



# Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

CIAUV | FACULTAD DE ARQUITECTURA | UV  
n. 11 Valparaíso DIC. 2020 ISSN 0719-630X

online



---

# Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 11 Valparaíso DIC. 2020 ISSN 0719-630X  
online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |

CIAUV

## Revista de Investigaciones Artísticas

### **Panambí**

n. 11 | Valparaíso, diciembre 2020.

ISSN: 0719-630X online

#### **EDITA**

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

*Director Centro de  
Investigaciones Artísticas*

**Gustavo Celedón,**  
U. de Valparaíso (Chile)

*Director Panambí*

**Pablo Venegas Romero,**  
U. de Valparaíso (Chile)

#### *· Consejo Editorial*

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

#### *· Ayudantes de edición*

Daffne Valdés Vargas  
Héctor Oyarzún Galaz

#### *· Imagen portada nº 11*

colectivo LASTESIS

#### *· Dirección postal*

Facultad de Arquitectura UV / Parque 570 / Valparaíso / CHILE

#### *· Direcciones virtuales*

<http://revistas.uv.cl/index.php/Panambi>  
<https://www.facebook.com/panambi.uv.cl>  
<https://twitter.com/DePanambi>  
[https://www.instagram.com/revista\\_panambi/](https://www.instagram.com/revista_panambi/)  
[panambi-editor@uv.cl](mailto:panambi-editor@uv.cl)

#### *· Patrocinio*

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

#### *· Diseño Gráfico*

Pablo Venegas Romero



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

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

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

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

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

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

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



[ SUMARIO ]



pág.-

**EDITORIAL**

- 3 - dosmilveinte / veinteveinte -  
*Pablo Venegas Romero.*

**ARTÍCULOS**

- 9 La política artística de José Vasconcelos.  
*Alma Barbosa Sánchez.*
- 17 Ética de la improvisación: una aproximación desde la ecología del sujeto.  
*Federico Rodriguez.*
- 29 Lennon/McCartney. Una amistad creativa.  
*Patricia Castañeda Meneses; Ana María Salamé Coulon.*
- 43 La expansión de la academia. Perspectivas, problemas y prácticas en la investigación artística local.  
*Francisca García Barriga; Ignacio Nieto Larraín.*
- 59 Entre la liberación y la normalización. Representación de la disidencia sexual en Faustrecht der Freiheit de Rainer Werner Fassbinder.  
*Atilio Raúl Rubino.*
- 71 Identidad acústica, ¿una categoría viable para el estudio del timbre en la música y el sonido?.  
*Fabián Villalobos Medina.*
- 85 Habitar la imagen. En busca de lo micro-inmanente por medio de la poética.  
*Martín Kanek Gutiérrez; Jeannette Plaza Zúñiga; Catalina Campuzano.*

**[ INCISO ]**

- 7 Sobre el Capitalismo Salvaje & su Performance Patriarcal en nuestras vidas.  
*colectivo LASTESIS.*

---

[ EDITORIAL ]



**- dosmilveinte / veinteveinte -**

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



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

Si el clima no se manifestase, el tiempo parecería romper con el paradigma de que avanza, por el contrario, más bien se asoma cercano a una idea mundana de la relatividad. Mientras, los textos y las ideas siguen desarrollándose en el contexto académico e investigativo, como resultado de un trabajo previo a esta interrupción de lo cotidiano, que hoy no está lejos de lo que puede ser una historia de ficción o de fantasía. Es que lo cotidiano lo pensábamos como sinónimo de lo rutinario, como aquello que sucede todos los días, que se reitera o que se repite a modo estructural. Sin embargo hoy, me parece que lo cotidiano por el contrario era más un momento lleno de distinciones, de acontecimientos y situaciones que construían variabilidad, en modo iterativo, sí, pero con matices, que finalmente daban *vida a la vida*. Me atrevo a afirmar que aún cuando, mirando la naturaleza, vemos que las estructuras se repiten, en ellas existe variabilidad, como la acción necesaria para una convivencia sana, o como la forma de evitar que nos demos vuelta tal un torbellino que lleva todo al vórtice, aunque este se desplace.

