

El (no) lugar

El (no) lugar de las artes escénicas en la representación educativa

Hugo Osorio R.

Resumen

Hablar de un lugar del arte (o de las artes) conlleva un relato de especialidad. En este caso, nos preguntaremos acerca de la especialidad específica, en lo referido a la forma como las artes escénicas propenden a un lugar o sitio de insubordinación, que incide –altera– la práctica pedagógica.

En cuanto espacio, tenemos que desarrollar la dicotomía de la posibilidad del lugar como lo ya establecido, es decir, como constitución territorial (que posee un estatus tradicionalmente definido); o en su defecto, de “hacer lugar” a las artes, en un formato en el que ya ha quedado de alguna manera excluido, ya sea por su vigencia, o por su mutismo epocal.

Si queremos disponer un orden vinculante entre arte y educación desde lo escénico, es imprescindible constatar los vínculos que permitan superar la distancia discursiva y operativa en los cuales se realicen, por extensión reflexiva, ciertos tipos de correlatos pedagógicos auxiliares.

El tema del lugar/no lugar nos presenta un cuestionamiento a las representaciones y prácticas educativas vigentes en la sociedad actual, planteando en estricto rigor, una crítica a las demarcaciones de una zona privilegiada por un relato pedagógico de cuño excluyente y equidistante de los sustentos propios del arte.

Palabras clave: Arte y educación - Prácticas educativas - Relato pedagógico.

Summary

To speak about a place for art calls for consideration of specialty. In this case, we should wonder about the specific specialty regarding the way scenic arts impose a place of disrespect which alters the pedagogical practice.

Concerning space, we have to develop the dichotomy of the possibility of a place as something already established, that is to say, as a territorial element (which has a status traditionally defined); or if not, to find room for the arts, in a format which has somehow already been excluded either for being in effect or ignored.

If we want to establish an order of relationship between arts and education, from the point of view of scenes, it is essential that we find the links that allow the shortening of the discursive and operative distance caused by certain types of auxiliary educational accounts.

The issue of a place or no place brings up questions about educational representations and practice present in our society actually stating a criticism of the frames of a zone privileged by a pedagogical narrative, exclusive and equidistant from the scene pertaining to art.

Key words: Art and education - Educational practice - Pedagogical account

Hablar de un lugar del arte (o de las artes) conlleva un relato de espacialidad. En este caso, nos preguntaremos acerca de la espacialidad específica en lo referido a la forma como las artes escénicas propenden a un lugar o sitio de insubordinación, que incide –altera– la práctica pedagógica.

En cuanto espacio, tenemos que desarrollar la dicotomía de la posibilidad del lugar como lo ya establecido, es decir, como constitución territorial (que posee un estatus tradicionalmente definido); o en su defecto, de “hacer lugar” a las artes, en un formato en el que ya ha quedado de alguna manera excluido, ya sea por su vigencia, o por su mutismo epocal.

Si queremos disponer un orden vinculante entre arte y educación desde lo escénico, es imprescindible constatar los vínculos que permitan superar la distancia discursiva y operativa en los cuales se realicen, por extensión reflexiva, ciertos tipos de correlatos pedagógicos auxiliares.

El tema del lugar/no lugar nos presenta un cuestionamiento a las representaciones y prácticas educativas vigentes en la sociedad actual, planteando en estricto rigor, una crítica a las demarcaciones de una zona privilegiada por un relato pedagógico de cuño excluyente y equidistante de los sustentos propios del arte.

Dentro del marco de la escena plástica chilena la obra de Juan Domingo Dávila se ha caracterizado por un discurso visual en el cual confluyen las diversas operaciones de la configuración e ideario simbólico de nuestra nación. La especulación daviliana gestada desde la época de los sesenta ha tomado como eje no solo la reflexión crítica del lenguaje del arte, sino además temáticas de excesiva presencia actual, como la identidad, la sexualidad y el tema de la hibridación genérica.

En los setenta forma parte de lo que la tradición académica ha denominado Escena de Avanzada, una especie de *topos referencial* de la vanguardia local. El relato que acompañó a esos autores (entre ellos los premios nacionales Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn) careció siempre de una espectacularización masiva, ya sea por la estructura política imperante, o por estar sindicados en cuanto poseedores de un lenguaje sectario y de por sí excluyente de la comunidad de consumo del arte.

