; y cómo siempre lo que puede un cuerpo, desborda cualquier inscripción, residiendo en eso su potencia y posibilidad decolonizadora?

En el curso de nuestra investigación han surgido algunas consideraciones en torno a las dimensiones de clase, transgeneracionalidad y memoria asociadas a las escenas de fiestas en espacios íntimos. Los registros recopilados —principalmente de fiestas populares— nos permiten reflexionar sobre la relación entre clase y representación cultural en los archivos, considerando sus materialidades y condiciones de producción (en este caso su cualidad y factura "doméstica", caracterizada por lo imperfecto, lo desviado del foco, lo borroso, lo deteriorado de la imagen, entre otros). Estos elementos nos invitan a construir una visión de lo popular, desde nuestro equipo que nos posiciona políticamente ante un término de uso extendido y de amplios significados.

En segundo lugar, los gestos y músicas transgeneracionales que emergen en las fiestas no solo evidencian una identidad colectiva, sino que también refuerzan las conexiones entre memoria, cuerpo y territorio. Estos elementos se consolidan como signos de pertenencia de clase, mostrando cómo la música y el movimiento funcionan como transmisores de experiencias y afectos compartidos entre generaciones.

Además, las fiestas destacan como un espacio relacional en el que el individuo se encuentra en consonancia con el colectivo. Este carácter liminal permite construir comunidades efímeras que trascienden las diferencias generacionales y refuerzan el sentido de lo común. Finalmente, el trabajo con estos archivos ha permitido aproximarse al pasado desde la activación de afectos distintos a los de la tristeza y la melancolía, abriendo las posibilidades transformadoras del deseo expresado colectivamente.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

Referencias

"Archivos de Arte." ***Archivos de Arte, proyectoarde.org***. Accedido el 17 de diciembre de 2024.

Arfuch, Leonor. "Álbum de Familia." ***Revista Punto de Vista***, no. 56, 1996, pp. 6-13

Aravena Núñez, Pablo. "Andrés Maximiliano Tello. Anarchivismo. Tecnologías Políticas del Archivo." ***Cuadernos de Historia*** (Santiago), no. 51, 2019, pp. 255-60, https://dx.doi.org/10.4067/S0719-12432019000200255.

Benjamin, Walter. ***La Dialéctica en Suspenso: Fragmentos sobre la Historia***. Traducción de Pablo Oyarzún Robles, Lom, 2009. Impreso.

Berger, John. "Apuntes sobre la canción." ***Revista Ñ***, Clarín, 8 Dic. 2016.

Buck-Morss, Susan. "Estética y Anestésica. Una Reconsideración del Ensayo Sobre la Obra de Arte." ***Estética de la Imagen***, editado por T. Vera Barros, traducido por A. E. Weikert, M. Dimópulos, y M. López Seoane, La Marca Editora, 2018. Impreso.

Butler, Judith. ***El Género en Disputa: Feminismo y Subversión de la Identidad***. Paidós, 2007. Impreso.

Cádiz, Osvaldo y Margot Loyola. ***La Cueca: Danza de la Vida y la Muerte***. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2010. Impreso.

Collingwood-Selby, E. ***El Filo Fotográfico de la Historia: Walter Benjamin y el Olvido de lo Inolvidable***. Metales Pesados, 2009. Impreso.

Cuevas, Emilio. ***La Casa Abierta: El Cine Doméstico y Sus Reciclajes Contemporáneos***. Ocho y Medio, 2010. Impreso.

Déotte, Jean Louis. ***Catástrofe y Olvido: Las Ruinas, Europa, el Museo***. Cuarto Propio, 1998. Impreso.

Diccionario de Terminología Archivística. Ministerio de Cultura y Deporte, Gobierno de España, www.cultura.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/dta/diccionario.html#fondo. Accedido el 19 junio 2025.

Diéguez, Ileana. ***Escenarios Liminales: Teatralidades, Performatividades, Política. Producciones Estéticas y Cinematográficas.*** Atuel, 2014. Impreso.

Echeverría, Bolívar. "Coloquio: Razón y Revolución: Crítica a las Transformaciones Culturales." YouTube, subido por ***CETMECS***, 20 oct. 2019, www.youtube.com/https://www.youtube.com/channel/UC6lZ5D0xFdkykMhaUOylKEw.

Faúndez, Ximena. ***Nietos de Expresos Políticos de la Dictadura Militar: Transmisión Transgeneracional y Apropiación de la Historia de Prisión Política y Tortura***. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013. Impreso.

Federici, Silvia. ***Ir Más Allá de la Piel***. Tinta Limón, 2022. Impreso.

CC BY NC ND

Fluxá, Rafael. ***Gente Común: Una Historia Oral de la Blondie***. Catalonia, 2022. Impreso.

Foster, Hal. "An Archival Impulse." October, vol. 110, 2004, pp. 3–22.

_____"El impulso de archivo." Nimio (2016).

Gallardo, Milena y Karen Saban. "Búsquedas Estéticas Para El Afecto y La Desafección. La Memoria De Hijos De Sobrevivientes y Desaparecidos En Chile y Argentina." ***Acta Poética***, vol. 42, no. 1, 2021, pp. 13–42, https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2021.1.883.

González, Juan Pablo. ***Pensar la Música Desde América Latina: Problemas e Interrogantes***. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle. ***Historia Social de la Música Popular Chilena, 1890-1950***. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2004.

Guasch, Anna María. ***Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades***. Akal, 2011. Impreso.

Halbwachs, Maurice. ***Los Marcos Sociales de la Memoria. Traducido por M. Mújica.*** Anthropos, 2004. Impreso.

_____ "Memoria individual y memoria colectiva." ***Estudios: Centro d Estudios Avanzados*** 16 (2005): 163-187.

Hirschberg, Walter. ***Neues Wörterbuch der Völkerkunde***. Dietrich Reimer, 1988.

Lang, Silvio. "Artista Invisible. Notas del Seminario-Happening-Fiesta Aprender un Cuerpo en el Encuentro de Danza SUDA (Valparaíso)." ***Lobo Suelto! - Anarquía Coronada***, 16 abr. 2018, lobosuelto.com/artista-invisible-notas-del-seminario-happening-fiesta-aprender-un-cuerpo-en-el-encuentro-de-danza-suda-valparaiso-silvio-lang/. Accedido el 19 junio 2025.

Lang, Silvio. "Descaretizar la Fiesta." ***Lobo Suelto***, 15 feb. 2018, lobosuelto.com/descaretizar-la-fiesta-silvio-lang/. Accedido el 19 junio 2025.

Lepecki, André. "Coreopolicía y Coreopolítica o la Tarea del Bailarín." ***TDR: The Drama Review***, vol. 57, no. 4, 2013, pp. 13–27.

Lucena, Daniela. "Estéticas y Políticas Festivas en Argentina Durante La Última Dictadura Militar y Los Años 80." ***Estudios Avanzados***, no. 18, enero 2013, pp. 35-46, www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/ideas/article/view/1079.

Medalla, Tania. ***Peligro, Caída de Materiales: Memoria y Prácticas Fotográficas en Chile Posdictatorial. De lo Documental a lo Reflexivo***. ***2022***. Tesis doctoral inédita, Universidad de Chile.

Mendívil, Juan. "Huaynos Híbridos: Estrategias para Entrar y Salir de la Tradición." ***Revista Lienzo***, no. 25, 2004, pp. 27–64.

Pollack, Michael. ***Memoria, Olvido y Silencio***. Al Margen Editora, 2006. Impreso.

Richard, Nelly. ***Las Retóricas del Cuerpo***. Metales Pesados, 2014. Impreso.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

_____ "Imagen, Recuerdo, borradura" ***Políticas y estéticas de la Memoria***, editado por Nelly Richard, Cuarto Propio, 2000.

Rolnik, Suely. "Furor de archivo." ***Revista Errata***, no. 1, 2010, pp. 116-29.

Rosón, María. "Madres Fantasma. Una Aproximación Feminista a la Memoria Reciente en España." Carta(s). ***Tiempos Incompletos***, no. 5, editado por Nelly Richard, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020. Accedido el 8 de octubre de 2022.

Salomone, Alicia. "Las Formas de Mirar. Imágenes de la Memoria en la Postdictadura Chilena." ***Memorias Culturales y Urgencias del Presente: Prácticas Estético-Políticas en Chile, Argentina, Uruguay y Colombia***, editado por Alicia Salomone, Corregidor, 2022.

Schwab, Gabriele. "Escribir contra la memoria y el olvido." Estudios sobre Memoria: Perspectivas Actuales y Nuevos Escenarios, compilado por Silvana Mandolessi y Maximiliano Alonso, ***EDUVIM***, 2015, pp. 53-81.

Tello, Andrés Maximiliano. ***Anarchivismo: Tecnologías Políticas del Archivo***. La Cebra, 2018. Impreso.

Vega, Carlos. ***Panorama de la Música Popular Argentina***. Editorial Losada, 1944. Impreso.

Villanueva, Leonardo. El Huapango Ya Está en Red: El Trío Huasteco y la Estructura Dinámica de Sus Variantes Sonoras. ***Markus Hei***, 2010. Impreso.

VV. AA. A Tres Bandas: Mestizaje, Sincretismo e Hibridación en el Espacio Sonoro Iberoamericano. ***Markus Hei***, 2010. Impreso.

Recibido: 17 de diciembre 2024
Aceptado: 17 de junio 2025

CC BY NC ND

artículos

Actos nº13 (2025): 162-181.
ISSN 2452-4727

Exotismo y Tradición en la Ópera Latinoamericana: Apropiaciones y Resistencias

Exoticism and Tradition in Latin American Opera: Appropriations and Resistance

Miguel Farías Vásquez*
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
https://orcid.org/0009-0007-7841-128X

Resumen. Este artículo examina el fenómeno del exotismo musical en la ópera latinoamericana durante el período nacionalista (1870-1930), analizando la compleja relación entre las tradiciones operísticas europeas y las expresiones identitarias latinoamericanas. A través del análisis de obras paradigmáticas como *Il Guarany* de Carlos Gomes, se explora cómo los compositores latinoamericanos emplearon figuras indígenas y elementos locales dentro de estructuras formales europeas, creando un equilibrio particular entre forma y contenido que refleja las tensiones socioculturales de la época. El estudio propone que el exotismo en la ópera latinoamericana constituyó un doble dispositivo: por un lado, funcionó como herramienta de legitimación internacional, y por otro, como instrumento hegemónico interno para la construcción nacional. Mediante el análisis de recursos musicales, narrativos y socioculturales, se demuestra cómo el exotismo latinoamericano difiere fundamentalmente del orientalismo europeo, configurando una estrategia cultural específica que responde a las particulares condiciones de las sociedades postcoloniales en proceso de definición identitaria.

Palabras claves: Exotismo musical, ópera nacionalista, indigenismo, identidad latinoamericana, hegemonía cultural, postcolonialismo.

* Doctor en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Magister en Composición. Universidad de Haute École de Musique de Genève, Licenciado en Composición. Universidad de Chile. Correo: miguel.farias@uc.cl. Contribución CRediT Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

CC BY NC ND

MIGUEL FARÍAS VÁSQUEZ

EXOTISMO Y TRADICIÓN EN LA ÓPERA LATINOAMERICANA: APROPIACIONES Y RESISTENCIAS

Abstract. This article explores the presence of exoticism in Latin American operas written between the 19th and 21st centuries, analyzing how the idea of the "exotic" contributes to shaping a regional cultural identity. Drawing from authors such as Edward Said and Ralph Locke, and from musicological debates surrounding identity and representation, the text examines both the staging and the musical construction of the "Other" in various operas that incorporate indigenous or Afro-descendant themes. The article argues that exoticism, while emerging from a colonial and Eurocentric logic, is resignified by Latin American composers as a space of resistance and affirmation. By analyzing specific operatic cases, the article reveals how the appropriation and transformation of exotic elements help construct a unique narrative about Latin American cultural identity.

Keywords: Musical exoticism, nationalist opera, indigenism, Latin American identity, cultural hegemony, postcolonialism.

Introducción

El estudio del exotismo musical y sus manifestaciones en la ópera ha sido tradicionalmente centrado en la producción europea del siglo XIX, principalmente en obras canónicas como *Aida* de Verdi o *Les Indes Galantes* de Rameau. Sin embargo, cuando este análisis se traslada al contexto latinoamericano, surge una paradoja fundamental: ¿cómo se configura el exotismo cuando quien lo produce no es el centro imperial sino la periferia cultural? ¿Qué ocurre cuando el "otro" exotizado es, en realidad, parte constitutiva de la propia identidad nacional que se busca construir?

La ópera latinoamericana del período nacionalista (1870-1930) ofrece un escenario particularmente fértil para examinar estas cuestiones. Durante estas décadas, coincidentes con lo que Bernardo Subercaseaux (2002) denomina "período integrador" en la construcción de los imaginarios nacionales latinoamericanos, la ópera se convirtió en un espacio privilegiado para la negociación entre tradiciones musicales europeas y contenidos identitarios locales. Esta tensión se manifestó especialmente en el tratamiento de las figuras indígenas, que pasaron a ocupar un lugar central en numerosas óperas nacionalistas del continente.

El presente artículo propone que el exotismo en la ópera latinoamericana funcionó como un dispositivo complejo con múltiples dimensiones: como estrategia de legitimación artística frente a Europa, como herramienta de construcción nacional interna, y como reflejo de las tensiones sociales y raciales propias de las sociedades postcoloniales. A diferencia del exotismo europeo, que

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 162-181.
ISSN 2452-4727

operaba principalmente como un mecanismo de dominación cultural sobre un "otro" geográficamente distante, el exotismo latinoamericano implicó un proceso más complejo de auto-representación y negociación identitaria.

Para desarrollar esta propuesta, el artículo se estructura en seis secciones. Primero, establecemos un marco teórico sobre el exotismo musical, revisando y problematizando los conceptos de orientalismo y exotismo en relación con el contexto latinoamericano. Segundo, analizamos la introducción y desarrollo de la ópera en América Latina como fenómeno cultural y político. Tercero, examinamos detenidamente el caso paradigmático de *Il Guarany* (1870) del brasileño Carlos Gomes. Cuarto, exploramos otras manifestaciones significativas del exotismo operístico en el continente, identificando patrones comunes y particularidades nacionales. Quinto, proponemos el concepto de "doble hegemonía" como clave interpretativa del exotismo latinoamericano. Finalmente, ofrecemos conclusiones sobre la especificidad del exotismo en la ópera latinoamericana y sus implicaciones para la teoría cultural postcolonial.

Marco teórico: Repensar el exotismo desde América Latina

Del orientalismo al exotismo musical: aproximaciones teóricas

Para comprender el fenómeno del exotismo en la ópera latinoamericana, resulta fundamental revisar los aportes teóricos sobre la representación del "otro" en la música occidental. El concepto de orientalismo, desarrollado por Edward Said (1978), ofrece un punto de partida esencial, al evidenciar cómo las representaciones occidentales de culturas no-europeas operan como instrumentos de dominación, construyendo al "otro" desde una posición de autoridad cultural que simultáneamente afirma la superioridad occidental y justifica proyectos imperiales.

Said examina cómo Occidente ha construido históricamente una imagen de Oriente que responde más a fantasías y necesidades europeas que a realidades históricas, creando un cuerpo de conocimiento que ha servido para legitimar la dominación política y cultural. Aunque Said se centra principalmente en representaciones literarias y académicas, sus ideas han sido aplicadas productivamente al análisis musical, particularmente por John MacKenzie (2007), quien explora cómo el orientalismo musical no sólo refleja procesos de dominación sino también fascinación, intercambio y apropiación cultural.

En el ámbito musicológico, Ralph Locke (2007, 2009, 2011) ha profundizado este análisis proponiendo dos paradigmas complementarios para entender el exotismo musical. El primero, al que

CC BY NC ND

denomina "paradigma del estilo exótico", define el exotismo como la incorporación de elementos sonoros foráneos (escalas, ritmos, instrumentación) en el lenguaje musical occidental. Este paradigma enfatiza cómo compositores como Mozart (en *Die Entführung aus dem Serail*), Bizet (en *Carmen*) o Debussy (en *Pagodes*) incorporaron sonoridades asociadas a culturas no occidentales para crear efectos de "color local".

El segundo, más comprehensivo, es el "paradigma de todo el contexto completo" (*all music in full context*), que considera exóticas también aquellas obras que representan culturas distantes sin necesariamente incorporar elementos sonoros característicos de ellas. Este paradigma reconoce que el exotismo puede operar a nivel narrativo, escénico y simbólico, incluso cuando la música permanece dentro de convenciones occidentales.

Esta distinción resulta crucial para el análisis de la ópera latinoamericana, donde frecuentemente encontramos una representación de lo indígena o lo local que no necesariamente incorpora elementos musicales autóctonos, sino que opera fundamentalmente a nivel narrativo y simbólico. Como señala Locke (2009), el exotismo musical puede manifestarse no solo en un "estilo musical exótico" sino en cómo la música, incluso permaneciendo fiel a los cánones occidentales, participa en la construcción de personajes y narrativas que responden a imaginarios sobre culturas distantes.

No obstante, para comprender cabalmente el exotismo musical en América Latina durante el siglo XIX, es imprescindible integrar las nociones de nacionalismo e imperialismo. Ambos conceptos son fundamentales para explicar cómo las élites culturales del continente participaron de un proyecto moderno que, si bien respondía a una lógica colonial interna, también aspiraba a situarse frente a Europa en términos de diferencia legítima. El nacionalismo latinoamericano, no debiera separarse del horizonte imperialista desde el cual se articuló gran parte del imaginario identitario. Así, el exotismo latinoamericano no es solo una expresión estética de fascinación por lo autóctono, sino una tecnología discursiva vinculada a la consolidación del Estado-nación y al posicionamiento estratégico en un sistema mundial desigual. En este sentido, podríamos pensar el binomio Orientalismo/Imperialismo como análogo y a la vez complementario del par Exotismo/Nacionalismo, cuya conjunción ilumina la dimensión ideológica y geopolítica de las representaciones culturales en el siglo XIX.

La especificidad del exotismo latinoamericano

Estas ideas se complejizan aún más si consideramos cómo el exotismo latinoamericano se inscribe en el cruce entre proyectos nacionales emergentes y la persistencia de estructuras imperiales, tanto externas como internas. En el caso latinoamericano, sin embargo, la aplicación de estos modelos teóricos requiere considerar varias particularidades fundamentales. A diferencia del exotismo europeo, que representa culturas geográficamente distantes y claramente diferenciadas del "yo" europeo, el exotismo latinoamericano opera en un espacio cultural donde las fronteras entre el "yo" y el "otro" son más fluidas y contestadas. Esto genera varias especificidades:

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 162-181.
ISSN 2452-4727

1. Proximidad geográfica y distancia cultural: A diferencia del orientalismo europeo, que exotiza culturas geográficamente distantes, el exotismo latinoamericano construye una representación de lo indígena que es geográficamente próximo pero culturalmente distante.
2. El otro como parte del yo nacional: Las figuras indígenas exotizadas no son completamente externas al proyecto nacional, sino que son incorporadas (aunque de manera subordinada) como elementos constitutivos de la identidad nacional en formación.
3. Auto-exotización como estrategia legitimadora: Los compositores latinoamericanos frecuentemente utilizaron la exotización de elementos locales como estrategia para ganar reconocimiento en los centros culturales europeos, configurando lo que podríamos denominar un "auto-exotismo".
4. Tensión temporal: El indígena representado no es el contemporáneo sino una figura idealizada del pasado, estableciendo una distancia temporal que permite su apropiación simbólica sin cuestionar jerarquías raciales existentes.

Estas particularidades conforman lo que podemos entender como una “auto-exotización”, es decir, los procesos mediante los cuales compositores de la periferia cultural adoptan estratégicamente elementos locales y los presentan utilizando lenguajes musicales europeos como forma de negociar su posición en el campo musical internacional.

Esta comprensión más compleja del exotismo resulta indispensable para evitar dos simplificaciones frecuentes en los estudios sobre música latinoamericana: por un lado, la que ve estas obras como meras "copias" o "imitaciones" de modelos europeos; por otro, la que las celebra acríticamente como expresiones "auténticas" de identidad nacional. Como argumenta Leonora Saavedra (2001) respecto a la música mexicana, estas interpretaciones binarias ignoran la complejidad de procesos culturales que no son ni completamente miméticos ni completamente originales, sino que implican complejas estrategias de apropiación, negociación y transformación cultural.

La ópera en Latinoamérica: trayectoria histórica y función social

Introducción y desarrollo de la ópera en el continente

La introducción de la ópera en Latinoamérica durante el siglo XIX se inscribe en un proceso más amplio de modernización cultural y construcción nacional. A diferencia de Europa, donde la ópera evolucionó como forma artística a lo largo de siglos, en Latinoamérica fue adoptada como símbolo de civilización y progreso por las élites criollas post-independentistas.

CC BY NC ND

Las primeras representaciones operísticas en el continente datan del siglo XVIII, generalmente asociadas a celebraciones coloniales y actividades misioneras, como es el caso de la ópera *San Francisco Xavier* (autor anónimo) en la región boliviana de Chiquitania, o *El Púrpura de la Rosa* de Torrejón y Velasco en el Virreinato del Perú. Sin embargo, es a partir de la independencia, y especialmente en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la ópera adquiere una presencia regular y una significación social particular.

Como señalan Miranda y Tello (2011), la construcción de teatros de ópera en las principales ciudades latinoamericanas respondió a una estrategia de legitimación cultural y civilizatoria: el Teatro Principal de La Habana (inaugurado en 1776), el Teatro Solís en Montevideo (1856), el Teatro Municipal de Santiago (1857), el primer Teatro Colón de Buenos Aires (1857), seguidos por otros como el Teatro Municipal de Iquique (1890) o el Teatro Colón de Bogotá (1892), hasta el nuevo Teatro Colón de Buenos Aires ya en el siglo XX.

Estos espacios no eran meramente recintos artísticos, sino auténticos monumentos a la modernidad y el progreso, símbolos materiales de la aspiración de las nuevas repúblicas a incorporarse al concierto de naciones "civilizadas". Como se lee en Farías (2015), para el caso chileno, asistir a la ópera constituía un ritual social que permitía a las élites "ejercer oligarquía", es decir, participar en prácticas culturales que reforzaban su posición hegemónica.