En este escenario complejo para muchos, la lectura, la investigación, las ideas, la ciencia y las artes, siguen siendo el motor de esperanza de la humanidad, pues miran el pasado y las circunstancias que permiten aclarar o descifrar la incógnita del presente; muchos en su dimensión además nos transportan a contextos distintos con el ánimo de continuar en aquello que denominábamos como cotidianidad; escribir y leer sigue siendo una actividad de gozo, y fundamentalmente prometedora. Como tal, la investigación artística prosigue su actividad a lo largo del orbe y con fuerza, como una práctica que fortalece la idea de que la investigación no es sólo aquella que imaginamos en un laboratorio, propio de la biología, de la medicina o de la química, también y siempre como un modo de mirar lo que acontece, libre y creativamente, de mirar nuestro entorno a través de indagaciones que apelan además a las emociones y los afectos.

Lo circunstancial ha agregado contradicciones a la rutina, afectando prácticas y también a las personas, transformando principalmente los haceres de lo que hoy con más fuerza se cuestiona conceptualmente, la normalidad; así podemos preguntarnos que reconocemos en lo cotidiano, cuando muchas acciones y actividades ganaron, mientras otras tantas por cierto perdieron, propio de la contradicción y cuestionamiento humano, que se vuelve precisamente más normal de lo que era; nos vamos dando cuenta que mucho de aquello que creemos conocer en rigor no podemos ni explicarlo.

La investigación *tiene* ese norte; explicar con cierta certeza lo fenomenológico, también cuestionarse al respecto, analizar las contradicciones, para argumentar al respecto. Hemos visto, no hace tanto, que la tecnología se cuestionase por la contradicción latente de –por una parte– sumergirnos en la individualidad mientras su discurso promocionaba –además de su desarrollo en la técnica– la anulación de las distancias, sin embargo, en gran medida se ha transformado en una aliada, como el motor de resistencia que revela la capacidad de adaptación del ser social, en razón de los contextos, asimismo de los conceptos.

La Investigación artística en particular *mantiene* el norte, navegando con ojo humanista y reflexivo a través de la inmensidad de nuestra existencia, desbordando los límites que la academia y lo cotidiano nos fijan, e indagando cual explorador que, mientras circunda lo que aparece, encuentra lo inesperado. Mientras muchos siguen buscando la separación entre técnica y teoría, la investigación artística se encarga de desfragmentar la realidad, con el fin de que los diálogos acerquen (o no desvinculen por defecto) la reflexión y la práctica.

En el número actual encontramos nuevamente a la persona en el centro de la reflexión, sin desvincularse de la dimensión del ejercicio práctico, que podríamos decir es un acto más bien cotidiano, con esfuerzos que dedican tiempos diversos y que superan la mera circunstancialidad, situando la realidad de los fenómenos analizados desde la experiencia del ser social antes que en el individuo. Si bien la imagen sigue siendo el numen para los autores que colaboran con nuestra revista, aparece ahora con gran volumen, la dimensión sonora y la musicalidad en los análisis, reforzando el valor de la conexión inherente entre teoría y praxis, propia del mundo de las artes.

Alma Barbosa por su parte, reflexiona sobre el aporte de José Vasconcelos a la política artística gubernamental mexicana, desde la década de los años veinte a la actualidad, quien contribuyó a la estructuración y fortalecimiento del campo artístico, a través del mecenazgo estatal. A continuación, los textos de Federico Rodríguez, aproximan la posibilidad de pensar la práctica de la improvisación musical a través de una ecología del sujeto. Posteriormente, vemos que Patricia Castañeda y Ana María Salamé, analizan el proceso de composición de la dupla Lennon/McCartney, como legado de una amistad que desplegó una fuerza creativa colaborativa y altamente intuitiva, que contribuye en la conformación de los actuales contextos culturales contemporáneos.