La vuelta a la democracia a fines de los ochenta y principios de los noventa significó para el *nuevo* Estado una necesidad imperiosa de establecer formas claras y precisas de apoyo a la creación y fomento de la cultura y de las artes. En este sentido los actores relevantes del desarrollo del proceso cultural transicional y democrático son precisamente aquellos funcionarios de gobierno en los cuales recae la responsabilidad de confeccionar y editar estéticamente tanto el pasado dictatorial como el *nuevo comienzo* de la república. En definitiva, las políticas actuales asociadas al arte, la educación y cultura en nuestro país son herederas en este sentido más de la empresa comunicacional de Tironi & Correa y asociados que de un siempre *supuesto* estamento técnico-intelectual afín a los intereses de los partidos democráticos concertados. Eliminando cualquier tipo de discusión en torno a la idoneidad de los profesionales llamados a resolver el nudo cultural de nuestro país (narración además espuria e intrascendente en la medida en que esta se circunscribe a un relato mayor), surge así una constatación de las dinámicas que están en las bases de las políticas culturales y educacionales de nuestro país. Si el golpe militar ha operado en tanto representación ominosa y fatídica, entonces la emergencia transicional y democrática obliga a constituir un ornamento cultural acorde a las nuevas exigencias. Es en este sentido que toda institución pública actualmente refiere unívocamente a la imagen proyectada por la instalación del marco comunicacional concertacionista; en consecuencia, si se manifiesta el múltiple accionar de la cultura oficial, necesariamente debe responder a la cosmética prediseñada por la administración pública nacional.

La imagen pública de cualquier gobierno postdictatorial asume, o mejor dicho, esta obligado a asumir, la tarea de reconstituir el espacio simbólico cultural, en el cual por antonomasia deben confluír todas las artes, de cualquier tipo y calidad, ya que cualquier exclusión sería sospechosa y por ende objeto de escarnio popular. La reaparición de una de las iniciativas más representativas del aparato público en materia cultural, como fue la creación de un Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDART), es fiel reflejo de lo que hemos señalado. Tomo como ejemplo el FONDART ya que ha sido una iniciativa gubernamental que tiene no solo una permanencia en el tiempo de larga data, sino que además se ha convertido en el referente privilegiado de la política cultural en nuestro país. Quizás muchos señalaran que la instauración de un Consejo de la Cultura o que incluso nuestra reforma educacional merece mayor atención en cuanto a las consecuencias y profundidad de sus alcances; pero lo que importa aquí es evidenciar *cómo* el FONDART se nos muestra como eje paradigmático de las políticas públicas en la medida en que hace confluír diversas variables asociadas a la ideología de un culturalismo distributivo. En cuanto es *solamente un fondo*, cumple un rol protagónico: posee un status reducido, en el cual sus exigencias

y resguardo se relajan, lo que permite una observancia directa que difícilmente se puede establecer en organismos o reformas de mayor envergadura.

En el año 1994 Juan Domingo Dávila factura una postal en la cual interviene la imagen del prócer latinoamericano Simón Bolívar. En ella se advierte un Bolívar transvertido tanto desde el lugar de su sexualidad como en sus rasgos de tipo indigenista. Todo ello sumado al gesto obsceno de su mano izquierda, en la cual se yergue erecto el tercer dedo o dedo cordial. Esta *rotería* fue reelaborada años más tarde en la serie homónima ROTA, donde Dávila trabaja con la imagen del roto chileno representada iconográficamente por el topaziano Verdejo, el cual se entroniza adoptando la figura del prócer.

El pensamiento visual daviliano efectúa una transgresión radical en la medida en que no solo comporta un gesto de desacralización de la figura del héroe, sino que además ridiculiza el ámbito de lo sublime asociado al arte asentado en la tradición pictórica nacional. Su Bolívar se comporta como una imagen rota, como una reconstitución imposible de un imaginario alterno, una iconoclastia de corte oficial. Esta violencia de doble cuño (de la historia latinoamericanista y de la superficie visual) actúa en un desmantelamiento del concepto y las temáticas tradicionalmente asociadas al problema de la identidad. Dichas narraciones presuponen de suyo una exclusión, es decir, abrigan tácitamente la utopía de pureza. Esta mitología lucha constantemente con su contraparte –lo mestizo– para hacernos caer en la tentación de la existencia de un espacio homogéneo carente de legiones extranjeras que impidan su claro y prístino desarrollo. Así por ejemplo operan actualmente ciertas operaciones referidas al espectáculo, donde el arte queda circunscrito a prácticas asemejables entre sí que desclasifican las diferencias en tanto moda espectacular.