El repertorio presentado en estos teatros estaba dominado por la ópera italiana, particularmente por obras de Verdi, compositor que estableció una profunda conexión con el público latinoamericano. Esta preferencia no era casual: el lenguaje operístico italiano, con su énfasis en el melodrama, la expresión directa y las voces prominentes, resultaba accesible y emotivo para audiencias en formación. Además, como señala Daniel Snowman (2013), Verdi había logrado vincular la ópera con sentimientos nacionalistas y libertarios en el contexto italiano, lo que resonaba con las aspiraciones de las naciones latinoamericanas recién independizadas.

La creación operística latinoamericana

En este contexto, la creación de óperas por compositores latinoamericanos adquirió una dimensión política y cultural particular. Por un lado, se mantuvo fiel a las convenciones formales europeas (estructura, armonía, orquestación, incluso el uso del italiano como lengua predominante); por otro, incorporó temáticas locales, particularmente relacionadas con la historia precolombina, las luchas independentistas y las figuras indígenas.

Las primeras óperas creadas por compositores latinoamericanos aparecen hacia mediados del siglo XIX. En México, Cenobio Paniagua estrena *Catalina de Guisa* en 1859; en Brasil, Elías Álvarez Lobo presenta *A noite de São João* en 1860 y Antonio Carlos Gomes su *A Noite do Castelo* en 1861; en Venezuela, José Ángel Montero compone Virginia en 1873. Estas obras iniciales generalmente seguían modelos europeos tanto en forma como en contenido, frecuentemente ambientadas en Europa y cantadas en italiano.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 162-181.
ISSN 2452-4727

Sin embargo, hacia el último tercio del siglo XIX comienza a desarrollarse un repertorio con temáticas más claramente vinculadas a la historia y la cultura locales. Obras como *Il Guarany* (1870) de Carlos Gomes, *Guatemotzín* (1871) de Aniceto Ortega, *Atahualpa* (1877) de Carlo Enrico Pasta, Lautaro (1902) de Eliodoro Ortiz de Zárate, o *Caupolicán* (1905) de Remigio Acevedo incorporan figuras indígenas como protagonistas, generalmente representadas como héroes románticos que luchan por la libertad o se enamoran de personajes europeos.

Es importante notar que muchas de estas óperas fueron producto de encargos gubernamentales o recibieron apoyo estatal, lo que subraya su función política. Como explica Melanie Plesch (2006) para el caso argentino, la promoción de la ópera nacional formaba parte de estrategias estatales para construir una imagen de nación "civilizada" y culturalmente sofisticada, tanto para consumo interno como para proyección internacional.

Esta tensión entre forma europea y contenido local produjo lo que ya mencionamos y nombramos como “auto-exotización”, proceso en el que los compositores latinoamericanos representaban elementos de su propia cultura (o de culturas indígenas de su territorio) a través de códigos musicales y narrativos europeos. Como observa agudamente Gerard Béhague (1979), muchas de estas obras presentan una "indigenización" superficial, donde lo autóctono aparece como color local dentro de estructuras netamente europeas.

Ópera e indigenismo como proyecto político

Es crucial entender que la incorporación de figuras indígenas en estas óperas nacionalistas coincide con la emergencia del indigenismo como corriente intelectual y política en América Latina. Lejos de ser una valoración de las culturas indígenas contemporáneas, el indigenismo operístico representaba, como señala Saavedra (2014), una apropiación simbólica del pasado indígena que servía para legitimar proyectos nacionales liderados por élites criollas.

Esta aparente paradoja -élites mayoritariamente blancas celebrando figuras indígenas mientras mantenían políticas frecuentemente discriminatorias hacia poblaciones indígenas contemporáneas- refleja lo que Subercaseaux (2002) denomina "tiempo integrador" en la construcción de los imaginarios nacionales latinoamericanos. En este período, las élites amplían su concepción de lo nacional para incluir elementos antes marginados, aunque siempre desde una posición de autoridad cultural que mantiene las jerarquías sociales establecidas.

Como podemos inferir en De Diego (2011), las óperas nacionalistas latinoamericanas operaban en un doble registro: hacia el exterior, afirmaban la especificidad cultural latinoamericana frente a Europa; hacia el interior, promovían una integración simbólica que, paradójicamente, reforzaba la hegemonía de las élites criollas.

CC BY NC ND

Il Guarany de Carlos Gomes: paradigma del exotismo latinoamericano

Contexto y significación

La novela de José de Alencar que inspira la ópera de Gomes se inscribe en el contexto del romanticismo brasileño, un movimiento cultural profundamente vinculado a la construcción de una identidad nacional autónoma frente a Europa. Este romanticismo, articulado en torno a la figura del "buen salvaje", encuentra en autores como el propio Alencar, pero también en Francisco Adolfo de Varnhagen, Silvio Romero y Manuel Bonfim, una tensión constante entre la idealización del pasado indígena y el proyecto civilizatorio de las élites blancas. La literatura brasileña de este período buscaba construir una identidad propia mediante la relectura del pasado colonial e indígena, posicionando al indio como figura legitimadora de una nación mestiza pero jerarquizada. En ese marco, *Il Guarany* no solo debe leerse como una adaptación de una novela exitosa, sino como parte de un programa estético-político que pretendía afirmar la especificidad brasileña en el campo artístico internacional, al tiempo que reforzaba las estructuras sociales internas del Imperio.

El caso de *Il Guarany* (1870) del brasileño Carlos Gomes resulta paradigmático para comprender las dinámicas del exotismo en la ópera latinoamericana. Basada en la novela *O Guarany* (1857) de José de Alencar, la ópera narra la historia de amor entre Peri, un indígena guaraní, y Cecilia, hija de un noble portugués, en el Brasil colonial del siglo XVI. Estrenada primero en La Scala de Milán (1870) antes que en Río de Janeiro (1871), la obra alcanzó un éxito sin precedentes tanto en Europa como en América Latina.

Antonio Carlos Gomes (1836-1896) había estudiado inicialmente en el Conservatorio de Río de Janeiro antes de ser enviado a Europa con una beca imperial para perfeccionarse en el Conservatorio de Milán bajo la tutela de Lauro Rossi. El apoyo del Emperador Pedro II reflejaba el interés del régimen imperial brasileño por promover una imagen de nación culturalmente sofisticada. Como señala Durval Cesetti (2010), el éxito de Il Guarany en La Scala fue percibido en Brasil no solo como un triunfo artístico sino como un logro civilizatorio nacional, coincidiendo además con la victoria brasileña en la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870).

La ópera se inscribe en el movimiento indianista brasileño, una corriente literaria y artística que idealizaba a las poblaciones indígenas como antepasados nobles de la nación. Este movimiento, inspirado en el romanticismo europeo y particularmente en el concepto rousseauniano del "buen salvaje", reconfiguraba a los pueblos indígenas como figuras heroicas y moralmente superiores, aunque siempre dentro de una narrativa que valoraba su eventual integración (y subordinación) a la civilización europea.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 162-181.
ISSN 2452-4727

Del libro a la ópera: transformaciones significativas

Como señala Maria Alicia Volpe (2002), la adaptación de la novela a la ópera implicó significativas transformaciones narrativas y simbólicas. En la novela, Alencar construye a Peri como una figura mítica y heroica, capaz de hazañas sobrehumanas como derribar una palmera con sus manos o luchar contra un jaguar. En la ópera, estos elementos son suavizados, humanizando al personaje y haciéndolo más accesible para el público europeo.

Andrews (2000) identifica varios cambios cruciales en la adaptación del libreto:

1. El cambio del año de la acción de 1604 (cuando Portugal estaba bajo dominio español) a 1560, eliminando las referencias al patriotismo anti-español de Dom Antonio.
2. La eliminación de personajes como Isabel (media hermana mestiza de Cecilia), simplificando la trama amorosa y eliminando representaciones de mestizaje ya existente.
3. La modificación de la relación entre Dom Antonio y Peri, que pasa de ser una de maestro-esclavo a una de reconocimiento mutuo y fraternidad.
4. La eliminación del dialecto estereotipado con que Peri habla en la novela (usando su nombre en tercera persona), permitiéndole expresarse en italiano fluido como los demás personajes.
5. La explicitación de la atracción romántica entre Peri y Cecilia, que en la novela permanece más ambigua y contenida.

Sin embargo, la modificación más significativa se encuentra en el desenlace. En la novela, Peri y Cecilia sobreviven a un diluvio que destruye a todos los demás personajes, convirtiéndose en una suerte de Adán y Eva brasileños que simbolizan el origen mítico de la nación mestiza. En la ópera, este final apocalíptico es reemplazado por uno más convencional donde los protagonistas son rescatados, eliminando gran parte de la carga simbólica relacionada con el mito fundacional brasileño.

Estrategias musicales de exotización

La aproximación musical de Gomes a lo indígena revela las complejas dinámicas del exotismo latinoamericano. A diferencia del orientalismo europeo, que frecuentemente incorporaba elementos musicales explícitamente "exóticos" (escalas pentatónicas, ritmos irregulares, instrumentación no occidental), Gomes utiliza un lenguaje musical predominantemente italiano, con influencias del belcantismo y del estilo verdiano.

Como observa José Pérez de Arce (2018), la música no incorpora elementos genuinamente indígenas, sino que utiliza recursos europeos estereotipados para representar lo "salvaje". Los personajes indígenas cantan en italiano con la misma fluidez que los europeos, utilizando el mismo lenguaje armónico y las mismas formas vocales. Peri, en particular, es representado con una voz de

CC BY NC ND

tenor heroico, colocándolo musicalmente en paridad (e incluso superioridad) con respecto a Dom Alvaro, quien tiene una tesitura de tenor lírico.

Las escasas referencias musicales a lo autóctono se limitan principalmente a dos momentos:

1. El final del acto II (páginas 211-218 de la partitura orquestal), donde aparece un arreglo musical que sugiere un ambiente "selvático" mediante recursos tímbricos y armónicos estereotipados.
2. El ballet del tercer acto, donde aparecen instrumentos supuestamente "indígenas" en una representación estilizada que contrasta a los guaraníes "nobles" con los aimorés "caníbales" mediante patrones rítmicos repetitivos y armonías estáticas.

Esta limitada representación musical de lo indígena contrasta con la centralidad narrativa de Peri, revelando una tensión fundamental: mientras a nivel argumental el elemento indígena es protagonista, a nivel musical permanece subordinado a la estética italiana dominante. Esta tensión refleja precisamente la paradoja del nacionalismo cultural latinoamericano, donde la afirmación de lo propio se realiza a través de lenguajes importados.

Recepción crítica y significación cultural

La recepción de *Il Guarany* revela otra dimensión fascinante del exotismo latinoamericano: su valoración diferenciada según contextos culturales. En Europa, la ópera fue apreciada principalmente como una obra exótica que satisfacía el apetito por representaciones de tierras lejanas, coincidiendo con la popularidad de obras como *Aida* de Verdi y *L'Africaine* de Meyerbeer. La prensa italiana, como señala Cesetti (2010), frecuentemente caricaturizaba a Gomes mismo como un "salvaje brasileño", reforzando la percepción exotista de la obra.

En Brasil, sin embargo, la recepción fue considerablemente más compleja. Inicialmente celebrada como triunfo nacional y prueba de la capacidad civilizatoria del Imperio, *Il Guarany* fue posteriormente criticada desde dos frentes opuestos: por un lado, sectores conservadores cuestionaron la idealización del indígena y la sugerencia de mestizaje; por otro, generaciones musicales posteriores, influidas por corrientes nacionalistas más radicales (como el modernismo brasileño de la década de 1920), criticaron el europeísmo formal de Gomes y la superficialidad de su representación de lo indígena.

A pesar de estas críticas, *Il Guarany* logró consolidarse como símbolo nacional brasileño, hasta el punto de que su obertura fue adoptada como sintonía de un programa radiofónico gubernamental ("A Voz do Brasil") que se transmite diariamente desde 1938. Esta perdurabilidad demuestra cómo, más allá de sus ambigüedades estéticas e ideológicas, la ópera logró articular una visión de identidad nacional que resonaba con aspiraciones colectivas.

La diferencia crucial entre *Il Guarany* y las óperas exotistas europeas contemporáneas radica en la resolución de la relación interracial. Mientras obras como *Aida* o *L'Africaine* presentan relaciones

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 162-181.
ISSN 2452-4727

interraciales que acaban en tragedia (reforzando así las barreras culturales), *Il Guarany* sugiere la posibilidad de un final feliz para la pareja mestiza, simbolizando el éxito del proyecto nacional brasileño basado en la idea de "democracia racial". Como señalan Zárate y Gruzinski (2008), esta diferencia fundamental refleja la especificidad del exotismo latinoamericano como estrategia de integración simbólica.

Más allá de *Il Guarany*: manifestaciones del exotismo operístico en América Latina

Óperas con temática indígena: un panorama continental

Aunque *Il Guarany* constituye el ejemplo más conocido internacionalmente, el fenómeno del exotismo operístico con temática indígena se extendió por todo el continente latinoamericano, configurando un corpus significativo de obras que merecen análisis detallado.

En México, *Guatemotzín* (1871) de Aniceto Ortega, basada en la figura histórica del último emperador azteca, fue pionera en incorporar elementos musicales prehispánicos, como señala Mayer-Serra (1941). Esta ópera no solo utilizaba instrumentos nativos en su orquestación sino que incorporaba melodías basadas en el repertorio folclórico mexicano, especialmente en los coros de indígenas. Décadas después, *Atzimba* (1900) de Ricardo Castro retomaba la temática indígena, aunque con una aproximación musical más conservadora, situando la historia de amor entre la princesa purépecha Atzimba y el capitán español Jorge de Villadiego en un marco musical predominantemente italiano.

En Chile, *Lautaro* (1902) de Eliodoro Ortiz de Zárate y *Caupolicán* (1905) de Remigio Acevedo recreaban las luchas de resistencia mapuche contra los conquistadores españoles, con protagonistas indígenas representados como héroes románticos. Como señala Farías (2015), estas obras respondían a un momento particular de construcción de la identidad nacional chilena tras la Guerra del Pacífico, cuando figuras indígenas históricamente marginadas fueron simbólicamente incorporadas al panteón nacional.

En Perú, *Ollanta* (1900) de José María Valle Riestra, basada en el drama quechua colonial *Ollantay*, narra la historia de amor entre un guerrero inca y una princesa de sangre real, prohibida por el Inca Pachacútec. La obra combina un lenguaje musical predominantemente italiano con algunas referencias a escalas pentatónicas asociadas a la música andina.

En Uruguay, las tres óperas sobre el poema *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín (compuestas por Arturo Cosgaya Ceballos, Heliodoro Oseguera y Alfonso Broqua) exploran el trágico destino del mestizo Tabaré, hijo de una española cautiva y un cacique charrúa, condenado a vivir entre dos mundos sin pertenecer plenamente a ninguno.

CC BY NC ND

La recurrencia de estas temáticas a través del continente revela cómo la ópera se convirtió en un espacio privilegiado para elaborar narrativas fundacionales que incorporaban simbólicamente lo indígena dentro de los proyectos nacionales. Como señala Béhague (1979), estas obras comparten rasgos estructurales significativos:

1. Casi todas sitúan la acción en un pasado remoto y mitificado, generalmente el período de la conquista o pre-conquista.
2. Presentan figuras indígenas idealizadas que encarnan virtudes heroicas (valor, lealtad, nobleza) asociadas al imaginario romántico.
3. Frecuentemente incluyen tramas románticas interraciales que simbolizan la posibilidad o imposibilidad del mestizaje como proyecto nacional.
4. Utilizan un lenguaje musical predominantemente europeo, con inclusiones puntuales y generalmente superficiales de elementos musicales "nativos".

Representaciones de América en la ópera europea: la mirada invertida

Un análisis completo del exotismo operístico latinoamericano debe considerar también cómo América fue representada en la ópera europea, estableciendo un diálogo (o contraste) entre estas representaciones externas y las auto-representaciones locales.

La imagen de América en la ópera europea se remonta al siglo XVIII, con obras como *Les Indes Galantes* (1735) de Rameau, que incluye un acto ambientado en el "Perú de los Incas" y otro en "Los salvajes de América". Como señala Locke (2009), estas representaciones respondían a fantasías europeas sobre tierras lejanas más que a conocimientos reales, generalmente presentando a los nativos americanos como seres primitivos, ingenuos y necesitados de la civilización europea.

En el siglo XIX aparecen óperas como *Il furioso all'isola di San Domingo* (1833) de Donizetti, ambientada en el Caribe; *Alzira* (1845) de Verdi, basada en la obra *Alzire*, *ou les Américains* de Voltaire y ambientada en el Perú colonial; o *Hernán Cortez ou La Conquête de Mexique* (1809) de Spontini, que glorifica la conquista española desde una perspectiva imperial.

Estas representaciones europeas de América comparten elementos exotizantes que contrastan significativamente con las auto-representaciones latinoamericanas:

1. Mientras las óperas europeas frecuentemente representan a los americanos como salvajes irracionales o nobles ingenuos, las óperas latinoamericanas tienden a heroizar y romantizar a sus protagonistas indígenas.
2. Las óperas europeas generalmente presentan la conquista y colonización como procesos civilizatorios positivos o inevitables, mientras las latinoamericanas frecuentemente adoptan perspectivas más ambiguas o críticas.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 162-181.
ISSN 2452-4727

3. En las óperas europeas, las relaciones interraciales generalmente terminan en tragedia o separación, reforzando. barreras culturales; en muchas óperas latinoamericanas, estas relaciones sugieren posibilidades de integración y mestizaje como proyecto nacional.

Esta comparación revela cómo el exotismo latinoamericano operó como una estrategia de contra-narración que, si bien adoptaba lenguajes formales europeos, reconfiguró las representaciones dominantes para articular visiones alternativas de identidad y pertenencia.

El problema del lenguaje: ópera e idioma en América Latina

Un aspecto particularmente revelador del exotismo operístico latinoamericano es la cuestión del idioma. Resulta paradójico que, mientras estas óperas buscaban afirmar identidades nacionales, la gran mayoría fueron escritas en italiano, con algunas excepciones en francés y muy pocas en español o portugués.

Esta predominancia del italiano revela otra dimensión de la tensión entre forma europea y contenido local que caracteriza al exotismo latinoamericano. Como señala De Diego (2011), el "complejo español" —referido a la influencia dominante de la tradición italiana en las óperas escritas en España— se trasladó a América Latina, donde el italiano se consideraba el idioma "natural" de la ópera, incluso cuando el contenido era profundamente local.

Este fenómeno lingüístico refleja lo que Gerard Béhague (1979) denomina "colonialismo estético", donde la forma artística permanece subordinada a modelos importados incluso cuando el contenido busca afirmar una identidad propia. Compositores como Carlos Gomes, Melesio Morales o José Ángel Montero consideraban que componer en italiano no solo facilitaba el reconocimiento internacional, sino que respondía a exigencias musicales intrínsecas del género operístico.

Las escasas excepciones, como algunas secciones en náhuatl en *Guatemotzín* de Ortega o el experimento de *Atzimba* de Castro (que originalmente incluía algunas frases en purépecha, aunque posteriormente fueron eliminadas), confirman esta regla general. No fue hasta entrado el siglo XX, con el ascenso de corrientes nacionalistas más radicales, cuando compositores como Carlos Chávez, Heitor Villa-Lobos o Domingo Santa Cruz comenzaron a cuestionar sistemáticamente esta dependencia lingüística.

Esta situación lingüística paradójica —héroes indígenas cantando en italiano— constituye una de las manifestaciones más evidentes de la compleja negociación cultural que subyace al exotismo latinoamericano: la afirmación de lo propio a través de lo ajeno, la construcción de diferencia a través de la adopción de códigos compartidos.

CC BY NC ND

La doble hegemonía: interpretando el exotismo latinoamericano

Nivel externo: estrategias contra hegemónicas frente a Europa

A partir del análisis anterior, podemos proponer que el exotismo en la ópera latinoamericana operó en dos niveles simultáneos, configurando lo que denominaremos una "doble hegemonía". El primer nivel corresponde a la dimensión externa, donde la ópera nacionalista funcionó como un instrumento contrahegemónico frente a la dominación cultural europea.

En este nivel, la apropiación del género operístico y su adaptación a contenidos locales constituyó una estrategia de legitimación cultural y afirmación identitaria. Al representar figuras indígenas y narrativas locales en un lenguaje musical europeo, los compositores latinoamericanos buscaban demostrar su capacidad para apropiarse y transformar la tradición operística, estableciendo una relación diagonal (ni completamente subordinada ni completamente igual) con los centros culturales europeos.

Como señala Béhague (1979), la creación operística latinoamericana implicó una "negociación cultural" donde se buscaba el reconocimiento internacional sin renunciar a elementos distintivos locales. Este proceso no fue de simple imitación sino de apropiación crítica, donde compositores como Gomes, Ortega o Valle Riestra adaptaron convenciones europeas para expresar realidades y aspiraciones específicamente latinoamericanas.

La recepción europea de estas obras revela precisamente esta tensión: mientras fueron valoradas por su "exotismo", raramente se les reconoció la misma categoría estética que a las óperas europeas. Como señalan Zárate y Gruzinski (2008), la crítica europea frente a *Il Guarany* o *Ildegonda* de Morales tendía a subrayar su "color local" mientras cuestionaba su originalidad formal. Esta recepción ambivalente refleja las relaciones asimétricas de poder cultural que el exotismo latinoamericano simultáneamente cuestionaba y reforzaba.

Sin embargo, como hemos adelantado, la “auto-exotización” resultante de estas obras, también puede interpretarse como una forma de agencia cultural, donde compositores periféricos utilizan estratégicamente elementos locales para insertarse en circuitos internacionales y ganar reconocimiento en sus propios términos. Este fue claramente el caso de Carlos Gomes, cuyo éxito europeo con *Il Guarany* le permitió consolidar su posición tanto en Brasil como internacionalmente.