Luego, un tema para nosotros siempre de mucho interés, es abordado por Francisca García e Ignacio Nieto, sobre el aparato conceptual internacional asociado a la “investigación artística”, en diálogo con aproximaciones locales de investigadores chilenos; su trabajo incluye tres “insertos artísticos” que permitirán al lector acercarse a diferentes metodologías de trabajo desde una lógica teórico-práctica.

Es importante destacar que el análisis constante de la obra artística, permite ver que los temas que parecen contingentes, se enfrentan en la esfera social con antelación a lo aparente. Así, Atilio Rubino aborda el problema de la representación de la disidencia sexual en los años setenta, a partir de una película de Rainer Werner Fassbinder, permitiéndonos ver cómo los debates que marcarían la emergencia de los movimientos *queer* de los noventa ya estaban presentes desde esa década. Continúa nuestro número actual, con un trabajo de Fabián Villalobos, en el que se propone repensar el vínculo de la música y el sonido con la noción de identidad, para profundizar esta relación en razón de lo social y lo político.

Finalmente Martin Kanek, Jeannette Plaza y Catalina Campuzano plantean que *Habitar la imagen* comprende la relación mediada por lo visual entre lo interno y externo del ser, un acto que implica un movimiento en el espacio y a través del tiempo.

Como colofón del proceso editorial, pero inicio de la publicación es para nosotros un honor que el Colectivo *LASTESIS* se haga parte de nuestra revista, exponiendo su trabajo en el *inciso*. Su obra, que manifiesta más que palabras y acciones, es un reflejo de la búsqueda por la igualdad y por avanzar a una sociedad más justa, dando al feminismo el espacio que la historia le ha quitado, pero que se hace presente hoy detrás de un trabajo considerado como de lo más influyente de los últimos años y consignado el 2020.

Pablo Venegas Romero  
Editor

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

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

camente indicar nombre, afiliación institucional, organizacional u ocupación del autor y correo electrónico. Se entiende que la contribución es objeto de una construcción artística desde su comienzo.

[ INCISO ]

## Sobre el Capitalismo Salvaje & su Performance Patriarcal en nuestras vidas

LASTESIS

Colectivo

colectivo.lastesis@gmail.com

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



Y lo primero que aparece,  
explotación de la vida  
y no en sentido figurado.  
Más bien con una literalidad tan filosa,  
que sentarse a reflexionar aquí es por lo menos doloroso.  
Se han llevado todo,  
menos la rabia.

Y

a veces entre recoger muert.s, curar heridas y sobrevivir,  
nos tomamos las calles y cantamos la rabia.

La canción dice más o menos así.

explotación del cuerpo  
explotación de las ideas  
explotación de la tierra  
explotación del agua  
explotación de los bosques  
explotación de l.s animales  
explotación de la familia  
explotación de las mujeres  
explotación de la sexualidad  
explotación de las madres  
explotación del derecho a decidir  
explotación de la maternidad obligada  
explotación de las niñas madres  
explotación de la reproducción  
explotación de la producción  
explotación del trabajo  
explotación del trabajo doméstico  
explotación de la educación  
explotación de la marginalidad  
explotación de la pobreza  
explotación de la infancia  
explotación de la juventud  
explotación de la adultez  
explotación de la vejez  
explotación de la salud  
explotación del miedo  
explotación de la vulnerabilidad  
explotación del encierro  
explotación de la memoria  
explotación de la incertidumbre  
explotación de la revuelta  
explotación de la dignidad  
explotación de la esperanza de vida  
explotación de la vida  
explotación de la muerte

### Inhalación profunda

Nos encontramos cara a cara con la descripción de un territorio, que dice más o menos así.