Lo excluido en nuestra época debe tener un doble resguardo; por un lado no ceder a la tentación de pertenencia al relato oficial (invocando su cómoda no pertenencia); por otro ser consciente de su marginalidad, estableciendo ámbitos dinámicos de generación y reproducibilidad que le permitan no caer en una segunda tentación, la de establecer pureza dentro de su híbrida impureza (una especie de *consecuencialismo* artístico muy proclive a toda vanguardia). Obviando las reales intenciones del gesto de Dávila (ya que el tema de las motivaciones autorales sobrepasa incluso al propio autor), nos encontramos, en cuanto espectadores, ante una situación de peculiar incomodidad. Esta incomodidad radica en el tratamiento de la fractura que impide un calce preciso de la obra, ya sea en su conato interno como en el cuerpo cultural en el que se desenvuelve. La escisión mutila la posibilidad de inserción de la obra en su estancia pública por la intromisión del factor mestizo que desarticula la unicidad del relato narrativo. Lo mestizo es aquel discurso fallido, restos de un naufragio elaborados no desde la tragedia sino desde los códigos profanatorios del humor. Aquello que no queremos que aparezca –hablo aquí del loco filial escondido en un cuarto de la casa ajeno a las miradas (Fellini) y no del loco institucionalizado, *hospiciado* (Kubrick)– es precisamente lo que retorna y lo que despierta la avidez de las miradas, del puro goce escópico. No es de extrañar entonces que el revuelo que causó la obra al ser exhibida guarde directa relación con la irritación de un pueblo que sustenta su cohesión en la creencia profiláctica de un territorio ascético y uniforme. El mestizaje pone en jaque nuestra identificación y subvierte el mito

fundacional-simbólico del cual se lo ha excluido por ser una voz no oficial, una notación disonante, un prurito que debemos extirpar. El problema aquí no es la ofensa perpetrada por el artista a la comunidad transvistiendo a sus próceres, ni tampoco la consecuente revelación de la fatuidad del relato militar oficial, sino muy por el contrario es el hecho de presentar *como* oficial aquello que *no* detenta ese rango, aquello que a fuerza de una sostenida represión social ha quedado oculto, en la pieza de nuestra incipiente república.

Hay un término psicoanalítico que me parece pertinente evocar. Este es el concepto de forclusión. Nacido desde los ámbitos jurídicos señalaba el vencimiento de un derecho no ejercido en los plazos estipulados. Desde la psicología, pasa a designar lo excluido, aquello que es apartado hacia el exterior (o en términos lacanianos un mecanismo psicótico de exclusión de un significante del universo simbólico del individuo). Es importante señalar que el tono de la forclusión va asociado no a lo reprimido, sino al rechazo de *aquello otro* por parte de los mecanismos psíquicos del sujeto. En un análisis derridiano, la forclusión además indica lo sacrificado, aquel extranjero absoluto que debe ser aniquilado, una especie de chivo expiatorio que logre pacificar la ciudad. Solo en la medida en que apartemos al extranjero, es posible la pertenencia y la constitución ciudadana. Pero todo exterminio libera un fantasma.

Lo que retorna de este modo posee tal ubicuidad que el individuo (o en este caso, lo que viene a ser lo mismo, el cuerpo social) debe establecer categorías legitimadoras que le permitan adaptar las embestidas a su relato aglutinador. Lo paradójico de este asunto es que la postal bolivariana de Dávila fue realizada gracias al aporte de fondos para el desarrollo de la cultura y el arte (FONDART), dineros estatales insertos en una política de proyectos concursables inaugurada por el nuevo gobierno. Hasta allí la contradicción, ya que inmediatamente el gobierno asume la misión de *reparar el error* inflingido hacia la ciudadanía y hacia la comunidad observante latinoamericana. En efecto, luego del desaguado de apoyar económicamente un acto de oprobio, no tardó el Gobierno de turno, con su ministro del interior Carlos Figueroa Serrano, en pedir disculpas públicas a la nación venezolana. Y nuevamente, el retorno de la contradicción. La pregunta es cómo entender este gesto autoritario si la edición simbólica operada desde el marketing concertacionista era precisamente la apertura y la confluencia a las diversas corrientes intelectuales, a la diversidad de las artes y sus manifestaciones, en definitiva, a la eliminación de cualquier resabio totalitarista.