Nivel interno: funciones hegemónicas en la construcción nacional

El segundo nivel del exotismo latinoamericano corresponde a su dimensión interna, donde la representación de lo indígena en la ópera operó como un dispositivo de integración simbólica que, paradójicamente, reforzaba la hegemonía cultural de las élites criollas.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 162-181.
ISSN 2452-4727

Al incorporar lo indígena como elemento constitutivo de la identidad nacional, pero siempre desde parámetros estéticos y culturales europeos, la ópera nacionalista legitimaba la dominación cultural sobre las poblaciones indígenas reales, convirtiéndolas en objeto de representación más que en sujetos históricos. El indígena operístico es "domesticado" a través de su idealización romántica, despojado de características culturales específicas y transformado en portador de valores universales (heroísmo, nobleza, sacrificio) consonantes con ideales europeos.

Leonora Saavedra (2014) observa cómo en óperas como Atzimba de Ricardo Castro, la heroína indígena solo adquiere protagonismo a medida que se "europeiza", adoptando progresivamente valores cristianos que la aproximan al modelo civilizatorio occidental. Este proceso narrativo refleja precisamente la lógica hegemónica que subyace al indigenismo operístico: la integración simbólica del "otro" indígena siempre implica su transformación y subordinación a marcos culturales dominantes.

La función social de la ópera refuerza esta dimensión hegemónica. Como demuestran Vicuña (2001) para Chile y De Pablo (2016) para México, la asistencia a la ópera constituía un ritual de distinción social donde las élites exhibían su "civilización" y refinamiento. El hecho de que estas mismas élites aplaudieran representaciones de heroísmo indígena mientras mantenían relaciones de exclusión con poblaciones indígenas contemporáneas revela la profunda ambivalencia del exotismo latinoamericano como discurso identitario.

Sin embargo, como advierte Subercaseaux (2002), esta apropiación simbólica no debe interpretarse como mera manipulación cínica, sino como expresión de las contradicciones inherentes al proceso de construcción nacional en sociedades postcoloniales, donde la definición de lo propio implica necesariamente una negociación entre herencias culturales diversas y frecuentemente en conflicto.

Estrategias del exotismo latinoamericano: mito, integración y fronteras

El análisis de óperas nacionalistas latinoamericanas nos permite identificar tres estrategias principales mediante las cuales el exotismo operó en la construcción de los imaginarios nacionales:

Primero, la creación de un "mito de origen": Como señala Volpe (2002), muchas óperas nacionalistas latinoamericanas presentan narrativas que funcionan como mitos fundacionales, situando el origen de la nación en un pasado remoto idealizado. Esta estrategia permite resolver simbólicamente las tensiones raciales y sociales presentes, proyectándolas en un tiempo mítico donde el mestizaje aparece como un proceso natural y armónico. Ejemplos como Il Guarany en Brasil, Tabaré en Uruguay o Ollanta en Perú funcionan como relatos de origen que legitiman proyectos nacionales contemporáneos.

CC BY NC ND

Segundo, la integración controlada del indígena: Las figuras indígenas en estas óperas suelen experimentar un proceso de "civilización" o conversión (frecuentemente al cristianismo) que simboliza su integración al proyecto nacional. Este proceso narrativo refleja la lógica de lo que Pérez de Arce (2018) denomina el "indio permitido", un concepto desarrollado por Hale y Millamán (2005) para describir las formas controladas de inclusión de lo indígena en los discursos oficiales. Personajes como Peri, que acepta el bautismo cristiano, o Atzimba, que adopta valores españoles, ejemplifican esta estrategia.

Tercero, la redefinición de la frontera entre civilización y barbarie: Las óperas nacionalistas latinoamericanas frecuentemente establecen distinciones entre indígenas "nobles" (susceptibles de integración) e indígenas "salvajes" (irremediablemente bárbaros). Esta distinción, presente en *Il Guarany* entre los guaraníes y los aimorés, o en Atzimba entre los tarascos y otros pueblos mesoamericanos, permite una integración selectiva que mantiene intacta la jerarquía civilizatoria heredada del pensamiento colonial. Como señala Miranda (2011), esta estrategia posibilita la incorporación simbólica de lo indígena sin cuestionar realmente la supremacía cultural europea.

Estas estrategias revelan la naturaleza fundamentalmente ambigua del exotismo latinoamericano, que simultáneamente incluye y excluye, valoriza y subordina lo indígena. Como señala Catherine Cole (2004) respecto a Les Indes Galantes de Rameau, la representación del "otro" en estas óperas frecuentemente dice más sobre quienes

Conclusiones: hacia una teoría del exotismo latinoamericano

El análisis del exotismo en la ópera nacionalista latinoamericana revela un fenómeno considerablemente más complejo que su contraparte europea. Lejos de ser una simple imitación del orientalismo europeo aplicado a contenidos locales, el exotismo latinoamericano constituyó una estrategia cultural específica que respondía a las particulares tensiones identitarias de sociedades postcoloniales en proceso de construcción nacional.

Esta especificidad se manifiesta en varios aspectos fundamentales:

Proximidad del "otro": Mientras el exotismo europeo representa culturas geográficamente distantes, el latinoamericano representa culturas que, aunque culturalmente "otras", forman parte del mismo territorio nacional. Esta proximidad genera tensiones particulares entre distancia y cercanía, exclusión e integración.

Auto-exotización estratégica: Los compositores latinoamericanos adoptaron estratégicamente elementos exóticos como forma de negociar su posición en el campo musical internacional. Esta auto-exotización funcionó tanto como mecanismo de legitimación externa como de afirmación identitaria interna.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 162-181.
ISSN 2452-4727

Doble función hegemónica: El exotismo latinoamericano operó simultáneamente como herramienta contra hegemónica frente a Europa (afirmando diferencia y legitimidad cultural) y como instrumento hegemónico interno (reforzando la autoridad cultural de las élites criollas sobre poblaciones indígenas).

Fronteras fluidas entre el "yo" y el "otro": A diferencia del exotismo europeo, que establece fronteras rígidas entre civilización y barbarie, el latinoamericano frecuentemente busca redefinirlas para permitir una integración simbólica (aunque controlada) de lo indígena dentro del proyecto nacional.

Tensión temporal: El indígena representado existe principalmente en un pasado idealizado, estableciendo una distancia temporal que facilita su apropiación simbólica sin cuestionar jerarquías sociales contemporáneas.

Esta complejidad explica por qué la ópera nacionalista latinoamericana presenta lo que podría parecer una contradicción fundamental: la representación de lo propio (lo indígena, lo local) a través de códigos musicales y narrativos ajenos (europeos). Esta aparente contradicción, sin embargo, refleja precisamente la condición cultural latinoamericana del período, caracterizada por la tensión entre cosmopolitismo y nacionalismo, entre modernidad importada y realidades locales.

Reconocer la naturaleza compleja del exotismo latinoamericano nos permite evitar dos simplificaciones frecuentes: por un lado, la que lo ve como mera imitación colonial de modelos europeos; por otro, la que lo celebra acríticamente como expresión auténtica de identidad nacional. El exotismo en la ópera latinoamericana fue, antes que nada, un espacio de negociación cultural donde se manifestaron las tensiones y contradicciones propias de sociedades que buscaban definir su lugar en la modernidad occidental desde una posición marcada por la herencia colonial.

Esta comprensión más matizada sugiere la necesidad de repensar las categorías teóricas con que abordamos el exotismo musical. Los modelos desarrollados para analizar el orientalismo europeo resultan insuficientes cuando se aplican a contextos donde las fronteras entre el "yo" y el "otro" son más fluidas y contestadas. El exotismo latinoamericano, con su compleja articulación entre identidad y alteridad, invita a desarrollar perspectivas teóricas que reconozcan la especificidad de las experiencias culturales postcoloniales.

En este sentido, proponemos el concepto de "exotismo en negociación" para describir estos procesos donde la representación del "otro" implica necesariamente una forma de auto-representación y donde las estrategias de diferenciación operan dentro de marcos culturales compartidos. Este concepto permitiría analizar más adecuadamente fenómenos como la ópera nacionalista latinoamericana, donde la afirmación identitaria se realiza a través de negociaciones complejas entre lo propio y lo ajeno, lo nacional y lo cosmopolita, la tradición y la modernidad.

CC BY NC ND

Finalmente, el estudio del exotismo latinoamericano abre perspectivas fructíferas para una musicología comparada que examine cómo diferentes sociedades periféricas han negociado su relación con tradiciones musicales dominantes. Comparar, por ejemplo, las estrategias de compositores latinoamericanos con las de sus contrapartes en Europa del Este, Escandinavia o Asia podría revelar patrones comunes y diferencias significativas en estos procesos de apropiación y transformación cultural.

El legado de estas óperas nacionalistas permanece ambivalente pero significativo. Si bien muchas han sido criticadas por su eurocentrismo formal y su representación idealizadora de lo indígena, también constituyeron intentos genuinos de articular identidades culturales complejas en un contexto marcado por profundas asimetrías de poder. Comprender esta ambivalencia es esencial para una valoración crítica pero generosa de su lugar en la historia cultural latinoamericana.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 162-181.
ISSN 2452-4727

Referencias

Anderson, B. ***Comunidades imaginadas***. Fondo de Cultura Económica. Impreso. 1993.

Andrews, G. "Racial harmony in Brazil: Fact or fiction?" ***Journal of Latin American Studies***, 32(1), 145–162. 2000.

Béhague, G. ***Music in Latin America: An introduction***. Prentice-Hall. 1979. Impreso.

Béhague, G. "Il Guarany". *The New Grove Dictionary of Opera*. Oxford University Press. 1992. Impreso.

Cesetti, D. "Il Guarany for foreigners: Colonialist racism, naïve utopia, or pleasant entertainment?" ***Latin American Music Review,*** 31(1), 101–121. 2010.

Cole, C. ***"Nature" at the Opéra***. Fayard. 2004. Impreso.

De Diego, A. "Ópera y celebración: El papel de la ópera como elemento de construcción de identidades en Latinoamérica". En J. Choza (Ed.), ***La independencia de América. Primer centenario y segundo centenario*** (pp. 343–363). Thémata. 2011. Impreso.

De Pablo, L. "La composición social del público de la ópera en la ciudad de México 1840–1870". ***Historia Social***, 84, 3–22. 2016.

Farías, M. "Pretensiones culturales de la oligarquía chilena en el siglo XIX: El caso de la ópera". ***Revista Neuma***, 2(2), 110–132. 2015.

Hale, C., & Millamán, R. Cultural agency and political struggle in the era of indio permitido. En D. Sommer (Ed.), ***Cultural agency in the Americas*** (pp. 281–301). Duke University Press. 2005. Impreso.

Izquierdo, J. M. "Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica". ***Resonancias***, 20(38), 95–116. 2016.

Locke, R. "A broader view of musical exoticism". ***The Journal of Musicology,*** 24, 477–521. 2007.

Locke, R. "Alien adventures: Exoticism in Italian-language Baroque opera". ***Musical Times***, 150, 53–71. 2009.

Locke, R. ***Musical exoticism: Images and reflections***. Cambridge University Press. 2011. Impreso.

MacKenzie, J. M. ***Orientalism: Theory and the arts.*** Manchester University Press. 2007. Impreso.

Mayer-Serra, O. ***Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad***. El Colegio de México. 1941. Impreso.

Miranda, R., & Tello, A. "La búsqueda perpetua: Lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana". ***La música en Latinoamérica*** Vol. 4. Secretaría de Relaciones Exteriores. 2011.

Pérez de Arce, J. ***El indio inaudible: El indigenismo musical del siglo XIX*** [Manuscrito no publicado].

CC BY NC ND

Plesch, M. "The topos of the guitar in late nineteenth- and early twentieth-century Argentina". ***Musical Quarterly***, 92(3–4), 242–278. 2006.

Saavedra, L. ***Of selves and others: Historiography, ideology, and the politics of modern Mexican music*** (Tesis doctoral). University of Pittsburgh. 2001. Impreso.

Saavedra, L. "El nuevo pasado mexicano: Estrategias de representación en Atzimba de Ricardo Castro". ***Resonancias***, 19(35), 79–100. 2014.

Said, E. ***Orientalism***. Pantheon Books. 1978. Impreso.

Snowman, D. ***La ópera: Una historia social***. Fondo de Cultura Económica. 2013. Impreso.

Subercaseaux, B. ***Historia de las ideas y de la cultura en Chile*** (Tomo III). Editorial Universitaria. 2002. Impreso.

Vicuña, M. ***La belle époque chilena: Alta sociedad y mujeres de élite***. Catalonia. 2001. Impreso.

Volpe, M. A. "Remaking the Brazilian myth of national foundation: Il Guarany". ***Latin American Music Review***, 23(2), 179–194. 2002.

Zárate, V., & Gruzinski, S. "Ópera, imaginación y sociedad: México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: Ildegonda de Melesio Morales e Il Guarany de Carlos Gomes". ***Historia Mexicana,*** 53(2), 803–860. 2008.

Recibido: 5 de abril 2025
Aceptado: 10 de julio de 2025

BY NC ND

reseña
Actos nº13 (2025): 182-194.
ISSN 2452-4727

"Primavera con una esquina rota": Un caso de resignificación artística

"Spring with a broken corner": A case of an artistic resignification

David Alejandro Rodríguez Guerra*
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES
https://orcid.org/0009-0007-7841-128X

La novela y la obra

Primavera con una esquina rota es una novela escrita por Mario Benedetti publicada en el año 1982 (Conteris 89). Trata sobre la dictadura uruguaya que se extendió desde 1973 hasta 1985 (Busquets y Delbono 61; Alegría y Landaeta 33). En particular relata la experiencia de una familia azotada por el exilio interno y externo (Blanco 51). Interno por el secuestro, encarcelamiento e incomunicación de un preso político, y externo por el envío forzoso de su familia fuera de su patria (Blanco 51). Es una novela, en parte, de carácter epistolar conformada por una serie de cartas que el protagonista, Santiago, envía a su familia, sumado a las reflexiones, dilemas y confidencias de aquella (Blanco 51). Dichas cartas conforman la parte testimonial de la novela y son enviadas por Santiago mientras se encuentra privado de libertad en la cárcel denominada, curiosamente, Libertad (Wilson 101).

La novela fue escrita en España (Graziadei 1) durante el propio exilio de Benedetti a consecuencia de la dictadura de su país. En referencia al exilio del autor se ha dicho que "Cuando un escritor se va es inevitable la escritura volverse hacia el país que lo exilió" (Graziadei 2). Desde esa perspectiva nada hay de sorpresivo en que, en el exilio, Benedetti haya escrito Primavera con una esquina rota (Berrantes y Bolaños 8-9), pues forma parte de la literatura del exilio del autor (Andrés 101). Si bien Benedetti retornó a su patria en el año 1985 (Aires p. 4), la posibilidad del regreso ya se presentaba un año antes, 1984 (Inchaurrondo 9), mismo año en que en Chile su novela fue adaptada y llevada al teatro en la Sala La Comedia de la compañía Teatro ICTUS bajo el mismo nombre (Noguera 165). La trama de la obra rodea los hechos descritos en la novela de Benedetti y, por ello, reconduce hacia el acontecer histórico en un periodo no especificado durante la dictadura uruguaya (Blanco 51).

*Abogado. Universidad Diego Portales. Estudiante del Programa de Doctorado en Derecho. Pontificia Universidad Católica de Chile. Correo: david.rodriguezg@mail.udp.cl.

CC BY NC ND

Tragedia en La Comedia

El día 30 de marzo de 1985, la adaptación de la novela de Benedetti *Primavera con una esquina rota* tuvo función en La Comedia. Sin embargo, esta se vería teñida por la tragedia. Ese mismo día los cuerpos de Santiago Nattino, Manuel Guerrero y José Parada fueron encontrados degollados en el camino que une Quilicura con el Aeropuerto de Pudahuel (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación 1011). La noticia llegó a La Comedia durante el intermedio, momento en el cual se le dio aviso al actor del elenco, Roberto Parada, de que su hijo había sido encontrado muerto.

Héctor Noguera, miembro del elenco de la época, a través de las memorias escritas por su hijo Damián Noguera, relata que en su pensamiento ese fin de semana no tendrían función. El hijo de Roberto había sido secuestrado dos días antes en el Colegio Latinoamericano, sin embargo, mientras su madre acudió a la Vicaría, su padre partió al teatro (Noguera 165). Noguera relata lo siguiente:

> Comparto el camarín con Roberto. Tenemos quince minutos de intermedio.
>
> Esperamos.
>
> Roberto se limpia la cara con una toalla. Alguien golpea y abre la puerta.
>
> Es Soledad Parada.
>
> «Encontraron a José Manuel», dice Soledad.
>
> Roberto permanece sentado.
>
> «Muerto», responde.
>
> Soledad asiente (Noguera 168).

Indica Noguera que todos estaban esperando a que alguien se suba a algún estrado improvisado y diga lo obvio. Que la función se cancela. Que las entradas serán restituidas a la salida o que les servirán para la función de la semana siguiente, si acaso existe semana siguiente para esta obra. Sin embargo, la puerta del camarín se abre "«Qué estamos esperando», pregunta extrañado. Silencio. Nadie se atreve a responder. Escuchamos los murmullos de la gente a lo lejos en el foyer. Roberto quiere continuar" (Noguera 169).

Secuestro y homicidio

Con fecha 04 de abril de 1985 se dio inicio al proceso Rol N°118.284 del Sexto Juzgado del Crimen de Santiago. El expediente de la causa es un libro en sí mismo. Tan sólo la sentencia dictada por el Sexto Juzgado en primera instancia tiene doscientas cuarenta y ocho páginas y más de doscientos treinta y un considerandos. La investigación se inició a raíz de querellas interpuestas por José Roberto Parada Ritche y Sergio Eleazar Muñoz Venegas por el secuestro sufrido por José Manuel Parada y Manuel Guerrero el día 29 de marzo de 1985 desde el Colegio Latinoamericano de Integración (Sexto Juzgado del Crimen de Santiago, vistos, 1).

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 182-194.
ISSN 2452-4727

Todos los hechos que se describirán constan en las respectivas sentencias dictadas en primera instancia y por los tribunales superiores de justicia, las cuales se encuentran fácilmente disponibles gracias al proyecto de investigación "Prueba judicial y justicia transicional". Este proyecto fue desarrollado entre los años 2015 y 2018 en la Universidad Austral de Chile y financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico por haberse adjudicado el Fondecyt Proyecto N°1151528. Los hechos que se tuvieron acreditados en la causa fueron los siguientes:

En una Unidad de la Dirección de Informaciones y Comunicaciones de Carabineros de Chile (Dicomcar), denominado Departamento Tercero, se constituyó un grupo de sus integrantes apartándose indebidamente de las finalidades de la institución, cuales son garantizar y mantener el orden público y la seguridad pública interior en todo el territorio de la República. A dicho grupo se integró una persona ajena a la institución, ex miembro del partido comunista, cuya función fue investigar, detectar miembros de esa organización política, aprehenderlos, interrogarlos mediante torturas y hacerlos desaparecer. (Sexto Juzgado del Crimen de Santiago, considerando veintidós, 102).

En dicho contexto, esta organización planificó una estrategia tendiente a detectar a personas vinculadas a determinados movimientos políticos y gremiales, contrarios al régimen político de la época privando de libertad a varias de ellas, allanando indebidamente lugares en donde éstas podrían encontrarse y haciendo también seguimientos en sitios en donde normalmente habitaban o desarrollaban sus actividades normales. Una vez aprehendidas eran interrogadas mediante el uso de la tortura. Algunos fueron puestos en libertad en lugares apartados de la ciudad, en horas de toque de queda y a otros, se les asesinó. (Sexto Juzgado del Crimen de Santiago, considerando veintidós, 102-103).

El día 28 de marzo de 1985, Santiago Nattino Allende fue interceptado mientras se dirigía a su domicilio. Fue inmovilizado, esposado, introducido en un vehículo y trasladado hasta el cuartel del Departamento Tercero de la Dicomcar ubicado en calle Dieciocho 237. (Sexto Juzgado del Crimen de Santiago, considerando veintidós, 105)

Al día siguiente, 29 de marzo de 1985 en la mañana, un grupo de la Dicomcar se dirigió a la Avenida Los Leones, cerca del Colegio Latinoamericano de Integración. José Manuel Parada Maluenda fue a dejar a su hija quien era alumna de dicho colegio y mientras conversaba con el inspector del establecimiento, Manuel Guerrero Ceballos, tres miembros de la Dicomcar se abalanzaron sobre ellos siendo golpeados y lanzados al suelo. Durante el altercado, el profesor Leopoldo Muñoz de la Parra se enfrentó al agresor de Parada, recibiendo un balazo en el abdomen. Parada y Guerrero fueron obligados a subir a un vehículo el cual se dirigió al cuartel de la Dicomcar de la calle Dieciocho (Sexto Juzgado del Crimen de Santiago, considerando veintidós, 105).

CC BY NC ND

Parada, Guerrero y Nattino, todos militantes del partido comunista (Zaliasnik 85 a; Couso y Perret 928), permanecieron, esposados y con vendas en sus ojos en el local del Departamento Tercero, hasta la noche del 29 de marzo de 1985, y cerca de la medianoche de ese día o en la primera hora del siguiente, fueron introducidos, dos en la maleta de un automóvil y el otro en el asiento trasero. En esas condiciones son llevados a un lugar cercano a la intersección que se produce entre la Circunvalación Américo Vespucio y el camino de entrada al aeropuerto Comodoro Arturo Merino Benítez.

El primero en ser bajado fue Guerrero, a quien, estando arrodillado, vendado y esposado se le seccionó la garganta de un sólo corte con un "Corvo Atacameño". El segundo en ser bajado fue Nattino, a quien, estando arrodillado, vendado y esposado, se le cortó el cuello con la misma arma. El tercero en ser bajado fue Parada, quien fue colocado de espalda al suelo y en esa posición se le enterró el corvo en la región abdominal, provocándole una herida cortante profunda, con salida de vísceras. Luego, probablemente con otra arma de menor consistencia, se le provocaron cuatro heridas en el cuello, todas las cuales le provocaron la muerte. (Sexto Juzgado del Crimen de Santiago, considerando veintidós, 106-107).