Un país extremadamente desigual, neoliberal, con leyes que velan por los intereses económicos del sector privado y no por la vida de las personas; de la dignidad del pueblo. Un país en el que la precarización de la salud sólo subraya lo desechable de los cuerpos que no aportan a la maquinaria productiva. Un cuerpo enfermo es un cuerpo sin utilidad, por ende, no hay resguardo de esa vida. Se vuelve muy difícil la reflexión en torno a todo lo otro mientras vemos cómo el gobierno toma decisiones que vulneran las vidas, hoy aún más expuestas ante esta pandemia global. La economía de las grandes empresas privadas es protegida, más no la de todo el resto.

El resto, que sobra.

El resto que quedó.

Que no importó.

Que no valió.

El resto que no vive, sino que sobrevive.

### Manifiesto sobre vivir y sobrevivir

Aquí habitamos la dimensión de la sobrevivencia, y no de la vivencia. Vivir implica tener resueltas ciertas necesidades básicas y poder no cuestionarse su capacidad vital. Por el contrario, la sobrevivencia, nos mantiene en directa conexión con ella, con la preocupación y la acción girando en torno a no morir, en torno a sobrevivir;

sobrevivir con pandemia

sobrevivir sin pandemia

sobrevivir a enfermarse

sobrevivir al aborto clandestino

sobrevivir a la extrema desigualdad

sobrevivir al encierro con tu agresor

sobrevivir a las deudas

sobrevivir al elegir el arte como oficio.

(Hay un silencio)

Una distopía.

Un escenario global, una tarima mundial.

Hemos visto el miedo.

Lo invisible – lo desconocido.

Una ficción que se desarma y encierra a la humanidad.

La detiene.

Y en ella se detienen lo que antes nos parecía primordial.

¿Desde qué punto definimos el futuro?

¿No es que acaso esto es el futuro?

Pasados los dosmiles 2 0 2 0

¿era esto lo que venía?

¿Qué hacemos con esta realidad ahora? No tenemos las respuestas, tan sólo una pila de preguntas arrumbadas para ser contestadas por los grandes sabios de la academia. Sólo ellos se atreverían.

¿Qué hacemos con esta realidad ahora?

A veces entre recoger muert.s, curar heridas y sobrevivir, nos tomamos las calles y cantamos la rabia.

La canción dice más o menos así.

que todo arda

y se escriba de nuevo

crear

para la deconstrucción colonial, anti capitalista, pero por

sobre todo

ANTIPATRIARCAL

con ira de tenerlo todo en contra

o todo a favor?

porque combatir la insuficiencia estatal, estructural, regio-

nal, comunal y doméstica

no es tarea fácil

menos aún cuando lo único que se tiene son trazos de

croquis inseguros

rabia contenida y enemigos tan poderosos

en la esfera de lo precario tenemos poco que perder

así que aquí nos quedamos

quemando todo

en la sublevación constante

desintegrando jerarquías

rayando demandas

ilustrando nuevas formas de ser

inventando escenarios donde no los hay.

---

[ ARTÍCULOS ]



## La política artística de José Vasconcelos

*Alma Barbosa Sánchez*

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa  
ajonjolim@yahoo.com



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

ENVIADO: 20-05-10

ACEPTADO: 20-12-07

### RESUMEN

Resulta interesante destacar y dilucidar la trascendencia histórica de José Vasconcelos (1882-1959) no sólo por ser el artífice de la gestación y desarrollo del muralismo mexicano, al finalizar la Revolución Mexicana (1910); sino también por aportar un modelo de política artística gubernamental (patrones de acción institucional que intervienen en el campo del arte) que consagró culturalmente al Estado posrevolucionario, a través del mecenazgo a las artes. Desde la década de los años veinte (siglo XX) hasta la actualidad, la política artística experimentada por José Vasconcelos ha constituido un modelo a seguir en la consagración cultural del régimen político mexicano.

### PALABRAS CLAVE

José Vasconcelos, política, arte, muralismo, México.