Cuando hablamos de currículo escolar, nos forzamos por entender un espacio en el cual transitan, se fosilizan y se intercambian una serie de saberes asociados a la práctica educacional. Saberes que siempre, ya sea por defecto, sumisión o crítica, establecen una relación con las políticas imperantes de la sociedad a la cual pertenecen. En cada revolución, en cada dictadura o incluso en cambios de gobierno (o en su versión reducida cambios ministeriales) es primordial establecer las nuevas pautas, las novísimas demarcaciones territoriales donde el Estado debe desarrollar "su programa", el cual permita que el cuerpo social se articule a imagen y semejanza de su ideario.

En ese sentido cuando tan vorazmente hablamos de un lugar de las artes (o para las artes) estamos involucrados a lo menos con dos aspectos, a saber: que el arte de alguna manera posee de suyo un lugar en el currículo educacional; o que de alguna manera es necesario plantear la posibilidad del lugar del arte en la dinámica curricular vigente. Ambas proposiciones eso sí establecen al arte en su referente espacial, otorgándole un status de demarcación territorial.

Lamentablemente creo que hoy en día la discusión acerca de que si todo ~~accional educativo posee esencialmente y no solo contingentemente una vincula-~~ ción con lo artístico, tiende al fracaso en la medida en que la educación y el arte han sido ya tematizados desde un lugar al cual no estamos habituados, donde la convocatoria no fue recibida por la comunidad o simplemente coexistimos con el rechazo por no cumplir los requisitos técnicos que se estipularon.

La pregunta debería articularse de la siguiente forma: ¿es posible un lugar para el arte si ya no existe la certidumbre de un lugar? Si nuestra realidad como comunidad política se ha dislocado, ¿es posible reformularla desde la localización artística?

El problema con que nos enfrentamos es que el arte, a pesar de sus frenéticos e infatigables intentos de autonomización, siempre esta inmiscuido en los procesos de la comunidad, con lo cual comparte, incluso más radicalmente, la pérdida de lugar y también la disolución de su temporalidad interna. En un mundo en el cual, como señala Virilio, ya no está en juego la velocidad relativa, sino la absoluta, donde las barreras espaciales han desaparecido, y donde la intercomunicación es casi instantánea, encontrar un lugar para el arte (o para cualquier cosa) resulta en el mejor de los casos una melancolía ingenua de corte arqueológico; en el peor la sospecha de que aquel lugar nunca existió.

El arte en la era virtual ha ido avanzando hacia una estética de la desaparición; el proyecto del primer Monet, en donde radica la fuerza motora del impresionismo, ha decantado hoy en día en un intercambio de impresiones que no tienen lugar y que perviven en su pura actualidad. El net-art, el arte de la red, ha significado la posibilidad de desmaterializar la producción en el tráfico de las sensaciones. Si el impresionismo se había propuesto captar el presente luminoso basado en la impresión sensorial pictórica, el neoimpresionismo digital ha logrado conectar la mera impresión desligada de todo referente. Post Monet la imitación no tiene sentido, solo existe la simulación de lo inexistente.

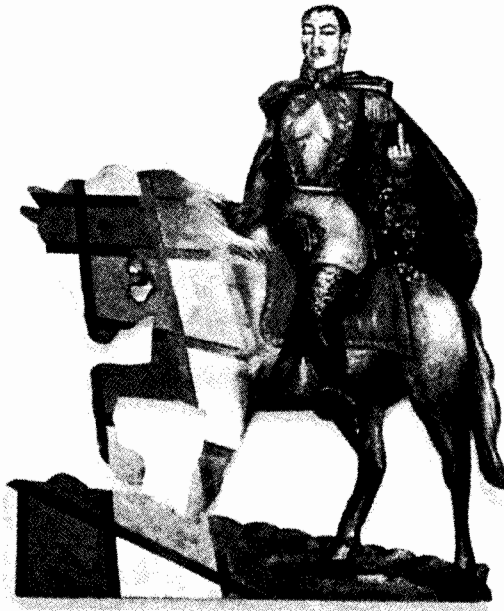
La desmaterialización no está referida solo al espacio consistente, físico del arte, sino que desintegra el lugar que las artes ocupan. La espectacularización del arte ha significado la intromisión de la publicidad y los medios comunicacionales, la cual genera un desplazamiento hacia lo efímero e instantáneo, donde la densidad reflexiva queda fuera de lugar, descontextualizada. Así hay que entender la injerencia de cualquier Estado en el tratamiento del arte como política pública. Es importante, y por ende tiene lugar, en la medida en que sea un arte circunscrito al corte, confección y edición tramado desde las clases políticas y/o intelectuales asociadas al poder referencial.