Ante los hechos descritos, el Sexto Juzgado del Crimen de Santiago estimó que se configuró el delito de secuestro terrorista seguido de muerte el cual tenía aparejada la máxima sanción que el ordenamiento jurídico chileno de la época establecía. La pena de muerte. Sin embargo, dicha sanción no fue aplicada pues el Juzgado decidió seguir el criterio sustentado por todos los querellantes de no aplicar dicha cruel pena (Sexto Juzgado del Crimen de Santiago, considerando cincuenta y cuatro, 208-209).

El Juzgado tuvo por probado que los secuestradores y homicidas eran todos, salvo uno, miembros de Carabineros de Chile quienes, en lugar de combatir la subversión y el terrorismo, terminaron cayendo en aquellas mismas conductas (Sexto Juzgado del Crimen de Santiago, considerando ciento setenta y tres, 212-213). Se tuvo por probado, asimismo que la institución de Carabineros de Chile no investigó ni colaboró con la investigación, sino todo lo contrario. Se dedicaron a la obstrucción a la administración de justicia (Sexto Juzgado del Crimen de Santiago, considerando ciento setenta y cuatro, 213-214).

Junto con la obstrucción por parte de Carabineros, las autoridades del gobierno manifestaron en un comienzo que los crímenes acontecidos se dieron como consecuencia de una purga entre comunistas (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación 1011). Posteriormente se comprobaría lo falso de dichas afirmaciones. Con fecha 31 de marzo de 1994, el ministro en visita extraordinaria, don Milton Juica Arancibia, dictó sentencia condenatoria en primera instancia. En dicha sentencia los funcionarios de Carabineros de Chile Guillermo Washington González Betancourt, Patricio Augusto Zamora Rodríguez, Alejandro Segundo Sáez Mardones, José Florentino Fuentes Castro y Claudio Alberto Salazar Fuentes fueron condenados, entre otros delitos, por el delito reiterado de secuestro terrorista y homicidio de Nattino, Guerrero y Parada.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 182-194.
ISSN 2452-4727

Por lo mismo fue condenado Miguel Arturo Estay Reyno quien, pese a no formar parte de la institución, participó junto con ellos en la comisión de los delitos. Por su parte, Luis Ernesto Jofré Herrera fue condenado tan sólo por delitos reiterados de secuestro terrorista. Juan Luis Huaquimilla Coñoepan fue condenado por ser cómplice del secuestro de Nattino (Sexto Juzgado del Crimen de Santiago, considerandos ciento cincuenta y seis a ciento setenta, 209-211). César Alfonso Miranda fue sobreseído de todos los delitos por su fallecimiento (Sexto Juzgado del Crimen de Santiago, vistos, 15).

Tanto los condenados como los querellantes apelaron el fallo para ante la Ilustrísima Corte de Apelaciones de Santiago dando lugar a la causa Rol N°16.196-94, cuya sentencia fue dictada el día 30 de septiembre de 1994. Esta Corte, si bien le quitó la calificación terrorista a los delitos por no quedar dentro de lo que prescribían las Leyes N°18.314 (Que determina conductas terroristas y fija su penalidad) y N°19.027 (Que modifica la Ley N°18.314), de todas formas, estimó que con ello no se borraron los hechos delictuosos atribuidos a los procesados debiendo juzgarse en conformidad a la legislación general del el Código Penal (Corte de Apelaciones de Santiago, considerando uno, 8).

La Ilustrísima Corte luego de analizar las atenuantes y agravantes que pudieron haber concurrido confirmó el fallo en lo apelado y declaró las penas de cada condenado. González Betancourt, presidio perpetuo más dos penas de cinco años y un día de presidio mayor en su grado mínimo; Zamora Rodríguez, presidio perpetuo, más dos penas de quinientos cuarenta y un días de presidio menor en su grado medio; Estay Reyno, presidio perpetuo más una de cinco años y un día de presidio mayor en su grado mínimo y dos de quinientos cuarenta y un días de presidio menor en su grado medio; Huaquimilla Coñoepan, dos penas de quinientos cuarenta días de presidio menor en su grado mínimo más tres años de presidio menor en su grado medio; Salazar Fuentes, presidio perpetuo más quinientos cuarenta y un días de presidio menor en su grado medio; Sáez Mardones, presidio perpetuo y quinientos cuarenta y un días de presidio menor en su grado medio; Fuentes Castro, presidio perpetuo más quinientos cuarenta y un días de presidio menor en su grado medio; finalmente, Jofré Herrera, dos penas de ochocientos días cada una de presidio menor en su grado medio y una de quinientos cuarenta y un días de presidio menor en su grado medio (Corte de Apelaciones de Santiago, declaraciones, 15-16).

Respecto de este fallo, los condenados presentaron recursos de casación en el fondo. Estay y Zamora, a su vez, interpusieron recursos de casación en la forma. Todos fueron rechazados por la Excelentísima Corte Suprema (Corte Suprema, considerando cincuenta, 42). Con todo, la Excelentísima Corte consideró que Patricio Zamora no puede ser considerado autor de los delitos,

CC BY NC ND

sino que cómplice de los mismos. En dicha virtud declaró que debe ser condenado a pena de quince años y un día de presidio mayor en su grado máximo (Corte Suprema, invalidación de oficio considerando duodécimo, 48)". Junto con lo anterior, existe un antecedente adicional en referencia a la conducta del Sexto Juzgado en los primeros momentos del caso. En particular respecto de la conducta omisiva de su juez titular.

Al respecto se ha dicho que:

> Un caso especialmente impactante fue el comportamiento omisivo atribuido al titular del Sexto Juzgado del Crimen de Santiago por un abogado de la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago, quien pocas horas después del secuestro de tres militantes del Partido Comunista, efectuado por funcionarios de Carabineros en marzo de 1985 a plena luz del día y ante numerosos testigos, presentó una querella criminal ante el magistrado, para procurar su liberación antes de su probable desaparición y muerte. Según antecedentes proporcionados por el propio por el abogado querellante, el juez titular lo recibió en persona, pero rechazó la querella porque ella no identificaba a los culpables. El abogado, en una carrera contra el tiempo, regresó horas más tarde con información precisa sobre el lugar en que los secuestrados se encontraban detenidos, de la que se podía deducir la afiliación institucional de los autores: un cuartel de Carabineros en calle Dieciocho, conocido como “La Firma”. De conformidad con el relato del abogado, el juez se negó a constituirse en el lugar, algo que podría haber salvado sus vidas. Los detenidos, en efecto, horas después aparecieron degollados, tras haber sido torturados en el recinto señalado por el abogado querellante (Couso y Perret 928).

Cabe destacar que el juez titular al que se hace referencia en el extracto no fue el mismo juez que dictó la sentencia condenatoria en primera instancia.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 182-194.
ISSN 2452-4727

La resignificación

Entre los años 2023 y 2025 la obra de teatro homónima proveniente de la novela de Benedetti tuvo una nueva puesta en escena. Con un elenco renovado *Primavera con una esquina rota* tuvo función en la Sala La Comedia del Teatro ICTUS. La misma en la que se presentó en el año 1984. Los hechos e historia procesal descritos en el apartado anterior son largos y su lectura puede resultar tediosa. Sin embargo, no es posible entender Primavera con una esquina rota 2023-2025, en todo su alcance y extensión, sin primero conocer dichos hechos, los cuales configuran un caso que se ha llegado a considerar emblemático en relación a la violación de los derechos humanos (Solís 84).

Esta nueva obra es distinta, tanto respecto de la novela de 1982 como de la obra de 1984. Lo anterior, justamente puesto que la obra de 2023-2025 viene teñida por los hechos relatados anteriormente. El paso del tiempo no tan sólo forzó la renovación de los actores y actrices, sino que también permitió la decisión de unificar en una obra de teatro, dos piezas de arte. Así, P*rimavera con una esquina* rota 2023-2025 constituye una unificación histórica y artística entre la novela Primavera con una esquina rota 1982 y la obra *Primavera con una esquina rota* 1984, dándole un nuevo significado tanto a la novela como a la obra. Si bien el caso de Nattino, Guerrero y Parada ha sido objeto de otras reproducciones artísticas (Antezana y Mateos-Pérez 111), puede afirmarse que la obra de 2023-2025 tiene una especial conexión con ellos, no tan sólo por la trama de la novela en la que se basa, sino también a través del actor Roberto Parada.

La novela de 1982 es una novela de exilio circunscrita a la dictadura uruguaya. En particular esta obra tiene como protagonista a Santiago, preso político privado de libertad en la cárcel Libertad en el Uruguay de la dictadura de 1973 a 1985, quien le escribe:

> Cartas de amor y reflexiones personales a su esposa, exiliada junto a su hija y su padre en Buenos Aires. Graciela, la esposa, atiende las vicisitudes y necesidades de su hija Beatriz y a su trabajo para la supervivencia, mientras le apremian las inquietudes por encontrar una justificación a sus relaciones amorosas con Rolando, amigo de su marido cuando vivían en Uruguay, también exiliado. Don Rafael, padre de Santiago, igualmente en el exilio, vive entre la nostalgia y la atención a su nieta, su nuera y otros exiliados. Cuando Santiago regresa de la cárcel debido a una amnistía ha de afrontar junto a su familia la realidad que supone el nuevo amor de Graciela (García 1).

CC BY NC ND

En su adaptación teatral, Roberto Parada interpretó a Rafael, padre de Santiago. Padre de un preso político secuestrado y encarcelado. Con estos antecedentes, la obra de 2023-2025 ya no trata de la dictadura uruguaya.

La obra de 2023-2025 inicia con la iluminación de seis sillas las que, de inmediato, recuerdan a aquellas tres gigantes que se visualizan camino al aeropuerto y que conforman el memorial "Un lugar para la memoria". En dichas sillas se sentaría el elenco mientras otro actores y actrices interpretan sus papeles. El uso del espacio es notable. La escenografía no tan sólo se limita al escenario, sino que el pasillo de la Sala La Comedia es utilizado con ímpetu para aproximar la representación al público. La escalera de tres o cuatro peldaños que une el escenario con el pasillo permite rápidos cambios en la geografía de la obra, pasando limpiamente de un lugar a otro. En esa misma breve escalera los personajes se sientan a veces, configurando en si misma un nuevo sitio en el que se desarrollan escenas. No es el escenario ni el pasillo. Cuando utilizan esa escalera para sentarse, pareciera que el público está sentado junto a ellos, como si fuera un personaje más que debe cumplir con su papel.

Las actuaciones de todos los actores y actrices son magistrales, sin embargo, cabe destacar la de Daniel Muñoz, quien interpretando a Santiago pudo personificar y proyectar las experiencias de un secuestrado y torturado. La obra contempla soliloquios de Santiago interpretado por Muñoz, en los cuales la iluminación jugó un papel clave para crear la atmosfera de un claustrofóbico encarcelamiento. El encierro, la sofocación, la oscuridad y la interpretación de un hombre atormentado por el dolor y sufrimiento, físico y emocional, logra en el espectador un sucedáneo de la asfixia del personaje. Es inmerso en este panorama que ocurre la resignificación artística de esta obra, teniendo como antecedentes la novela de 1982, la obra de 1984 y los hechos de nuestra historia descritos en el apartado anterior.

Se ha manifestado que la resignificación "es el proceso de volver a dar significado a algo: 'aunque el concepto de resignificación no aparece en el diccionario de la Real Academia Española (RAE), la inclusión del prefijo –re- nos permite afirmar que el término hace referencia a volver a significar' Por consiguiente, cuando se hace alusión a esta capacidad, se refiere a que la persona otorga un valor o un sentido diferente a algo" (Arias, Pinto y Velásquez 4). Asimismo, "la resignificación, implica volver a significar, representar algo con un nuevo sentido, dar una nueva significación a algo que ha atravesado la historia y que antes hubiese sido interpretado de una manera distinta al haberse vivido" (Patiño 26). Considerando esto resignificar es, simplemente "dar nuevo significado" (Porter 78).

Podría afirmarse que, en virtud de lo señalado, toda puesta en escena de una obra teatral constituye, en definitiva, una manifestación de resignificación. Después de todo, el teatro es depósito de la memoria cultural en el cual el pasado se hace presente (Henríquez, Amaya, Díaz, Contreras y Flores 118). En esa línea se ha manifestado que el teatro y la teatralidad son el cultivo de habilidades y el ejercicio de la memoria y el patrimonio (González Fulle 11).

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 182-194.
ISSN 2452-4727

Sin embargo, la obra que se está comentando tiene la particularidad de verse resignificada por un hecho histórico con el cual está vinculada directamente a través de un miembro de su elenco. Aquel hecho repercutió en el montaje de la obra cuando esta se presentó en el año 1985, y lo reformuló para sus futuras presentaciones. De esta manera, la obra implica, ineludiblemente un acto de memoria con un hálito distintivo. En vista de aquello, la obra se presenta como una estrategia performativa que pone la memoria en movimiento (Zaliasnik 75 b), es decir, esta se activa en la práctica del teatro (Abraham 1).

Primavera con una esquina rota 2023-2025 es un ejercicio de resignificación artística que tiene como antecedentes la novela de 1982 y la obra de 1984, ambas teñidas por los hechos históricos ocurridos entre el 28 y el 30 de marzo de 1985. Se ha señalado incluso que "Los personajes de la novela adquieren 'realidad' de la forma más literal en el momento en que el actor asume el 'papel' del personaje en la representación del teatro ICTUS en Santiago de Chile en los años 84 y 85" (González, Flora 46). También se ha dicho que: "La novela de Benedetti y la obra del teatro experimental ICTUS reflejan la vivencia de los pueblos que han vivido y viven en opresión y representan las estrategias de la supervivencia, con todas sus implicaciones subjetivas y políticas" (González, Flora 46). Puede afirmarse inclusive que la obra de 2023-2025 forma parte de una cadena de resignificación artística. Así, la obra de 1984 es una resignificación de la novela de 1982 y la de 2023-2025, una resignificación de ambas anteriores.

Aquello es totalmente posible pues la resignificación se define como una adaptación teatral libre (Rimoldi 164) y si bien es cierto usualmente son los clásicos los que más son objeto de resignificación, la fuente no debe ser necesariamente clásica (Rimoldi 164). En ese sentido se ha dicho que "las puestas en escena y las resignificaciones no agotan las maneras en que un texto que funda discursividad inscribe sus huellas en dramaturgias y escenas locales" (Rimoldi 164).

De esta forma, las adaptaciones teatrales que puedan hacerse de Primavera con una esquina rota 1982 podrán tener sus propios resignificados tomando como fuente la dictadura uruguaya de 1973-1985, sin embargo, en Chile *Primavera con una esquina rota* 2023-2025 no trata sobre la dictadura uruguaya. Esta constituye tan sólo un antecedente de lo que es la verdadera trama de la obra.

Cuando esta obra se presenta en Chile trata sobre cómo un actor que interpretaba a Rafael en *Primavera con una esquina rota*, recibió la noticia de que su hijo fue víctima de secuestro y homicidio ejecutado por Carabineros de Chile y cómo, pese a la noticia, decidió continuar encarnando a Rafael. Trata sobre cómo en ese momento en el cual Roberto Parada recibió dicha noticia en La Comedia, él como actor se fusionó indisolublemente con su personaje. Primavera con una esquina rota 2023-2025 trata más sobre Roberto y José Manuel que de Rafael y Santiago.

CC BY NC ND

Esto era sabido por quienes trajeron a la vida la obra de 2023-2025 en el ICTUS. En ese sentido, la obra contempla una trama oculta que de forma espontánea surge a la luz y se revela al público. En determinado momento de la obra, miembros del elenco leen con vigor y a viva voz extractos de las memorias de Héctor Noguera, mismas memorias que ya han sido citadas en este trabajo. Respecto de este momento en particular, el relato de Noguera constituye un testimonio invaluable de un momento histórico para el arte teatral en Chile. Relata el momento exacto en que actor y personaje se vuelven uno y *Primavera con una esquina rota* deja de tratarse de Uruguay y comienza a tratarse de Chile.

La lectura de las memorias de Noguera se ejecuta de forma imprevista y sorpresiva. La intervención es abrupta y carente de toda sutileza y está justificado que así sea. Ese interludio histórico que vincula una novela y obra sobre la dictadura uruguaya con lo sucedido en marzo de 1985 en Chile esclarece como esta novela y posteriores adaptaciones teatrales chilenas tienen un vínculo histórico por medio de la desgracia y la tragedia. Dicho vínculo, para bien o para mal, es inaplicable para países que no sean Chile. O planteado, en otros términos, para Chile tiene su propio resignificado, el cual, no es extrapolable ni exportable a otras latitudes. El resignificado sólo es entendible para Chile. Así, en la obra se prefirió dejar de lado las metaforizaciones y los eufemismos para dar lugar a la memoria como lugar de visibilización (Núñez 51), y podemos agregar, resignificación.

La sentencia de Excelentísima Corte Suprema fue dictada el día 27 de octubre de 1995, más de diez años después de ocurridos los hechos. Roberto no alcanzó a saber de la sentencia ni de las sanciones a las que fueron condenados los secuestradores y homicidas de su hijo. Según indica la Biblioteca Nacional "Roberto Parada después del cruel asesinato de su hijo se fue junto a su esposa María Maluenda, fuera de Chile. Murió en Moscú el 20 de noviembre de 1986"[1], al año siguiente del homicidio de su hijo. La que si pudo saber de las condenas fue la madre de José Manuel, María Maluenda, fallecida en el año 2011[2].

Terminada la función de *Primavera con una esquina rota* 1984 del día 30 de marzo de 1985 Roberto le dedicó la obra a su hijo "«Le dedico esta función a mi precioso hijo», dice Roberto Parada" (Noguera 171). Al final de *Primavera con una esquina rota* 1982, de *Primavera con una esquina rota* 1984 y de *Primavera con una esquina rota* 2023-2025, Santiago, el protagonista preso político se reencuentra con su familia. Así nos lo dice Noguera: "Al final de la obra, el hijo vive. Lo espera toda su familia en un aeropuerto que no es un aeropuerto. Se abrazan con la felicidad de su retorno y al mismo tiempo la consciencia de que nada va a ser igual que antes" (Noguera 171). En la novela y en las obras Santiago se reencuentra con su padre Rafael. En la vida real, José Manuel nunca se reencontró con Roberto.

[1] Véase https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-636839.html.
[2] Véase https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-91994.html.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 182-194.
ISSN 2452-4727

Referencias

Abraham, Luis Emilio. "La memoria del teatro: Tensiones entre performance y escritura". ***VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius***. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata, 2022.

Aires Franceschini, Marcele. "'No lo harás en vano': la lucha, el (des)exilio y la poesía combativa de Mario Benedetti en los tiempos de dictadura". ***Acta Scientiarum. Language and Culture.*** vol. 46, no. 1, 2024, pp. 1-13. DOI:10.4025/actascilangcult.v46i1.67891.

Alegría Licuime, Luis y Landaeta Sepúlveda, Romané. "En los límites del patrimonio. Políticas de patrimonialización en dictadura militar: los casos de Chile y Uruguay 1973-1989". ***Sophia Austral***, no. 23, 2019, pp. 33-55. http://dx.doi.org/10.4067/S0719-56052019000100033.

Andrés, Mercedes. "Exilio y desexilio en la obra de Mario Benedetti. El caso de Andamios", ***Romanica Olomucensia***. vol. 27, no. 1, 2015, pp. 101-111.

Antezana Barrios, Lorena y Mateos-Pérez, Javier. "Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011)". ***Historia Crítica***, no. 66, 2017, pp. 109-128.

Arias Cardona, Beatriz Elena; Pinto González, Alejandra y Velásquez Góez, Ana María. ***Resignificar el Presente, desde la Sanación del Pasado: Una Perspectiva desde las Representaciones Sociales y el Interaccionismo Simbólico***. Facultad de Educación y Ciencias Sociales, Tecnológico de Antioquia I.U, 2020. Impreso.

Barrantes Umaña, Beatriz y Bolaños Bolaños, María Cristina. "'Primavera con una esquina rota': Análisis psicosocial de la novela de Mario Benedetti". ***Wimb Lu***. vol. 9, no. 1, 2014, pp. 7–28. https://doi.org/10.15517/wl.v9i1.13516.

Blanco Cortina, David. "El exilio en Primavera con una esquina rota". ***Polisemia***. vol. 20, no. 37, 2024, pp. 49-66. https://doi.org/10.26620/uniminuto.polisemia.20.37.2024.49-66.

Busquets, José Miguel y Delbono, Andrea. "La dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985): aproximación a su periodización y caracterización a la luz de algunas teorizaciones sobre el autoritarismo". ***Revista de la Facultad de Derecho*** (Universidad de la República, Uruguay). no. 41, 2016, pp. 61-102. https://doi.org/10.22187/rfd201624.

Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. ***Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación***. vol 1, tomo 2, 1991.

Conteris, Hiber. "Exilio, 'desexilio' y 'desterritorialización' en la narrativa de Mario Benedetti". ***Revista de Crítica Literaria Latinoamericana***. vol. 39, no. 77, 2013, pp. 81-104. https://www.jstor.org/stable/43854742.

CC BY NC ND

Corte de Apelaciones de Santiago. ***Causa Rol N°16.196-94. Caso Guerrero, Parada y Nattino.*** 30 de septiembre de 1994.

Corte Suprema. ***Causa Rol N°31.030-95. Caso Guerrero, Parada y Nattino***. 27 de octubre de 1995.

Couso Salas, Jaime y Perret Neilson, Sabrina. "Responsabilidad penal por intervención en crímenes de dictaduras en el ejercicio de funciones judiciales. Estudio exploratorio del caso chileno y perspectiva comparada". ***Política Criminal***. vol. 18, no. 36, 2023, pp. 904-934.

García Velasco, Antonio. "La novela de Benedetti 'Primavera con una esquina rota'". ***Sur: Revista de literatura.*** no. 16, 2021, pp. 1-8.

González, Flora. "Primavera con una esquina rota de Mario Benedetti: De la novela del exilio a la representación comprometida". ***Hispania.*** vol. 75, no. 1, 1992, pp. 38-49.

González Fulle, Beatriz. ***Desde el archivo de la escena teatral. Cuaderno Pedagógico***. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019.

Graziadei Fernandes, Neiva Maria. "Mario Benedetti en el exilio español, los andamios de una primavera". ***II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas***. 2011, pp. 1-3.

Henríquez Puentes, Patricia; Amaya González, Juan Pablo; Díaz Castro, Carolina; Contreras Benavides, Camila y Flores, Lilian. "Dramaturgias de la memoria del teatro contemporáneo de Concepción". ***Nueva Revista del Pacífico***, no. 66, 2017, pp. 115-132.

Inchaurrondo, Nicolás. "Mario Benedetti y la cultura uruguaya del exilio". ***Letras***. no. 8, 2019, pp. 1-11.

Matus, Alejandra. "Carlos Cerda, el juez indómito". ***Archivo Vicaría***. Sin fecha. Disponible en: https://casosvicaria.udp.cl/carlos-cerda-el-juez-indomito/.

Noguera Berger, Damián. ***Autobiografía de mi padre. Héctor Noguera***, memorias actorales. Catalonia, 2021. Impreso.

Núñez Álvarez, Javiera. "Poéticas de la memoria en el teatro chileno: prácticas escénicas entre 1973 y 1990. ***Acta Sociológica***, no. 61, 2013, pp. 37-60.

Patiño Mejía, Isabel Cristina. "Análisis de aciertos en la protección de un niño en un hogar sustituto del ICBF para la resignificación de su historia". Trabajo de grado para optar al título de Especialista en Problemas de la Infancia y la Adolescencia. ***Facultad de Ciencias Sociales y Humanas.*** Universidad de Antioquia, 2016.

Porter, Luis. "La resignificación del aula por el arte". ***MODOS: Revista de História de Arte***. vol. 1, no. 3, 2017, pp. 76-91. https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.866.

Rimoldi, Lucas. "El concepto de resignificación como aporte a la teoría de la adaptación teatral". Escena: ***Revista de las artes***. vol. 70-71, no. 1-2, 2012, pp. 161-172.

Sexto Juzgado del Crimen de Santiago. Causa Rol N°118.284. Caso Guerrero, Parada y Nattino. 31 de marzo de 1994.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 182-194.
ISSN 2452-4727

Solís Álvarez, Eduardo Mauricio. "Violaciones a los derechos humanos durante la dictadura cívico militar chilena y las denuncias desde la prensa de oposición entre los años 1983-1988". ***Rumbos TS.*** vol. 18, no. 29, 2023, pp. 69-88. http://dx.doi.org/10.51188/rrts.num29.724.

Wilson, S. R. "Reviewed Work(s): Primavera con una esquina rota (A Broken Street in Spring) by Mario Benedetti". ***Latin American Literary Review***. vol. 11, no. 23, 1983, pp. 100-102. https://www.jstor.org/stable/20119358.

Zaliasnik S., Yael (a). "Memorias callejeras: Territorialidad y guiones de los actos para rememorar en el espacio público los asesinatos de Eduardo y Rafael Vergara y de Santiago Nattino, José Manuel Parada y Manuel Guerrero". ***Izquierdas.*** no. 29, 2016, pp. 84-105. http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492016000400003.

_____ "Los actos de memoria como expresiones de teatralidad". ***Apuntes de Teatro***, no. 144, 2019, pp. 72-83.

CC BY NC ND

reseña

Actos nº13 (2025): 195-208.
ISSN 2452-4727

Relatos Breves como una de las Estrategias para el Buen Vivir: Reflexiones tras la 15 Bienal de La Habana

Short Stories as One Strategies for Good Living: Reflections after the 15th Havana Biennial

Mariella Sola*
ARTISTA INDEPENDIENTE

Varios meses han pasado desde la inauguración de la 15 Bienal de La Habana y, como en ediciones anteriores, esta no estuvo exenta de arduas polémicas, a las que se sumó el paso del ciclón Rafael unos días antes de su inicio, trayendo consigo los temidos apagones. Más allá de las contingencias y controversias -que trazan divisiones, claman sus razones y necesidades de existir-, también es útil preguntarse si, en los intersticios, existen espacios de perseverancia que permitan impulsar nuevos paradigmas de creación en un contexto difícil. Y no me refiero solamente al contexto cubano, sino al mundial.

En el marco de la celebración de sus cuarenta años, la plataforma conceptual para esta Bienal fue una vez más concebida desde un alejamiento de los modelos hegemónicos, para dar luz a procesos artísticos donde las redes afectivas pudiesen poner en valor proyectos que conlleven un esfuerzo por activar sistemas de colaboración con las comunidades locales. Se hizo foco en un cruce de miradas, donde el diálogo funcionara como brújula de propuestas exploratorias e investigativas, con el objetivo de expandir y enriquecer los límites de lo artístico.

Proyecto Relatos Breves: Fotografía Diosne

CC BY NC ND

La Bienal de La Habana es una de las más importantes de América Latina en términos de antigüedad, contenidos y notoriedad dentro del ámbito del arte contemporáneo de nuestra región: lleva cuatro décadas fiel a sus presupuestos fundacionales. Sus pilares se han centrado en difundir obras de contenido social, y en los últimos años ha expandido su modus operandi para ir más allá de los límites de los espacios tradicionales del arte. En esta edición, el comité curatorial orientó sus sentidos bajo el eje conceptual *Horizontes Compartidos*, colocando una piedra angular en las dinámicas inclusivas y en la relevancia de proyectos interdisciplinarios que generen redes de colaboración con las comunidades locales.

Mi línea de trabajo se inscribe predominantemente en el arte contextual, tanto por medio de acciones contextuales como a través de instalaciones en el espacio público. En este sentido, la noción de territorio siempre está implícita en mi trabajo. Desde hace años desarrollo proyectos en Cuba, y si bien suelo tener una cierta libertad al momento de elegir las estrategias que voy a usar en mis procesos de creación, he mantenido una suerte de fidelidad a las líneas que orientan mi obra. Esto se traduce en un esfuerzo por expandir los límites de mi práctica artística y por reactivar la función social del arte a través de la creación de proyectos híbridos y contextuales. La inclusión de tramas participativas es, también, una constante: el arte deja de ser un objeto para transformarse en un proceso. Reflejo de ello, desde 2004 he realizado varias instalaciones interactivas en el espacio público y proyectos colaborativos en contexto.

En ese sentido, tanto mi práctica artística como el proyecto interdisciplinario *Relatos Breves* se encontraban en sintonía con los lineamientos curatoriales de la 15 Bienal de La Habana.

Detalle de la exposición Relatos Breves: fotografías y Video Diosne

CC BY NC ND

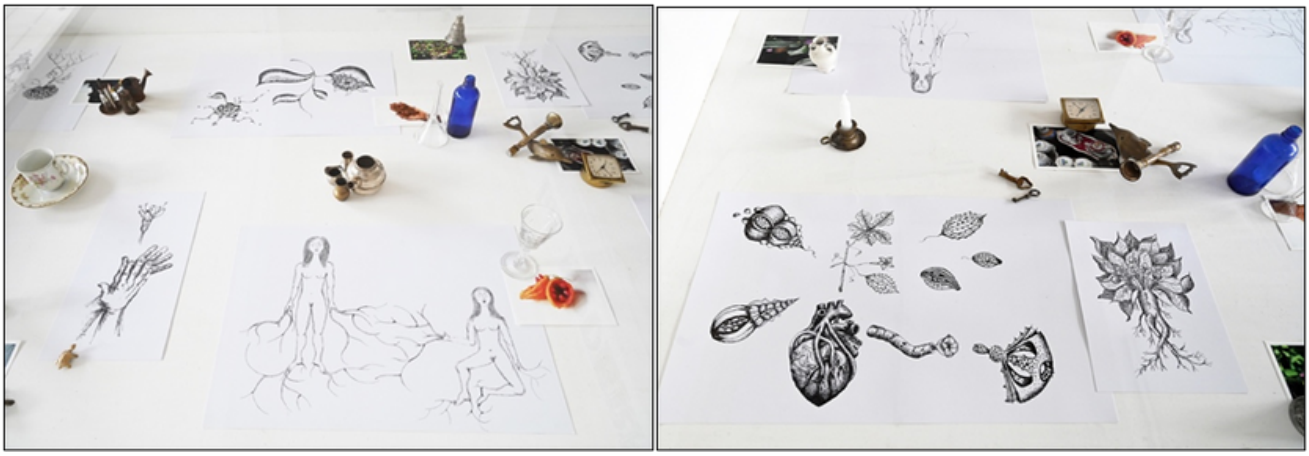
Actos nº13 (2025): 195-208.
ISSN 2452-4727

Gestado desde el corazón de la plataforma conceptual de la 15 Bienal de La Habana, el proyecto expositivo *Estrategias para el Buen Vivir*, fue creado y curado por la subdirectora de la Bienal y del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam: Lisset Alonso.

En *Estrategias para el Buen Vivir* hay un énfasis en trascender lo meramente formal o estético para privilegiar ecosistemas afectivos para el cuidado y la preservación de la vida, donde la empatía y la sanación colectiva, a través de la escucha activa, puedan transformarse en procesos creativos. Un descubrimiento del otro por medio del rescate de la historia y de la memoria de los territorios. Fortalecer estructuras ciudadanas y dar visibilidad a las iniciativas autogestionadas que generen espacios de horizontalidad desde lo cotidiano son otras de las estrategias para el buen vivir de Lisset.

Relatos Breves se integró de manera totalmente orgánica en la dinámica propuesta por Lisset. Por un lado, nació como un proyecto contextual anclado en un territorio muy específico: San Agustín, un reparto periférico semirural de La Habana. Pero, al mismo tiempo, surgió como un intento de dar respuesta a ciertos cuestionamientos válidos en un mundo cada vez más distópico, donde la crisis global me interpelaba a repensar constantemente mi posicionamiento como artista: ¿Qué nuevos sentidos puede tener la práctica artística en este contexto? ¿Cómo crear nuevos paradigmas que integren los poderes regenerativos de la naturaleza al discurso estético?

Relatos Breves trae consigo una propuesta que nace de un acercamiento transversal del territorio y con un modus operandi basado en un arte del diálogo, donde el proceso creativo opera como un catalizador para dar luz a una arquitectura donde las interacciones con quienes formaron parte de este proyecto en su contexto social y en tiempo real pudieron adquirir su forma y devenir cuerpo de obra.



Detalle de la exposición Relatos Breves: Instalación de dibujos, objetos y fotografías.

CC BY NC ND

El valor documental de *Relatos Breves* nace precisamente de este trabajo relacional y le da su peso específico de carácter híbrido e interdisciplinario, que articula no solo diferentes modalidades audiovisuales y textuales en su construcción, sino también un tejido social que va develando un patrimonio inmaterial subyacente, estrechamente vinculado a una cosmovisión ancestral en torno a las fuerzas y misterios de la naturaleza.

En el terreno del arte contemporáneo hay zonas límite de acción contextual donde el testimonio documental entra en escena, en estas zonas se sitúa *Relatos Breves* y el videorretrato *Diosne*. En lo que se refiere a lo que fue el proceso de este proyecto, que implicó varios meses en terreno, en determinado momento me visualicé como una suerte de antropóloga sociocultural, pero sin la pretensión ni la rigurosidad científica que puede tener una antropóloga, aunque sí con la intencionalidad de llevar toda esa investigación audiovisual al dominio del arte contemporáneo. En este sentido, mi lugar como artista se fue entrelazando con el territorio y con las personas que fueron parte del mismo. La noción de campo, entendiéndose esta como una matriz plena de información, estaba siempre presente. Información que se iba develando o se hacía manifiesta justamente gracias a esta relación íntima y estrecha que fuimos construyendo con quienes fueron parte de *Relatos Breves*.

Siempre existe un riesgo en este tipo de posicionamientos: la mirada ingenua o la del extranjero, que puede traer implícita sesgos de percepción y de reducir la información a lo exótico, a lo superfluo. Ante la imposibilidad de transmitir una cosmovisión de manera genuina, la noción del entrelazamiento me resultó operativa y esencial. Un entrelazamiento que dé cuenta de cómo el trabajo en terreno requiere establecer conexiones con el contexto y con los seres, y de cómo la obra de arte puede actuar como canal transmisor todo este proceso. En este sentido, y en un movimiento hacia la estética del proyecto, una transducción energética de esta cosmovisión fue conformando *Relatos Breves* con su dispositivo instalativo en el que se integraron fotografías, imaginarios, dibujos, objetos, el videorretrato *Diosne*, relatos y un libro, que constituye una parte esencial del proyecto.

Detalle del libro Relatos Breves

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 195-208.
ISSN 2452-4727

Las plantas emergen como objetos preciados, como seres vivos y espirituales, anclados en este herbolario íntimo que es el libro Relatos Breves. Una dialéctica que va desde la vida de las personas hacia las plantas medicinales o mágico-religiosas, y desde las plantas hacia la vida. Sin tener la pretensión de ser un libro medicinal en el sentido estricto del término, *Relatos Breves* intenta revitalizar, un saber ancestral de transmisión oral, amenazado por algunas de las fuerzas fagocitarias de la globalización. Se ofrece, así, como un objeto de transmisión para generaciones futuras.

Detalle de la exposición Relatos Breves: fotografías y Relatos de Hidekel y Diosne.

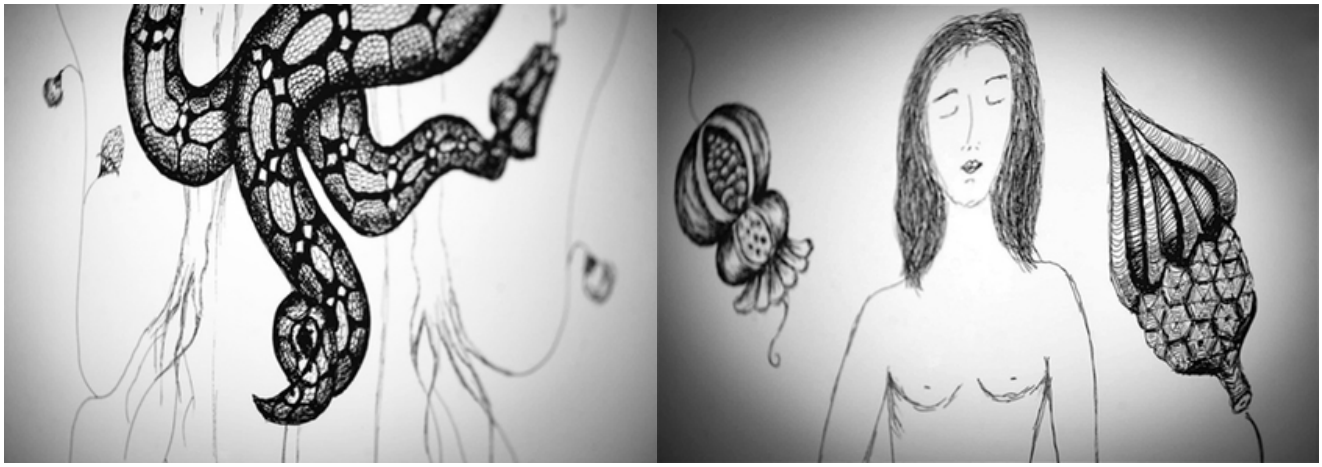
Diosne, con sus plantas medicinales asociadas a la historia de Cuba y al proceso de alfabetización; las plantas mágico-religiosas, desde la tradición afro-yoruba, con Hidekel; las semillas y plantas para alimentar ecológicamente a los animales, gracias a Homero; y los procesos de transformación en el caso de Eddy, con sus licores destilados de plantas medicinales y frutas.

La narrativa de Relatos Breves intenta ser fiel a las voces de los que fueron parte de él, tanto en los relatos escritos como en la narrativa audiovisual. El carácter de Relatos Breves, además de estar dado por lo múltiple de su formato, también está dado por esta hibridación de lenguajes: de los participantes y de los míos propios como artista.

CC BY NC ND

Detalle de la exposición *Relatos Breves*: fotografías y dibujos *Imaginarios de Diosne*

En el caso de Diosne, se suma toda la potencia que tiene ella como mujer y como artista naif: que es fenomenal. Toda la sala principal de su casa es un fresco creado y pintado por ella: un paraíso muy particular con una fuerte factura e impronta personal. Además, ella porta en sí, con un aura de fuerza e integridad, una parte de la historia cubana. Sus memorias están unidas al proceso de alfabetización y se entrelazan con sus conocimientos en torno a las plantas medicinales que ella aprendió junto con los guajiros cuando los alfabetizó.



Detalle de la exposición *Relatos Breves*: fotografías y dibujos *Imaginarios de Diosne*

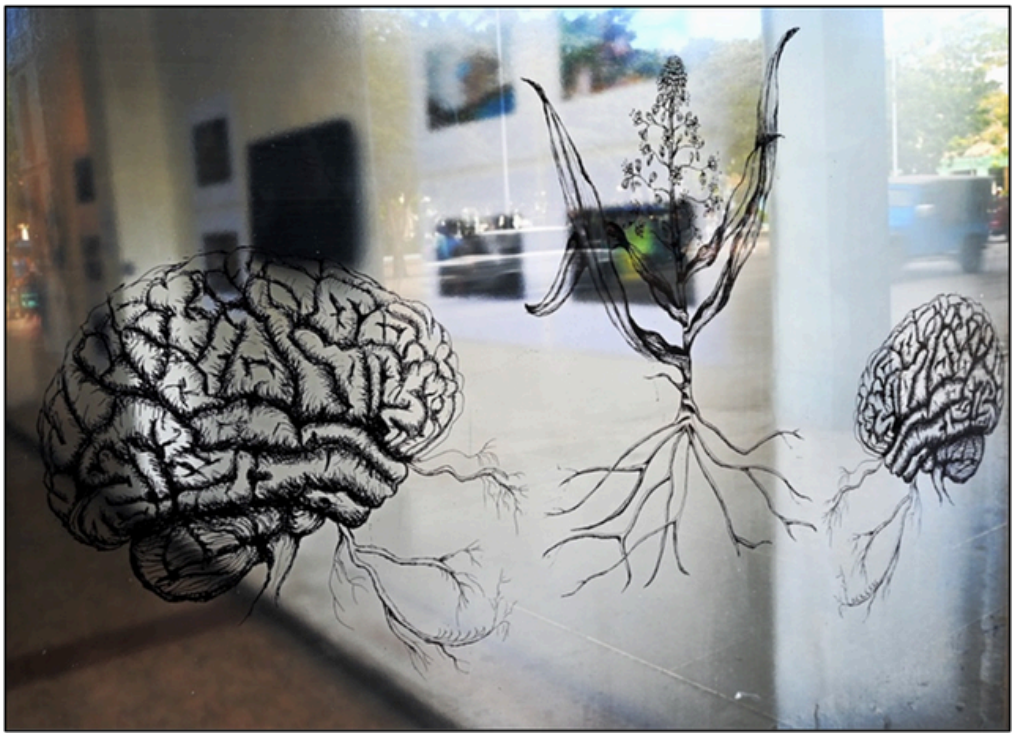
CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 195-208.
ISSN 2452-4727

Para Hidekel, su pasión por los misterios de lo natural, su afán por develar y decodificar la parte sagrada de la realidad lo fueron llevando al vudú. Sus visiones son de gran valor. La tradición afroyoruba que llegó desde África, a la cual él pertenece, es depositaria de toda esa herencia y fuerza, y constituyó uno de los principales mecanismos de resistencia y de sobrevivencia a los duros procesos de esclavitud. Además, la tradición vudú y el poder del Grand Bois entran en resonancia con las cosmovisiones de los pueblos originarios de América Latina, donde las plantas son consideradas seres espirituales frente a los cuales se debe actuar en consecuencia. Esto nos lleva a un tema central: el del respeto y de la reciprocidad en nuestras relaciones con las fuerzas de lo natural. Este es uno de los conceptos que me interesaba especialmente transmitir, pues toca lo que es el equilibrio ecológico y la armonía entre los seres.

Mi experiencia con mis cuatro cómplices fue inspiradora, y encontré en ellos reflejados conceptos vivos de lo que quería que fuese este proyecto.

Relatos Breves puede albergar en sus páginas micro-utopías que trascienden las fronteras cubanas y, desde el blanco papel, dar difusión a estas voces y a este patrimonio que, en el actual estado de las cosas, adquiere una cierta dimensión más universal.



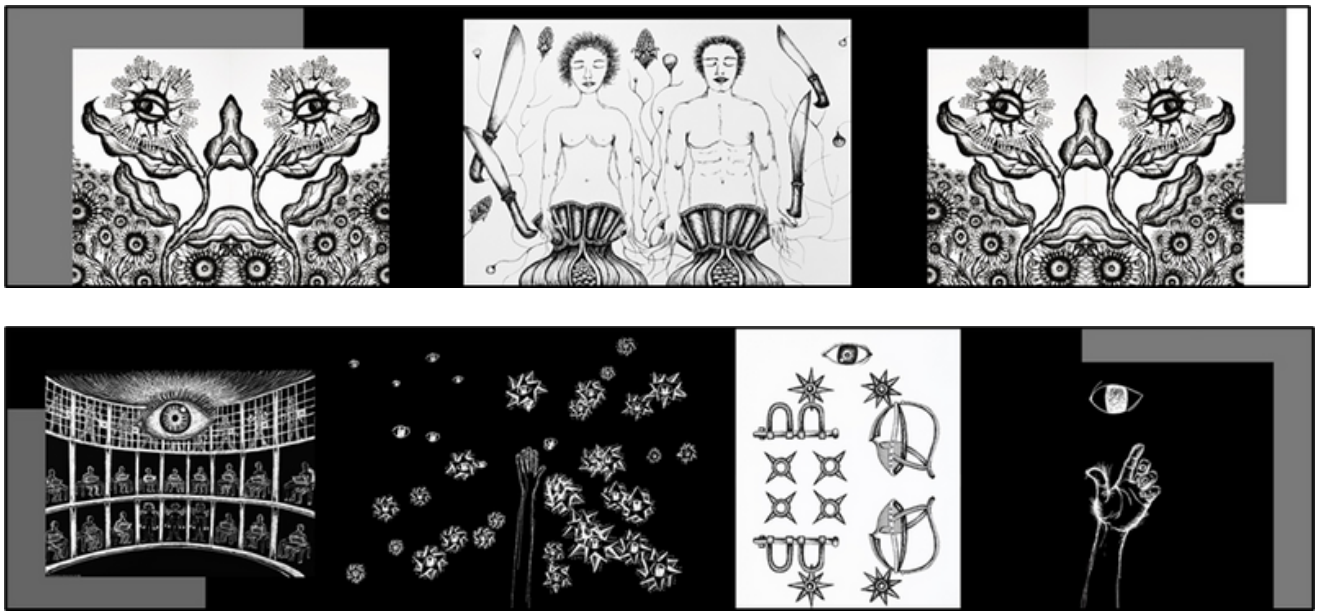
Detalle de la exposición *Relatos Breves*: dibujos en transparencias.