Talvez la posibilidad del arte en la actualidad y en su futuro tenga que ver con cómo impone su propio tiempo relativo, su tiempo mestizo. Temporalidad impura, no excluyente de categorías abstrusas o impertinentes. Es en

este sentido que las artes escénicas poseen una carga expresiva que tensiona los límites, que dificulta su desmaterialización. Una especie de resistencia opera en ellas al no dejarse aniquilar por el relato virtual homogenizante, donde el lugar –el cuerpo– aún actúa tenazmente. El teatro y la danza aún insisten en la territorialidad corporal; la bailarina obstruye el espacio con sus macizos muslos y su flacidez; el actor desafía el lugar obstinado en sus tics corporales y sus desplazamientos desnaturalizados; el escenario actúa como barricada de amplio tonelaje que impide el libre acceso; el artista corporal desobedece el mandato de lo exterior y transforma en soporte su mutilado cuerpo.

Las artes escénicas pugnan por un lugar indolentemente; ellas saben que toda actitud pusilánime conlleva necesariamente la pérdida de espacialidad, pérdidas atestiguadas desde la plástica hasta la fotografía, el cine y el video. El tema ahora se nos hace manifiesto: la cuestión central del debate es si el currículo educativo puede estar capacitado para aceptar la intromisión de lo que ya quedó de alguna forma excluido. ¿Es plausible que el currículo escolar ceda sus derechos demarcatorios propiciando la subversión desde el arte? El sitio, en este caso las artes escénicas, ¿no altera radical y sustancialmente la representación educativa? ¿Es la pedagogía teatral un verdadero lugar del arte o es un simple corolario de una necesidad política contingente asociada más a una cosmética que a una estética pública? En definitiva ¿existe la posibilidad de que el arte sea enseñado?

Es conocida (República, libro X) la expulsión de Homero, el educador político por antonomasia, perpetrada por Platón, de su ciudad ideal. Dicha expulsión no significa la desvaloración platónica del arte, sino todo lo contrario, el excesivo celo educativo hacia los agentes llamados a constituir la república. Desde la razón, desde el programa, el poeta no cumple con las expectativas impuestas a la comunidad. El poeta, si quiere establecerse en la polis, no debe renunciar a sus manías ni a su inspiración divina, pero debe enmarcarlas dentro del bien racional que articula la ciudadanía. La postal de Simón Bolívar financiada por el aparato estatal existe para la comunidad en la medida en que no contravenga el orden mayor, es decir como Estado posdictatorial podemos y debemos aceptar todas las manifestaciones del arte, en la *medida de lo posible*, y posible significa aquel relato que no interfiera con el recto accionar del aparato estatal. La incomodidad de la obra de Dávila deviene (talvez de manera no proyectada por el autor) en el desenmascaramiento del maquillaje cultural transicional y democrático. Así resulta más cómodo apoyar instalaciones de corte espectacular o de arte panfletario; contribuir a un fondo monetario en el cual, *por definición*, no se hace responsable de los daños que ocurran dentro de los límites económicos en lo cuales está circunscrito. El peligro de aquello es creer que *ese* es el lugar del arte y poder conciliar el sueño con la calma de haber realizado un buen trabajo, con la seguridad del funcionario público de haber ayudado a la educación artística de nuestro país. Al excluir la obra, al solicitar las disculpas diplomáticas (hay razones de Estado más relevantes que una postal), se retoma el orden, se restituye el imperio de la ley. Se olvida, nos olvidamos del asunto. Pero como toda forclusión, como todo rechazo, este constantemente aparece, retorna, no como un cuerpo, sino un resto informe, excremental; un resto que tengo que ocultar, una imagen que devela el horror de lo real. Y con el cual tengo que convivir. Como el fantasma de Homero en el senil Platón.



Simón Bolívar (Tarjeta Postal) 1994 - Juan Domingo Dávila