CC BY NC ND

Lo Sublime/La Sublevación y *Franja Blanca* en una Bienal Expandida

Desde 2015, la Bienal de La Habana tuvo un proceso de transformación que le permitió potenciar su formato, convirtiéndose en un acontecimiento en expansión temporal y espacial. Supo adaptarse a las contingencias que le imponía el contexto cubano y comprendió, también, que era crucial su descentralización para llevar este movimiento creativo a otros sectores de la comunidad y a otras ciudades.

En esta Bienal expandida, tuve una activa participación en su subsede en la ciudad de Matanzas, donde se desarrollaron dos propuestas curatoriales. Una de ellas fue Ríos Intermitentes, creada en 2019 por la artista María Magdalena Campos Pons, nacida en Matanzas y radicada en Boston desde la década de los noventa. Ríos Intermitentes hace referencia a la naturaleza cíclica de los ríos, que fluyen y se secan con el paso del tiempo. Esta metáfora funciona como una analogía de las prácticas culturales y espirituales que pueden desaparecer y luego resurgir con más fuerza, gracias a los procesos de resistencia y a la persistencia de la memoria de las comunidades afrodescendientes, cuya presencia en Matanzas es significativa.



Lo Sublime/La Sublevación, franjas V y VI de 200 x 43 cm instaladas en el espacio público.

La voluntad de Campos Pons de canalizar la esencia sanadora y restauradora a través de las prácticas artísticas conlleva a forjar nuevos circuitos, celebrando el rico patrimonio cultural de la ciudad. En su tercera edición, *Ríos Intermitentes* pretende, además, iluminar las intersecciones entre arte y comunidad, y promover la recuperación de narrativas ancestrales.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 195-208.
ISSN 2452-4727

Lo Sublime/La Sublevación es un proyecto que, fiel a mi búsqueda por expandir los límites del arte y potenciar su función como generador de nuevos sentidos sociales, se alinea con este eje curatorial e intenta dar luz a una parte del patrimonio de Matanzas. Se espera un impacto no solo a nivel estético, sino también social, donde los nexos entre el pasado y presente se revitalicen para dar lugar a nuevos circuitos de comunicación. Desde una perspectiva contemporánea, *Lo Sublime/La Sublevación* pretende aportar una nueva visibilidad a los importantes procesos de sublevación de personas esclavizadas que tuvieron lugar en Matanzas, así como a la música y vida de José White.

En una primera etapa, llevé a cabo una investigación en el Castillo de San Severino, sede del Museo de la Ruta del Esclavo, en el Archivo Histórico Provincial y en la Biblioteca Provincial de Matanzas. También trabajé en el Museo de Nantes, en Francia, en los archivos dedicados a la esclavitud, y realicé entrevistas en la Escuela Profesional de Música y en la Oficina del Historiador de Matanzas. El objetivo fue recopilar imágenes, textos históricos y relatos orales que den cuenta de los levantamientos de personas esclavizadas en Matanzas. La investigación se centró en una de las grandes sublevaciones ocurridas en Cuba, que tuvo como escenario el ingenio azucarero Triunvirato en 1843, y que fue liderada por mujeres: Carlota y Fermina.

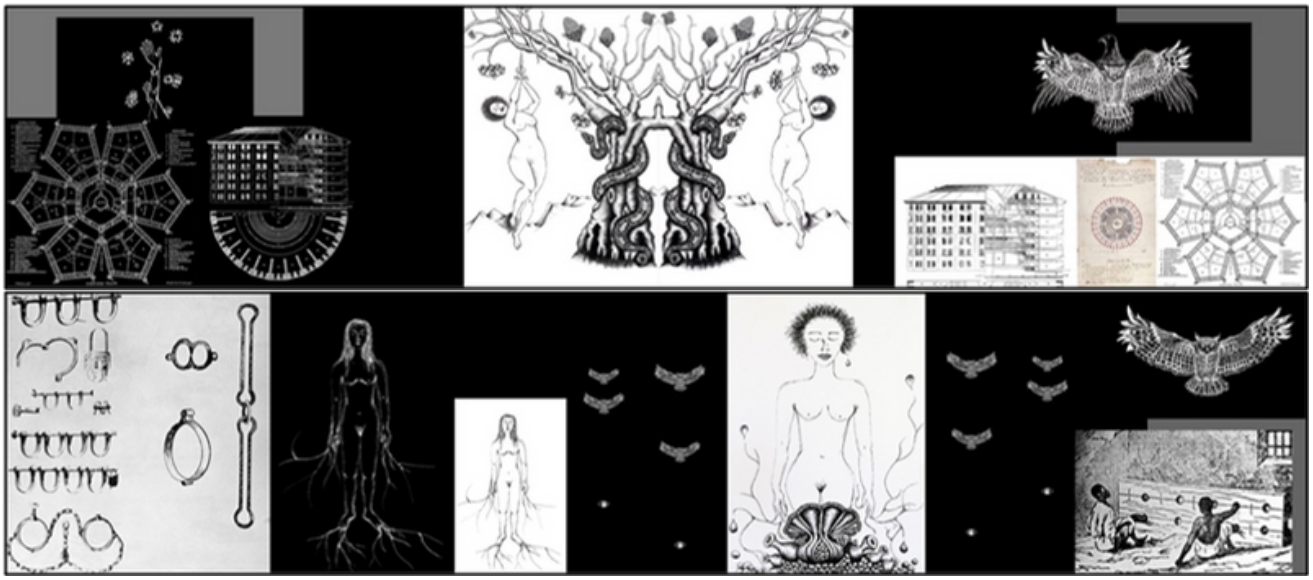
Asimismo, el proceso investigativo se enfocó en el músico José White (1835-1918) hijo de Carlos White Lafitte, un culto comerciante francés, y de María Escolástica, una mujer afrocubana esclava liberta. White fue un destacado violinista y compositor nacido en Matanzas, considerado uno de los primeros músicos en Latinoamérica en alcanzar prestigio internacional. Recibió algunas de las distinciones más importantes que su época podía ofrecerle.
José White, a su manera, fue un revolucionario. Como Carlota y Fermina, traspasó los límites que le imponía su época como hijo de esclava liberta, y llegó a ser un músico de fama internacional. Su vida y su obra fueron su hermosa y brillante rebelión.

Fruto de esta primera etapa investigativa nació una intertextualidad visual donde se fueron integrando las imágenes recopiladas en torno a los procesos de esclavitud y sublevación, junto con dibujos que fui realizando en eco semántico con este recorrido. El resultado de este trabajo se expuso a modo de franjas de gran formato en los muros exteriores del Museo Provincial Palacio de Junco de Matanzas, generando un diálogo con su sala de exhibición, donde se conserva uno de los cepos originales aún existentes en Cuba.

En una segunda etapa futura, este proyecto culminará con una performance en el río San Juan, en la que barcas iluminadas, músicos y cantantes líricos entretejan una correlación entre la música de José White y los relatos de sublevación. Se espera que, al convocar a una parte de la comunidad de Matanzas a ser parte en la acción artística, y gracias a la riqueza generada por estas tramas de lenguaje, se pueda reactivar una porción de la memoria histórica local y se generen nuevos sentidos.

CC BY NC ND

Un modo de recontextualizar la historia y sus dinámicas de resistencia, que cobran nueva luz en el complejo escenario actual que vivimos como humanidad globalizada, sometida a sistemas de dominación cada vez más sutiles y tecnológicos: el Gran Panóptico Virtual, según el filósofo Byung-Chul Han.



L*o Sublime/La Sublevación*, Franjas I y II de 200 x 43 cm instaladas en el espacio público.

Cabe mencionar que, en *Franja I* se incluye una cita al panóptico; estructura arquitectónica carcelaria e idea filosófica concebida por el pensador utilitarista Jeremy Bentham hacia fines del siglo XVIII. En términos filosóficos, el panóptico alude a una forma de vigilancia y control que trasciende el ámbito carcelario para extenderse a otras instituciones y a la sociedad en general, donde el poder de vigilar y sancionar se ejerce de modo constante y omnipresente.

Idea retomada por Foucault en *Vigilar y Castigar*, obra en la que explora cómo las relaciones de poder se manifiestan en la vida cotidiana -microfísica del poder-, y argumenta que la vigilancia del panóptico crea un estado de autovigilancia, donde los individuos se comportan como si estuvieran siendo observados, incluso cuando no lo están. El concepto de panóptico se ha desarrollado y actualizado por el filósofo surcoreano Byung-Chul Han, quien lo interpreta como un panóptico digital.

Otra referencia importante en esta misma franja es la figura central de la mujer esclavizada, cita a una de las dieciséis litografías que William Blake realizó para el libro una *Narrativa de una expedición de cinco años contra los negros rebeldes de Surinam*, de John Stedman. Estas litografías de Blake son de gran relevancia, ya que constituyeron una importante influencia para los abolicionistas ingleses de finales del siglo XVIII, por su potente representación visual de la opresión, la injusticia y la necesidad de cambio social.

Tal vez, *Lo Sublime/La Sublevación* sea, también, una búsqueda de regeneración y de sanación en un mundo cada vez más enajenado.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 195-208.
ISSN 2452-4727

Lo Sublime/La Sublevación, franjas III y IV de 200 x 43 cm instaladas en el espacio público.

Al proyecto *Ríos Intermitentes* se sumó, en 2024, el proyecto curatorial *Cuerpos Integrados*, a cargo del artista Osmany Betancourt, y de la crítica de arte, curadora, investigadora y artista Helga Montalván, quien había creado inicialmente el colectivo de artistas mujeres *Tetaslibres.*

Cuerpos Integrados surgió de la necesidad de contar con un proyecto propio en la Galería Taller Lolo, y dado que ya existía el colectivo *Tetaslibres,* se tomó la decisión de fusionar ambas propuestas. Helga Montalván ha manifestado cómo el colectivo *Tetaslibres* es una iniciativa orientada a visibilizar procesos artísticos, culturales y creativos en Matanzas liderados por mujeres. Una manera de fortalecer la presencia y producción artística femenina, integrando un discurso visual, potente y desprejuiciado al ámbito cultural matancero. Cabe señalar que se trata del primer colectivo femenino que ha logrado consolidarse en la ciudad. Si bien, es un proyecto concebido para promover y brindar un espacio propio a las artistas mujeres de Matanzas, dado mi vínculo con el circuito cultural de la ciudad, fui invitada a participar en él con mi proyecto *Franja Blanca*. Citando lo expresado por la Curadora Helga Montalván el día de la inauguración:

> *«Franja blanca es un proyecto que integra una serie de videos híbridos, experimentales y performativos que indagan, de manera introspectiva y personal, en la micro ecología, entendida como un sistema de relaciones que establecemos con el espacio y el medioambiente, sea este natural o edificado».*

CC BY NC ND

Vinculado con la potencia y el misterio de las montañas del valle del Maipo, este proyecto incorpora varios lenguajes en su desarrollo, desde el dibujo hasta actos performáticos cercanos a la danza. La creación in situ de una instalación luminosa viva no es casual, pues es el invernadero donde siembro y cultivo mi huerto. Construida siguiendo la estructura de los tipis, esta instalación permite conectar el acto artístico con los secretos de lo natural, del crecimiento y de la regeneración: ciclos que se vinculan con los propios del cuerpo femenino. Es también, una suerte de ritual contemporáneo, un espacio dialéctico en el que el cuerpo de la artista y las fuerzas de los elementos buscan una nueva síntesis, una semántica que se potencia a partir de este cruce de lenguajes.

Video Franja blanca-La Montaña

Franja Blanca se adjudicó el primer premio *The One Minutes International Competition 2022*, realizada en China, en la categoría *Hombre y Naturaleza*. Wang Jun, Subdirector del Centro Documental de la Estación de Radio y Televisión de Shanghái, expresó al momento de la entrega del premio:

> *«Usando una variedad de expresiones artísticas que incluyen video, fotografía, animación, artes escénicas y sonido, el trabajo expresa de manera vívida y significativa el tema de la coexistencia armoniosa entre el ser humano y la naturaleza. Desde la representación de montañas, rocas y el cielo, hasta la animación de dibujos en tinta realizados a mano, la autora describe la relación inseparable, inextricable e interdependiente con la naturaleza. Mientras la música regresa a la naturaleza y la paz se instala al final: como una sutil expresión poética de la visión de la autora de una coexistencia armoniosa con la naturaleza, para la gente moderna que vive en la ciudad».*

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 195-208.
ISSN 2452-4727

Más allá del aporte audiovisual y poético que *Franja Blanca* y *Relatos Breves* pudiesen tener, o de su inscripción en el discurso artístico contemporáneo, ambos proyectos, de un modo diferencial, representan un intento de crear nuevos paradigmas desde una estética híbrida e integrativa de los poderes regenerativos de la tierra. Nuevos modos de entender lo estético que contribuyan a inspirar reflexiones en torno a la sustentabilidad de la vida en nuestro planeta y promuevan nuevas alianzas, con otros discursos, para ayudar a crear un necesario futuro en mayor equilibrio.

Más aún en tiempos tan distópicos como los que vivimos, y en el contexto de la gran crisis ecológica y humana global que atravesamos, vemos con desesperanza cómo una parte de la población está cada vez más enajenada en pantallas tecnológicamente iluminadas. Lo bello ha perdido su esencia. La cultura digital ha reducido la estética a lo liso, a lo falsamente perfecto en una extrema definición. Las imágenes que observamos a diario han perdido su aura, despojadas de imperfección y profundidad. ¿Dónde ha quedado la belleza que invita a la contemplación, que nos conmueve y nos transforma? La elegancia, la dulzura, la complejidad y la armonía aún pueden existir y tener su origen en lo natural.

Video *Franja blanca-La Montaña*

CC BY NC ND

Notas finales

Relatos Breves ha contado en Cuba con el apoyo del Ministerio de Cultura, el Centro Nacional de las Artes Plásticas (CNAP) y la Embajada de Chile. Ha sido financiado gracias a la adjudicación del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), en sus convocatorias 2022, 2023 y 2024. Este proyecto no solo ha sido presentado en instituciones de relevancia como la Fototeca de Cuba, el Centro Cultural La Moneda, Matucana100 o el Gam en Chile, sino que también fue difundido en la provincia de La Habana y en las escuelas rurales de la comuna de San José de Maipo en Chile. La Bienal de La Habana y Perrera Arte constituyeron etapas necesarias e importantes en este movimiento transversal de circulación de la obra.

Para acceder a los videos y el librover: https://relatosbreves.com/

Franja Blanca obtuvo el Primer Premio *The One Minutes International Competition 2022* en China, en colaboración con Shanghai Media Group, Art and Documentary Channel y *The One Minutes Foundation*, con sede en los Paises Bajos. Franja Blanca I forma parte de la Colección The Netherlands Institute for Sound and Vision (2021) y es parte del proyecto *Performances de Encierro, en la Bienal Del Sur* (2021).

Para acceder a los videos de Franja blanca ver: https://vimeo.com/560047513/cc3eca98d4 y https://vimeo.com/582253520/56b7de0b6e

CC BY NC ND

tesis
Actos nº13 (2025): 209-232.
ISSN 2452-4727

Arte autónomo en la crisis actual de salud mental en los jóvenes en Chile

Autonomous art in the current mental health crisis among young people in Chile

Emiliano Ramirez Espina*
CARRERA DE ARTES Y OFICIOS UAHC

Resumen: En el siglo XXI, la salud mental ha emergido como un tema de gran relevancia a nivel global, particularmente entre los jóvenes, quienes enfrentan un incremento significativo en los niveles de estrés, ansiedad y depresión, situación agravada por la pandemia de COVID-19. Este texto se centra en explorar el impacto del arte autónomo como una herramienta de expresión y apoyo personal en el contexto de la crisis de salud mental juvenil en Chile. A través de entrevistas realizadas un conjunto de jóvenes artistas que practican actividades creativas de manera independiente, se analiza cómo el acto de crear puede influir positivamente en su bienestar emocional, facilitando la gestión de emociones y promoviendo su desarrollo personal. Los resultados subrayan que la práctica artística autónoma genera espacios seguros para la expresión individual, fomenta el autodescubrimiento y contribuye a desarrollar resiliencia frente a situaciones difíciles. Este análisis plantea que el arte independiente tiene un enorme potencial como herramienta para enfrentar los desafíos de la salud mental juvenil, abriendo caminos hacia nuevas estrategias de apoyo psicosocial.

Palabras claves: salud mental, juventud, arte terapia, arte relacional, arte autónomo, práctica artística.

*Tesis para optar al grado de licenciado en Artes y Oficios año 2024. Universidad Academia de Humanismo Cristiano

CC BY NC ND

Abstract: In the 21st century, mental health has globally emerged as a highly relevant issue, particularly among young people, who face significantly increased levels of stress, anxiety, and depression, a situation exacerbated by the COVID-19 pandemic. This thesis explores the impact of independent art as a tool for personal expression and support in the context of the youth mental health crisis in Chile. Through interviews with a group of young artists who practice creative activities independently, we analyze how the act of creating can positively influence their emotional well-being, facilitating emotional management and promoting personal development. The results underscore that independent artistic practice creates safe spaces for individual expression, fosters self-discovery, and contributes to developing resilience in the face of difficult situations. This analysis suggests that independent art has enormous potential as a tool to address youth mental health challenges, opening avenues for new psychosocial support strategies.

Keywords: mental health, youth, art therapy, relational art, autonomous art, artistic practice.

Crisis de la Salud Mental

Actualmente durante el siglo XXI, nos enfrenta a una crisis de salud mental sin precedentes, caracterizada por un preocupante aumento en los trastornos mentales, el estrés, la ansiedad y la depresión alrededor de todo el mundo. Esta crisis no solo afecta a individuos, sino que también tiene repercusiones significativas en las familias, comunidades y sociedades en su conjunto. Para comprender plenamente esta crisis, es crucial examinar el contexto en el que ha surgido y los factores que la han alimentado durante este último tiempo.

La crisis de salud mental actual surge en un mundo marcado por rápidos cambios sociales, económicos, tecnológicos y culturales. La globalización ha conectado a las personas de formas nunca antes vistas, pero también, ha traído consigo una serie de desafíos que impactan la salud mental. Las presiones económicas, la competencia laboral, el acceso desigual a recursos y oportunidades, la constante exposición a noticias y eventos traumáticos a través de los medios de comunicación y las redes sociales contribuyen a un clima de ansiedad y estrés generalizado.

De esta manera, la pandemia de COVID-19 ocurrida durante los años 2020-2023, tuvo un gran impacto en la exacerbación de esta crisis, provocando un significativo aumento en la angustia emocional, el aislamiento social y las dificultades económicas para muchas personas en todo el mundo. Las medidas de distanciamiento social, el miedo al contagio y la pérdida de seres queridos han generado un profundo impacto en la salud mental de millones de personas, agravando aún más la situación.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 209-232.
ISSN 2452-4727

Así lo demuestra una investigación realizada por CIPER durante el año 2021, donde se afirma que la pandemia y las cuarentenas asociadas han generado expectativas de un aumento en los problemas de salud mental. Según lo reportado por CIPER (2021), el «Termómetro de la Salud Mental en Chile», elaborado por la UC y la ACHS en abril de ese mismo año, indica que un 23,6% de los chilenos presenta indicios de problemas de salud mental, y un 45,9% percibe un deterioro en su estado de ánimo en comparación con el periodo previo a la pandemia (citado en CIPER, 2021).
Además, CIPER (2021) menciona un estudio publicado en la revista The Lancet en octubre de 2021, realizado por Santomauro et al., que señala que los trastornos depresivos y de ansiedad habrían aumentado un 27,6% y un 25,6%, respectivamente. Este análisis, basado en datos de 204 países —incluidas naciones de América Latina—, compara la prevalencia de estos trastornos antes y después de la pandemia, destacando la urgencia de atender a este segmento de la población (citado en CIPER, 2021).

A pesar de estas alarmantes cifras, CIPER (2021) advierte que Chile enfrenta un déficit significativo en el financiamiento de la salud mental en relación con el promedio mundial. El presupuesto nacional destinado a esta área representa apenas un 2% del total de recursos para salud, muy por debajo del 5% establecido como meta en los Planes Nacionales de Salud Mental y Psiquiatría de 2000-2010 y 2015-2025, y también inferior al promedio global. Además, la cobertura de atención en salud mental en Chile no supera el 20% de la población, mientras que en países con ingresos medianos alcanza aproximadamente un 50% (citado en CIPER, 2021).

A medida que la conciencia sobre la importancia de la salud mental ha ido creciendo, también se ha evidenciado la falta de recursos y servicios adecuados para abordar las necesidades de aquellos que se encuentran en una situación de vulnerabilidad. El estigma que rodea a las enfermedades mentales y la falta de acceso a la atención médica adecuada son barreras adicionales que dificultan la prevención, el diagnóstico y el tratamiento oportunos.

En este contexto complejo y desafiante, es fundamental que se tomen medidas urgentes para abordar la crisis de salud mental de manera integral e inmediata. Esto requiere un enfoque que combine la promoción de la conciencia y la educación sobre la salud mental, la eliminación del estigma, el fortalecimiento de los sistemas de atención médica mental y el fomento de entornos sociales y laborales que apoyen el bienestar emocional y psicológico de todas las personas.

CC BY NC ND

Marco teórico

Salud mental

En esta sección, se presenta cómo varios investigadores y organizaciones han buscado una definición para este concepto que englobe la problemática actual.

Por una parte, según la Organización Mundial de la Salud (OMS), la salud mental se define como: "Un estado de bienestar en el cual el individuo es consciente de sus propias capacidades, puede afrontar las tensiones normales de la vida, puede trabajar de forma productiva y fructífera y es capaz de hacer una contribución a su comunidad" (OMS, 2013, citado en Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2018).

Por otra parte, el importante psicoanalista Freud también hace alusión al concepto en el texto "Introducción del Narcisismo" (1914), donde se detiene y discute la importancia del equilibrio entre el amor propio y las relaciones con los demás para el desarrollo de una salud mental óptima. Con esto podemos decir que la salud mental se refiere a un estado de bienestar emocional, psicológico y social en el que una persona es capaz de enfrentar los desafíos de la vida, trabajar de manera productiva y contribuir a su comunidad. Implica tener una mente equilibrada, emociones estables y relaciones interpersonales saludables.

En este sentido, la salud mental no solo se trata de la ausencia de trastornos mentales, sino también de la capacidad de adaptarse a las tensiones de la vida diaria, de manejar el estrés de manera efectiva y de mantener una sensación general de bienestar y felicidad.

Arte terapia

Es aquí donde aparece el arte terapia como una herramienta que utiliza la creación artística como medio principal de comunicación y expresión emocional. Los profesionales de arte terapia, que suelen ser terapeutas con formación especializada en arte, trabajan con sus pacientes para explorar y procesar sus emociones, pensamientos y experiencias a través de diferentes formas artísticas, como la pintura, el dibujo, la escultura, la música, la danza y la escritura.

Esta modalidad terapéutica se basa en la premisa de que el proceso creativo puede proporcionar una vía para la autoexpresión, el autoconocimiento, la resolución de problemas y la curación emocional. A menudo se utiliza en el tratamiento de una amplia gama de problemas emocionales, mentales y de comportamiento, así como en situaciones de estrés, trauma, pérdida y enfermedad. El arte terapia puede ser practicada de forma individual o en grupos, dependiendo de las necesidades y contexto. Así lo define Vallejo (2011) en el texto como:

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 209-232.
ISSN 2452-4727

> El Arte terapia utiliza materiales artísticos, técnicas y el proceso creador con fines terapéuticos, sirviendo la obra como una herramienta de comunicación no verbal y puente entre el paciente y el terapeuta, en este sentido, entre el mundo interno y externo del paciente. El modelo posee un gran desarrollo en Europa y Estados Unidos, siendo principalmente en el Reino Unido donde se ha comenzado a implementar en los servicios de Salud Mental públicos (p. 5).

Para abordar este concepto, es importante también nombrar a la Asociación Chilena de Arte Terapia (ACAT) fundada el año 2012 en Chile y que ha cumplido un rol importante para este sector de la sociedad que busca otras opciones y herramientas para sus diferentes condiciones. Es así bajo esta organización que el Arteterapia se define como:

> (...) una disciplina que se fundamenta en las creaciones visuales que realiza una persona con diversos materiales artísticos para la creación de una obra visual. Este proceso creativo da lugar a una reflexión entre creador/a y arteterapia, en torno a la obra, pudiendo observar, dar un significado y elaborar la experiencia (ACAT, s.f.)

En cuanto a las técnicas de la terapia artística, la ACAT considera que estas se centran en el proceso terapéutico y no en el valor estético del trabajo artístico, "considerando que todo individuo, tenga o no formación artística, posee la capacidad latente para proyectar sus conflictos internos por medio del arte. Finalmente, la obra realizada es un nexo entre el paciente y el Arte Terapeuta" (ACAT, s.f.).

Arte relacional

Bajo estas nuevas transformaciones en las expresiones artísticas surge el llamado arte relacional o estética relacional dentro de los textos de Bourriaud (2006), donde se plantea esta nueva forma de hacer arte mediante la importancia de las relaciones interpersonales.

CC BY NC ND

> La posibilidad de un arte relacional -un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno (p. 13).

El autor, describe el Arte Relacional como una corriente artística que pone énfasis en las interacciones humanas y las relaciones interpersonales, considerándolas esenciales tanto para el proceso creativo como para el significado final de las obras. Esta propuesta rechaza la noción tradicional del objeto artístico como algo aislado y autosuficiente. En su lugar, plantea que el arte debe ser un espacio abierto al diálogo y al intercambio entre participantes activos y no activos. En este sentido, las obras dejan de ser simplemente contemplativas y se transforman en escenarios que invitan al público a participar activamente, generando experiencias únicas y compartidas.

Bajo esta perspectiva, los artistas ya no se limitan a crear objetos destinados a ser exhibidos en galerías o museos. Ahora, diseñan situaciones que favorecen la interacción entre las personas, con el propósito de fortalecer conexiones humanas. Este tipo de arte da prioridad a la experiencia colectiva, y da importancia a la necesidad de construir vínculos sociales, especialmente como respuesta a la fragmentación y la alienación propias de la vida contemporánea.

En resumen, el Arte Relacional redefine tanto el papel del artista como el del espectador, privilegiando los procesos sobre los resultados finales de una obra. Al situar las relaciones humanas en el centro, abre preguntas importantes sobre el papel del arte en la construcción de comunidades y sobre lo que implica crear en un mundo cada vez más interconectado.

Arte autónomo

Es así como bajo estos dos conceptos de Arte Terapia y Arte Relacional surge un nuevo concepto para esta investigación: “Arte Autónomo”, el cual hace alusión a las prácticas artísticas o expresiones que se realizan fuera de las estructuras institucionales, comerciales o académicas tradicionales. Este concepto está estrechamente relacionado con la idea de independencia, tanto en los medios de producción como en los objetivos del arte mismo, o sea, un arte que crece y se alimenta por sí mismo.

Con esto, han surgido nuevas formas de expresiones artísticas que han intentado lidiar con el contexto actual y personal, en una búsqueda autónoma de canalizar y materializar sus experiencias, emociones y malestares. Tanto como en pinturas, canciones, y más expresiones han tomado un rol muy importante para personas que no pueden acceder fácilmente a herramientas convencionales para tratar parte de sus padecimientos.

CC BY NC ND

tesis
Actos nº13 (2025): 209-232.
ISSN 2452-4727

A continuación, se presentarán dos artistas que han desarrollado el arte autónomo. En primer lugar, Shannia Dionna, artista visual estadounidense, estudiante de arteterapia, pintora inspirada en el impresionismo, quien busca expresar y comunicar su experiencia personal con diagnósticos médicos y hospitalización por depresión mayor, trastorno límite de la personalidad (TLP), pensamientos e intentos suicidas y tricotilomanía (Antolín, 2020).

Figura 1. Obra de Shanina Dionna, en Antolín García (2020).

CC BY NC ND

En segundo lugar se encuentra Yayoi Kusama, artista visual japonesa de 94 años, utiliza su enfermedad mental como una forma de expresión artística. A sus 70 años tomó la decisión de autointernarse en un hospital psiquiátrico de manera voluntaria. Tras la muerte de su padre y su amigo Joseph Cornell, Kusama enfrentó una profunda depresión y pensamientos suicidas. Esta experiencia la llevó a canalizar sus emociones a través de su arte, transformando su sufrimiento en una fuente creativa (El Diario, 2020).

Figura 2: Instalación de Yayoi Kusama, en El Diario (2020)

Si bien, el concepto de arte autónomo comenzó a consolidarse con el surgimiento del modernismo en el siglo XIX, cuando los artistas y teóricos comenzaron a explorar la idea de "el arte por el arte" (l'art pour l'art). Surgieron figuras como Immanuel Kant, con su foco en el "juicio estético puro," y autores como Théophile Gautier defendieron la autonomía del arte frente a otros intereses.

Ninguno de ellos pertenece a un contexto actual, por lo que esta investigación considera un importante aporte para este nuevo concepto de arte autónomo en la actual época moderna. Considerando un contexto lleno de problemáticas y desafíos que se deben afrontar bajo la antes mencionada crisis de la salud mental.

CC BY NC ND

tesis
Actos nº13 (2025): 209-232.
ISSN 2452-4727

Pregunta de investigación

Es por esta razón que es relevante preguntarse: ¿De qué manera la práctica artística autónoma en los jóvenes contribuye a su salud mental en el actual contexto de la crisis de la salud mental en Chile?

Objetivo General

Comprender de qué manera la práctica artística autónoma en los jóvenes contribuye a su salud mental en el actual contexto de la crisis de la salud mental en Chile.

Objetivos Específicos

a. Mostrar los medios de expresión de la práctica artística autónoma.
b. Comprender el contexto sociocultural de creación de la práctica artística autónoma.
c. Visibilizar los significados personales de la práctica artística autónoma.

Metodología

Para llevar a cabo este trabajo se realizará una metodología de muestreo a tres personas jóvenes de la ciudad de Santiago de Chile que se vinculen a las artes visuales, escritura, composición y/o sonoras. La construcción de información será mediante entrevistas semiestructuradas, las que nos permitirán entender el contexto y desarrollo de sus obras, para posteriormente concluir con la implementación de un ejercicio creativo que nos permita entender más a profundidad esta problemática.

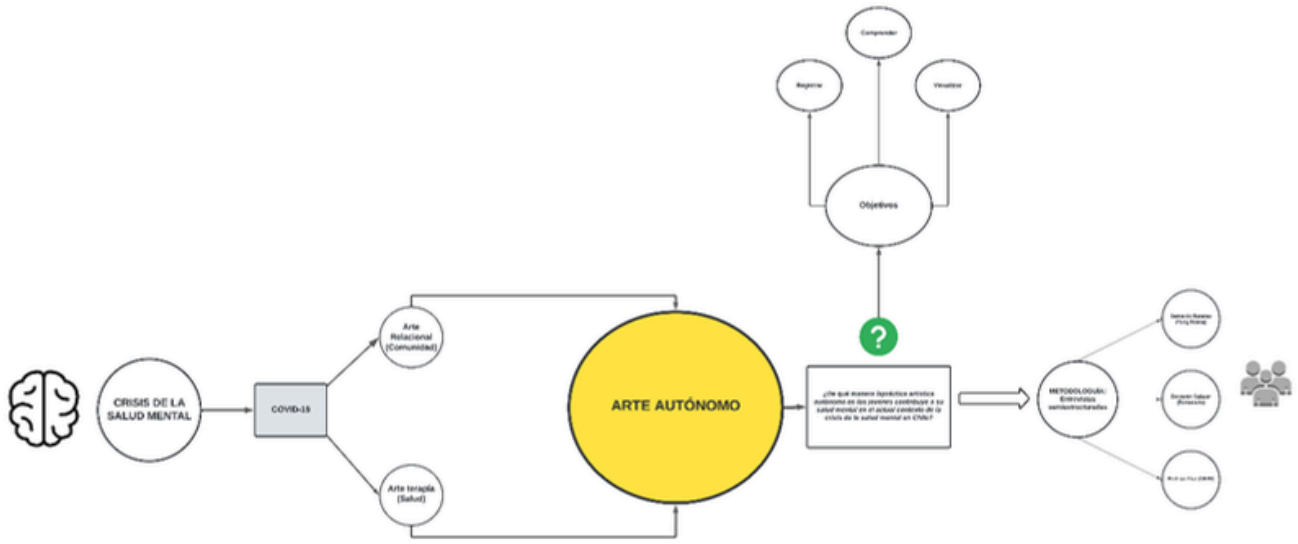


Figura 3: Marco conceptual de metodología de investigación.

CC BY NC ND

Hallazgos

Para empezar, es importante mencionar que esta exploración nace a raíz de la preocupación con relación a la actual crisis de la salud mental en el país, y como se ha visto afectada desde mi entorno como creadores y productores de obras ligadas al arte. Este sentimiento nació aproximadamente desde el periodo de pandemia, en donde empecé a relacionarme y vincular más con personas ligadas a las artes y a la música, periodo que varios concordamos que fue uno de los más complejos a nivel personal, que, debido al encierro, incertidumbre y crisis, tuvo una considerable consecuencia emocional y mental en cada uno de nosotros. Es aquí donde entra el arte autónomo, como un principal medio de ayuda a la hora de expresar y dialogar con estos síntomas, transformándose en un importante espacio de autoconocimiento que permitió entender y convivir de mejor manera (o no) con estas emociones y malestares.

Me parece pertinente analizar y poner sobre la mesa este tema, ya que, durante años hablar sobre salud mental y sus patologías asociadas a sido un tema que todavía sigue siendo invisibilizado para una gran parte de la población del país, lo cual es aún más relevante cuando Chile se ha destacado por ser uno de los países con índices más elevados en cuanto al deterioro de la salud mental, siendo la depresión uno de los trastornos más prevalentes (HS Oriente, s.f.)

Es por esta misma razón que, tal como se detalló en la sección de metodología, para esta investigación se realizó una serie de entrevistas a personas que han dedicado parte de sus obras a expresar y darles visibilidad a estos síntomas, quienes nos explicarán en detalle tanto sus experiencias, como también sus contextos de producción y que significado les dan a sus obras. Todo esto con el fin de entender su vinculación con experiencias en relación con la salud mental y como sus obras dialogan siendo reflejo de eso mismo.

Análisis de resultados

A continuación, se presentará el análisis de los resultados, el cual se organiza en dos secciones: 1) Contexto sociocultural y medios, y 2) Significados subjetivo

1) Contexto sociocultural y medios

Para entablar este análisis, me parece fundamental entender el contexto sociocultural de los creadores, y por consecuencia, sus obras. Esto significa comprender de dónde vienen, sus referentes, motivaciones, y cómo lograron sus medios para producir. A partir de esto, analizar de qué manera surgen las motivaciones de crear o vincularse a sus disciplinas, hasta transformarse en obras artísticas u otras expresiones.

CC BY NC ND

tesis
Actos nº13 (2025): 209-232.
ISSN 2452-4727

Para esto empezamos con el caso de Bernardo Fuentes, más conocido por su nombre artístico como "Yung Roska", el cual es un joven músico de 23 años proveniente de la comuna de San Joaquín de la Región Metropolitana (RM), quien ya lleva aproximadamente ocho años creando y componiendo sus canciones de manera casi autónoma. Él comenta que su vinculación con la escritura y la música fue a muy temprana edad, gracias a su papá, quien pese a las situaciones complicadas que vivió de pequeño con su familia, logró encontrar un espacio mediante la escritura, volviéndose:

> *"La vinculación con la escritura fue de siempre de casi muy pequeño, recuerdo cuando escribí mi primera historia y como fui creando personajes y todo eso… después la música fue gracias a mi papá quien siempre me la fue mostrando, Con eso me crie y logré encontrarme a mí mismo"* (Yung Roska, entrevista en profundiad).

Bernardo también nos comenta que a medida que empezó a interesarse por la composición de letras sobre ritmos, aumentaban sus ganas de aprender a grabarse el mismo. Es así como junto a DOLORE$, su mejor amigo, decidieron en 2019 aprender a cómo grabar sus canciones desde sus casas. Él destaca que ambos no tenían nada de conocimiento técnico ni teórico al respecto, solo las ganas de aprender y hacer cosas en conjunto. Es así como con tan solo el PC que entregaba JUNAEB y un micrófono USB de baja calidad que compró en la feria de su casa, empezaron a intentarlo "a puro ensayo y error", tal como él mismo menciona.

Fue así durante todo ese periodo del 2020 hasta el 2022 aproximadamente, que este jóven escritor y rapero logró grabar y publicar más de 72 canciones en la plataforma de SoundCloud (Yungroska, s.f.). En esta plataforma podemos encontrar proyectos como; "evil" (2020), "sin correlación" (2020), "ANDROGENO" (2021), "evil 2" (2021), "CHOOSE YOUR PATH / ESCOGE UN CAMINO, VOL. 1" junto a $lum (2021) e "inmersión total" (2021). Todos proyectos compuestos y producidos por él mismo desde la habitación de su casa.

Logrando tener gran aprobación por parte del público de la página web, la cual durante el periodo de pandemia tuvo un importante uso debido a su accesibilidad (gratis), generando así una comunidad que estaba dispuesta a compartir y escuchar nueva música local, que en su gran mayoría estaba compuesta de contextos y espacios de creación autónoma.

CC BY NC ND

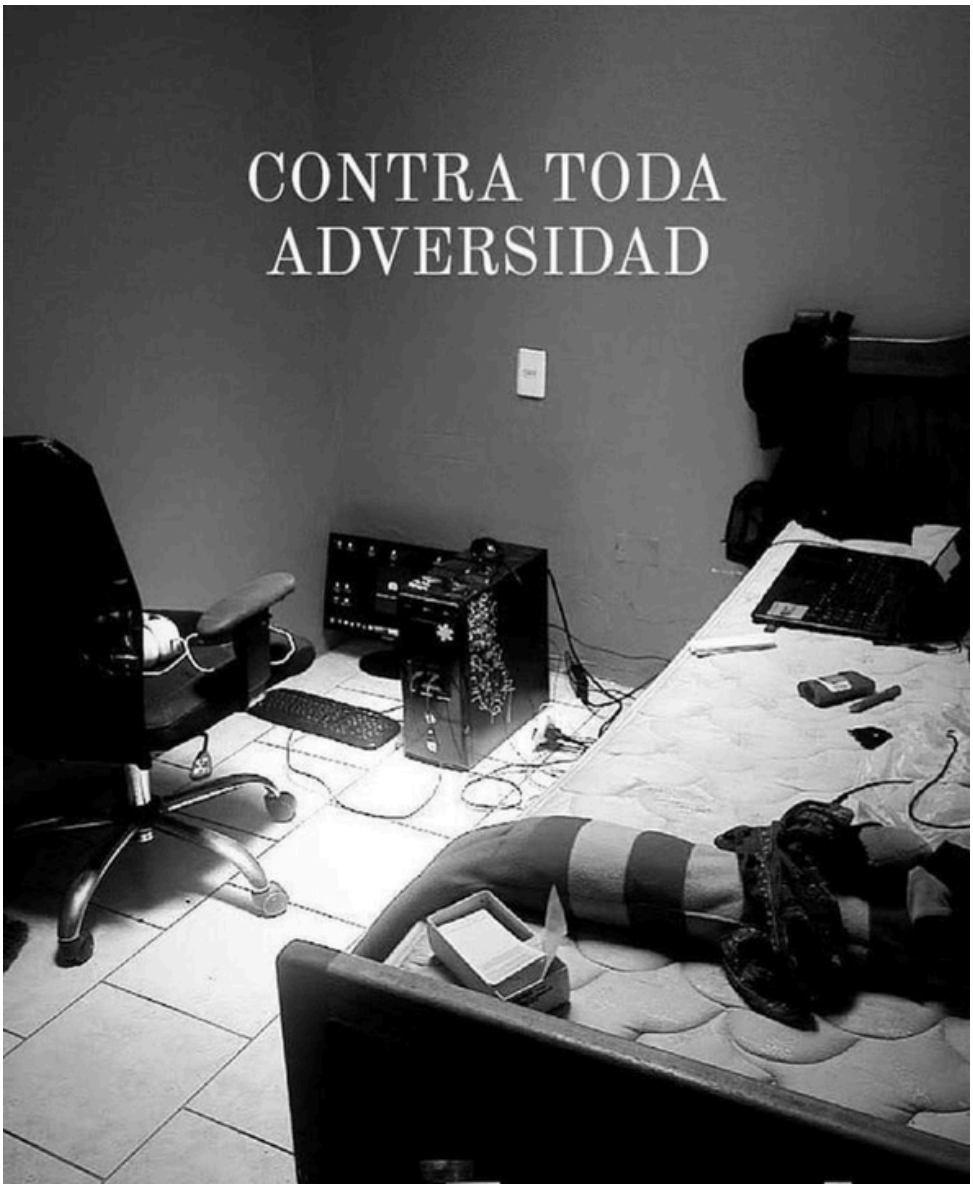


Figura 4: Contexto de producción de Bernardo Fuentes (2020)

CC BY NC ND

tesis
Actos nº13 (2025): 209-232.
ISSN 2452-4727

Romansito

Lo anterior mencionado podemos vincularlo de igual manera el caso de Benjamín Salazar, más conocido dentro de la música como "Romansito", un joven músico y escritor de 25 años, oriundo de la comuna de San Ramón de la RM, quien, de igual manera, empezó en la escritura y los textos a muy temprana edad. Todo gracias a su padre Idilio, quien le enseñó a leer desde muy pequeño, y con el que pasó mucho tiempo debido a su enfermedad y condición crónica:

> *"Empecé a escribir desde que tengo uso de razón, desde como los 6 - 7 años, ya que mi papá al estar enfermo crónico me enseñó a leer a una edad muy temprana, entonces yo a los 4-5 años yo ya sabía leer y empecé a generar la capacidad de escribir y verbalizar las emociones y pensamientos dentro de mí"* (Romansito, entrevista en profundiad).

Romansito nos comenta que desde ese momento no se detuvo más, nuevamente destacando la escritura como su refugio frente al contexto que vivía de muy niño, y cómo gracias al acceso de nuevos espacios educativos logró complejizar y entender que ese era el camino que quería seguir construyendo para su vida.

> *"Ya en mi etapa de la preadolescencia es que la escritura se vuelve algo fundamental, algo de todos los días y tomo conciencia de que es algo fundamental para mí, ya que mediante esta puedo no solo puede puedo informar o expresar cosas, sino que también podía expresarme. Hablar de cualquier cosa que sintiera de manera figurada, sin la necesidad de mostrarme frágil al mundo. Este despertar de conciencia fue gracias a que pude acceder a una educación de mayor calidad en la media, lo que me acercó a más expresiones como lo era el arte, la poesía y composición de música, etc."* (Romansito, entrevista en profundidad).

CC BY NC ND

Es así como Benjamín conoce a nuevos amigos en el colegio, quienes ya llevaban un tiempo creando y haciendo música. Es en este momento donde nos menciona que tuvo acceso a grabar su primera canción por el año 2018, llamada "UWU" junto a su amigo Diego Retamales. En ese momento Romansito empezó a explorar nuevos sonidos y formas, lo que le generó más ganas en encaminarse en el mundo de la escritura y su directa conexión con la música.

Es recién durante el año 2022 que nos explica que tuvo acceso a un equipo para poder grabarse de manera más cómoda e independiente en su casa, donde gracias a la experiencia de producir con sus amigos pudo aprender a hacerlo él mismo y entender que también era capaz de hacerlo desde su pieza. Romansito nos comenta lo importante que fue para él este proceso, incluso pasando por grabarse desde el celular con un par de audífonos manos libres. Como es el caso de la canción "Nota de voz" (Romansito y Vance Aluzzo, 2021), donde la voz fue compuesta, grabada y producida por el mismo con estos medios limitados.

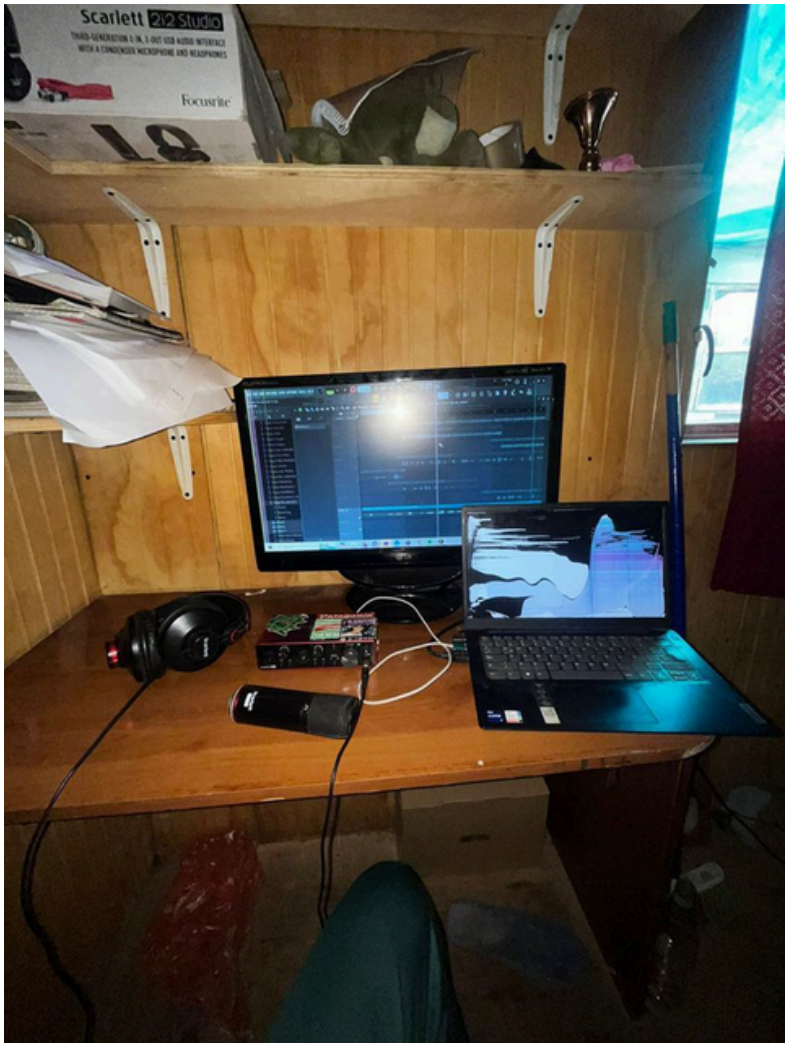


Figura 5: Contexto de Producción de Benjamín Salazar (2021)

CC BY NC ND

tesis
Actos nº13 (2025): 209-232.
ISSN 2452-4727

NN86

Como último caso, me gustaría analizar el ejemplo de Rodrigo Díaz, conocido popularmente como "NN86". Jóven puertomontino de 24 años, quien actualmente vive en la comuna de Puente Alto en la RM hace aproximadamente 3 años. NN86 nos comenta que también empezó en la literatura a muy temprana edad, donde mediante la escritura de cuentos y poesía lograba expresar pensamientos e ideas dentro de su mente, usándola como una herramienta de autoconocimiento y autónoma.

> *"Bueno actualmente vivo en Puente Alto, pero crecí y me crié casi toda la vida en Puerto Montt, viniendo de una familia de clase media-baja, que ha pasado también por momentos de escasez, como también de mejores momentos económicos. Cuando era más chico, sobre todo, tuvimos más problemas económicos, los cuales a mí nunca se me hicieron notar mucho, mis papas apañaron siempre en no notar estos momentos de escasez que había. En ese sentido pude criarme con todas las necesidades básicos bien cumplidos, teniendo una educación bastante buena, la cual me permitió también desarrollarme intelectualmente para después llevarlo al arte y todo lo que me gusta haber hoy en día" "Bajo esa mirada, yo también siempre tuve las condiciones materiales para poder realizar mis expresiones y obras"* (NN86, entrevista en profundidad).

Es en este momento que Rodrigo decide enfocarse en la escritura y composición de canciones, siendo un instrumento que le permitía canalizar todas esas emociones y sentimientos:

> *"Yo empecé dentro del mundo de la literatura cuando era chico, escribía mucha poesía y cuentos. De hecho, empecé una carrera con relación a la literatura, estudiando casi 2 años en la UDP, pero desistí por razones de cuestionarme si en realidad era la literatura realmente efectiva para mí para comunicar, así que decidí trasladarme a la música como medio de expresión, me di cuenta de que estaba ocurriendo algo bien entretenido de la que yo también quería ser parte"* (NN86, entrevista en profundidad).

CC BY NC ND

Esto mismo lo motivó incluso a empezar una carrera en Literatura, la cual no pudo terminar. Es aquí donde Rodrigo se encuentra con la composición y la música, donde decide dedicarle tiempo completo, transformándolo en su estilo de vida.

NN86 también nace aproximadamente hace 5 años atrás, siendo el 2019 un año importante para él ya que es el momento en que decide mostrar su música, de igual manera, mediante la plataforma de SoundCloud en donde publica su primer trabajo titulado "GRABADORA D AUDIO" (NN86, 2021), un EP de cinco canciones, las cuales todas fueron compuestas, escritas y grabadas por él desde su teléfono celular con instrumentales robadas de YouTube.

Figura 6: Contexto de producción de Rodrigo Díaz

Finalmente, analizando esta dimensión podemos decir que, a pesar de sus diferencias, los tres casos comparten un enfoque profundamente personal hacia la creación artística. Sus historias revelan cómo factores como la inspiración familiar, las adversidades personales y la conexión con su entorno se convierten en pilares fundamentales de su obra. Además, su decisión de trabajar de manera autónoma y utilizar plataformas accesibles como SoundCloud para difundir su música pone en evidencia una nueva dinámica para la producción y difusión de sus obras y expresiones.

En conjunto, Yung Roska, Romansito y NN86 representan a una generación de jóvenes músicos chilenos que, enfrentándose a limitaciones técnicas y materiales, han encontrado en la autonomía de su arte un vehículo para compartir sus historias, canalizar emociones, resistir las adversidades y conectar con otros a través de sus experiencias comunes.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 209-232.
ISSN 2452-4727

2) Significados subjetivos

Luego de analizar y entender un poco más sobre el contexto de cada artista y como eso influenció directamente en su desarrollo artístico, es de suma importancia observar y comprender la dimensión en torno a los significados que le otorga cada una de estas personas a sus trabajos y expresiones. Entendiendo de qué manera se relacionan actualmente con ellas y qué importancia y espacio le dan a su cotidianidad.

Yung Roska

En el caso de Bernardo Fuentes, como ya se mencionó, destaca la importancia que tuvo la escritura y la música, ya que, en ella, pudo reconectarse con sus emociones y sentimientos más profundos. Espacio que nació a partir de la falta de este mismo, como una necesidad de canalizar y entender sus emociones, sobre todo a ese rango de edad entre los 12 y 19 años.

Actualmente nos comenta que ha sido un "camino intenso y ardió". Proceso que ha tenido altos y bajos:

> *"Al comienzo fue un camino muy bonito e inocente, y que me trajo la experiencia y el espacio para poder conocerme a mí mismo y así poder conectarme con esa parte de mí que antes me costaba o simplemente no podía hacerlo… Esto mismo a medida que empezó a pasar el tiempo me interesaba ir complejizándolo y profesionalizarlo, por lo que le empecé a dedicar más tiempo y energías"* (Bernardo Fuentes, entrevista en profundidad).

Yung Roska nos comenta que también pasó por un periodo en el cual tuvo conflictos con su disciplina, lo que lo llevó a cuestionarse si realmente quería seguir dedicándole tanta energía y tiempo. Esta sensación fue provocada por problemas externos, los que tuvieron como consecuencia tener que dejarlo a un segundo plano por un periodo de tiempo.

Es así como durante este año 2024, luego de largos meses de inactividad, volvió a crear y darle un nuevo pie de partida a su arte: "Una vez que volví hace poco, se ha sentido muy intenso, porque he vivido como un proceso más burocrático de la música, ya sea organizar lanzamientos y eventos, conocer gente, darle una estructura y orden a todo lo que hago" (Bernardo Fuentes, entrevista en profundidad).

CC BY NC ND

Yung Roska nos comenta que también pasó por un periodo en el cual tuvo conflictos con su disciplina, lo que lo llevó a cuestionarse si realmente quería seguir dedicándole tanta energía y tiempo. Esta sensación fue provocada por problemas externos, los que tuvieron como consecuencia tener que dejarlo a un segundo plano por un periodo de tiempo.

Es así como durante este año 2024, luego de largos meses de inactividad, volvió a crear y darle un nuevo pie de partida a su arte: "Una vez que volví hace poco, se ha sentido muy intenso, porque he vivido como un proceso más burocrático de la música, ya sea organizar lanzamientos y eventos, conocer gente, darle una estructura y orden a todo lo que hago" (Bernardo Fuentes, 2024).
Si bien, este sentimiento de intensidad ha sido un principal motor para mover su proyecto y darle un nuevo orden, Bernardo nos comenta que también ha traído nuevas responsabilidades y formas de percibir su quehacer artístico, pero que cada vez lo hace reafirmar y confiar que es el camino que quiere seguir a pesar de todas las dificultades que conlleva. Así mismo, él cree en lo importante que es generar espacios de expresión libre y sin límites, pero que eso mismo debe ser con el cuidado que requiere, ya que puede llegar a generar problemas en personas que tal vez estos procesos les desencadenan nuevas dificultades, en vez de una ayudar positivamente para sus vidas.

> *"Yo creo también que la creación artística te puede ayudar o no a poder procesar esas emociones y pensamientos, ya que para siento tipo de personas que no sepan controlarlo se puede transformar en un arma de doble filo"* (Bernardo Fuentes, entrevista en profundidad).

De esta manera, en noviembre de este año, lanza su más reciente proyecto titulado "MISFITZ", en colaboración con el rapero $lum ($lum & Yung Roska, 2024). Este EP de 5 canciones problematiza temas como la depresión, desmotivación, marginación, y la nostalgia, el anhelo y la nostalgia de todo el proceso detrás de una obra.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 209-232.
ISSN 2452-4727

Romansito

Para Benjamín, de igual manera el arte cumple un rol muy importante en su vida, tanto así que hace un par de años decidió dedicar su tiempo completo en ello. Romansito usa este medio como canal de expresiones, de pena y alegría, de lo bueno y lo malo. Así comenta que gracias a esto ha logrado encontrarse con él mismo, con su esencia, con el sentir y todo su abanico de emociones que hagan sentir algo dentro suyo.

> *"Para mí el arte, como me dijo una persona muy importante, es todo lo que te rompe y te hiere, y con eso se refiere a cualquier cosa que te haga sentir o remueve algo dentro de nosotros… Hoy en día, que he basado mi vida entera a través del arte, me he dado cuenta de que termina por permear, todo lo que uno vive, y no solo las expresiones que uno considera artísticas, como las canciones, las pinturas, sino uno la termina viendo en todo, en la cotidianidad, en la costumbre, en la tradición, incluso en las cosas negativas de la vida"* (Romansito, entrevista en profundidad).

Este mismo sentimiento por el arte ha llevado a Romansito a componer y crear en todos sus trabajos. Así mismo, él nos menciona la importancia que tuvo este espacio para la creación de "14" (Romansito, 2023), su disco debut, publicado el año 2023, donde mediante 13 canciones, deja entre ver sus alegrías y dolores más profundos, y como esto fue lo que lo impulsó a crear y comunicar todo lo que sentía en ese momento de su vida.

> *"Creo que esta forma de ver y sentir las cosas te permite descubrir un montón de sentires o visiones que hay dentro de ti, que serían muy difíciles de sentir si no tendría de estas herramientas como el arte y la expresión. Al menos en mi caso a sido así, crear me ha permitido descubrir cosas dentro de mí, al mismo tiempo que me ha permitido expresar y decir un montón de cosas que tampoco me atrevía a decir que no sea mediante el arte"* (Romansito, entrevista en profundidad).

CC BY NC ND

Benjamín también enfatiza de igual manera en la importancia que le da actualmente haber encontrado esta herramienta que hoy en día se ha transformado en prácticamente su vida entera. Algo que partió desde grabarse con su celular dentro de su pieza, ha llegado a tanta gente que se siente representada con esta forma de mirar la vida y el arte.

> *"Creo que para mí, ser consciente de esto llegó a una edad un poco más tardía, a comparación del resto de las personas que yo veo que se dedican al cien por ciento al arte, y ha impactado de una manera gigante en mí y mi forma de ver las cosas y de desarrollarme tanto, emocional como también mentalmente, por lo tanto creo que si el arte existiera de manera más presente en la vidas de las personas de una edad más temprana, quizás podríamos tener una generación de adultos que no estaría tan frustrada emocionalmente, ni tan inmersa en este sistema y crisis, teniendo personas que pudiesen manejar y comunicar mucho mejor sus emociones y poder canalizarlas mejor mediante expresiones como esta"* (Romansito, entrevista en profundidad).

Así también nos deja entender en sus últimos trabajos audiovisuales como es el caso del cortometraje "El retrato de Pagliacci" (Romansito, 2024) en colaboración con Marco Pereira y DOLORE$, donde hace una constante crítica a lo que ha significado dedicarse al arte en este país. Tocando temas como salud mental, la crisis del arte moderno, crisis sociocultural, dictadura, etc. Todo esto interpretado por él bajo la figura literaria de "Pagliacci", un payaso triste (Canio), el cual representa la dualidad entre la imagen alegre de un payaso, versus, su tragedia personal (apariencia externa y realidad interna). De esta forma realiza una analogía a la doble vida que puede sentir un artista en la actual crisis del arte. Siendo Romansito el actor y protagonista de su propia obra.

CC BY NC ND

tesis
Actos nº13 (2025): 209-232.
ISSN 2452-4727

Figura 7: Imágen del videoclip El retrato de Pagliacci de Romansito (2024)

> *"Estas mismas herramientas alimentan de manera sana la salud de uno, de tu mente, de tu corazón, de tus emociones. Al tener esta forma tan libre de expresarte y de poder ver las cosas desde otro lugar, desde lo que siento"* (Romansito, entrevista en profundidad).

NN86

Para Rodrigo, el arte es lo que hace moverse, lo que emociona, es lo que está dentro suyo y que no puede controlar. Así lo menciona, y hace hincapié también en lo importante que fue durante su etapa de autoconocimiento, sobre todo en la adolescencia, cuando le costaba muchas veces entender y controlar sus sentimientos y emociones. Es una herramienta que le permitió crecer como persona, y que, inconscientemente, lo hizo rodearse de gente que buscaba lo mismo, motivandolo incluso a tomar la decisión de viajar desde Puerto Montt a vivir a la capital hace 3 años atrás.

CC BY NC ND

> *"Para mí lo que hago significa caleta, es básicamente lo que soy, yo empece hacer música y arte porque era algo que no podía no hacer, porque me salía por los poros, y ya hace un par de años que estamos trabajando de manera más seria en más cosas, por lo que esa área más visceral no se ha perdido, pero si se ha ido transformando, como también me he transformado yo, pero en esencia es eso, siempre desde la necesidad de expresar"* (NN86, entrevista en profundidad).

Lo anterior que menciona NN86, nos deja entender que a pesar del tiempo que ha pasado, y que, por consecuencia, su trabajo se ha ido transformando, pero no ha perdido la esencia de cuando empezó a hacerlo. Siendo esa, de las partes, la más importantes a hora de crear y componer sus obras.

Esto se puede ver reflejado a lo largo de toda su carrera, tanto desde sus inicios grabándose con las notas del celular, hasta hoy en día, en donde ha podido disponer de mejores medios y espacios para crear. Sus letras y armonías siguen hablando desde la pena y el dolor, pero también desde el amor y el cariño por sus amigos y compañeros, déjanos canciones llenas de emoción que transmite sus sentires más profundos de su alma y corazón.

De esta manera nace el proyecto "NIKANOR" (NN86, 2024), el cual cuenta con 5 canciones, donde Rodrigo nos deja entender su experiencia viviendo estos años en Santiago, pasando por temas de desamor, conflicto, crisis, salud mental, entre otros. Sin duda un claro ejemplo de que el arte ha sido una gran ayuda para su vida.

Es entonces importante destacar que esta forma de arte autónomo funciona en la vida de los tres artistas como una herramienta de autoconocimiento, expresión emocional y transformación personal. A través de la música y la escritura, cada uno de ellos utiliza su obra como un medio para procesar y externalizar sus sentimientos más profundos, especialmente aquellos relacionados con la adolescencia, la pandemia, la salud mental y las dificultades personales. A pesar de las adversidades y limitaciones materiales, el arte se convierte en un refugio y un espacio liberador para estos jóvenes, quienes, a través de su evolución artística, logran encontrar un equilibrio entre sus emociones, su vida cotidiana y su quehacer creativo. La creación se presenta como un proceso tanto sanador como necesario para su desarrollo personal y profesional de cada persona.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 209-232.
ISSN 2452-4727

Conclusión de Análisis

Bajo estos relatos, podemos entender lo importante que son este tipo de expresiones en contextos donde escasean espacios seguros de comunicación y cuidado. Espacios que en estos tres casos sirvieron como medio de expresión y autoayuda, frente a una problemática que se repite constantemente cuando hablamos de salud mental en Chile. Donde estas personas pudieron encontrar una forma de no sentirse juzgados por lo que pensaban y sentían. Dejando en evidencia lo importante que son estos medios de expresión y como tiene un importante impacto en sus vidas.

En relación a esto mismo, y teniendo estas experiencias presentes en la investigación es importante volver a cuestionarse ¿De qué manera la práctica artística autónoma en los jóvenes contribuye a su salud mental en el actual contexto de la crisis de la salud mental en Chile?

En primer lugar, dado los hallazgos encontrados en esta investigación, podemos determinar que, a pesar de que existen algunas diferencias en estos casos en correlación a la dimensión del contexto socio cultural y medios, los tres vienen de lugares donde no abundan medios para expresarse, y por consecuencia, crear. Pero que, por efecto de esto mismo, sirvió como impulso para una búsqueda autónoma y aprender a hacer las cosas, aunque los medios escasearan o fueran muy limitados.

En segundo lugar, en todos los casos expuestos existe una alto valor y significancia hacia sus expresiones. Ya sea porque fue un medio de salida y contención a sus problemas personales o tan solo un medio de expresarse sin límites. Cualquiera sea el caso, estos tres relatos describen su relación con el arte autónomo como una posibilidad de crecimiento personal, que les permitió, incluso, darse cuenta y reafirmar que era el camino que querían seguir para el resto de sus vidas, y así ha sido hasta el día de hoy, siendo sus propias obras reflejo y evidencia de lo mismo.

Por lo que, las prácticas autónomas en los casos de estos tres jóvenes si les ha contribuido a mejorar su condición en correlación a sus contextos, y por ende su salud mental. De esta forma, el arte autónomo ha sido una pieza fundamental para su autoconocimiento y desarrollo personal, el cual, de igual manera, está estrechamente relacionado a una constante búsqueda de espacios de creación.

Proyecciones

Finalmente, creo relevante que para futuras investigaciones sería interesante diversificar este estudio, tanto desde otros puntos de vista, género, expresiones artísticas. Además, se hace necesario estudiar esas experiencias tal vez desde otros medios o materialidades. Esta apertura permitirá tener un rango más amplio y subjetivo de los resultados, y que el análisis sea mucho más consistente y pertinente para una investigación más a profundidad, para así poder generar un aporte teórico y práctico para el desarrollo del concepto de arte autónomo.

CC BY NC ND

Referencias

Antolín, A. Shanina Dionna: ***La artista que aborda la salud mental con su arte. Elle Decor***. 2020.

Asociación Chilena de Arteterapia. (s.f.). ¿Qué es el Arte Terapia?

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. ***Mejorando la salud mental de los jóvenes chilenos a través de la educación***. 2018.

Bourriaud, N. . ***Estética Relacional***. Hidalgo. 2006

CIPER. Chile: Pandemia y salud mental, el gran desafío pendiente. ***CIPER Chile***. 2021

El Diario. ***Yayoi Kusama, la artista de 94 años que convierte su enfermedad mental en arte***. 2020

Freud, S. ***Introducción al narcisismo***. Amorrortu. 1914.

HS Oriente. (s.f.). Depresión: La enfermedad mental número uno de Chile. 2022.

Romansito. 14 [Álbum]. ***Spotify***. 2023.

Romonsito. EL RETRATO DE PAGLIACCI [Video]. ***YouTube***. 2024.

Romansito y Vance Aluzzo. nota de voz.mp3 [Archivo de audio]. ***SoundCloud***. 2021.

NN86. GRABADORA D AUDIO. ***SoundCloud.*** 2021.

NN86. Nikanor the mixtape [Álbum]. Spotify. 2024

$lum y Yung Roska. (2024). MISFITZ [Álbum]. Spotify. 2024

Vallejo, P. Arte terapia en trastornos mentales severos: Efectos terapéuticos derivados de una intervención grupal no directiva, desde el discurso de sus participantes, usuarios de servicios de salud ambulatorios [Memoria de investigación para optar al título profesional de Psicóloga]. ***Repositorio de la Universidad de Chile.*** 2011.

Yungroska. (s.f.). Yungroska. ***SoundCloud***. 2024.

CC BY NC ND