### RESUMO

É interessante destacar e elucidar o significado histórico de José Vasconcelos (1882-1959), não apenas por ser o criador da gestação e desenvolvimento do muralismo mexicano, no final da Revolução Mexicana (1910); mas também por contribuir com um modelo de política artística governamental (padrões de ação institucional que intervêm no campo da arte) que culturalmente consagraram ao Estado pós-revolucionário, através do patrocínio às artes. Desde a década dos anos 20 (século XX) até os dias atuais, a política artística experimentada por José Vasconcelos tem sido um modelo a seguir na consagração cultural do regime político mexicano.

### PALAVRAS-CHAVE

José Vasconcelos, política, arte, muralismo, México.

### ABSTRACT

It is interesting to highlight and elucidate the historical relevance of José Vasconcelos (1882-1959), not only for being the architect of the conception and development of Mexican muralism at the end of the Mexican Revolution (1910); but also for contributing a model of government art policy (institutional action patterns that intervene in the field of art) that culturally consecrated the post-revolutionary State, through patronage of the arts. From the 1920s up to the present day, the art policy experienced by José Vasconcelos has been a model to follow in the cultural consecration of the Mexican political regime.

### KEYWORDS

José Vasconcelos, politics, art, muralism, Mexico.

### LA POLÍTICA ARTÍSTICA DE JOSÉ VASCONCELOS

Al finalizar la Revolución Mexicana (1910), el proceso de institucionalización del país involucró la construcción de instituciones educativas y el fomento a las artes. Durante el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924), la gestión de José Vasconcelos, en la Secretaría de Educación, fue notablemente innovadora y pertinente no sólo por su exitoso programa de educación escolar, fomento a la lectura y desarrollo de bibliotecas, sino también por advertir el potencial del arte en la legitimación cultural del incipiente Estado posrevolucionario. Fue pionero en experimentar el mecenazgo estatal como fundamento de un modelo de *política artística gubernamental*: esto es, patrones de acción institucional.

Interpretando la necesidad de promover una revolución cultural a la altura de la revolución política de 1910, Vasconcelos consideró la utilidad instrumental del mecenazgo estatal para patentizar la radical transformación social del país. Fue así como inauguró la tradición del patrocinio estatal a las artes de México e incentivó la relación de colaboración entre artistas y gobiernos. Desde entonces y hasta la actualidad, el mecenazgo estatal contribuye a la consagración institucional de los artistas y favorece la consagración cultural de los gobiernos en turno.

Por su amor a las artes, Vasconcelos concibió el renacimiento de la pintura mural mexicana, con un carácter público y didáctico que, en centros educativos e institucionales, consagró la misión cultural del Estado. A través de su iniciativa mural, impulsó la producción pictórica de gran formato. Comprometió a los artistas a experimentar una técnica poco frecuente: el fresco. No sólo les proporcionó un aliciente creativo para concebir un imaginario pictórico del universo cultural mexicano, también respetó su libertad de expresión plástica que adoptó un espíritu crítico.

El éxito alcanzado por el muralismo mexicano patentiza que la gestión cultural de Vasconcelos resultó asertiva y decisiva en el florecimiento del arte mexicano de esa época. Innumerables estudios históricos, iconográficos e iconológicos dan cuenta de las cualidades y relevancia de la representación muralista en su dimensión formal, identitaria, política social. En este caso, el propósito es destacar los postulados culturales y estéticos del ideario de Vasconcelos afines a su concepción de política artística gubernamental y su praxis del mecenazgo estatal que intervienen en el campo del arte.

En un primer momento, Vasconcelos consideró que el deber del Estado era impulsar el desarrollo de las artes de México, como señala su testimonio:

De allí se deduce también la necesidad de que las funciones del Estado recaigan en personas inteligentes y bien preparadas, pues no puede hacer nada el artista abandonado a sus propios recursos y es el gobierno quien únicamente puede, en los tiempos que corren, hacerse Mecenaz y director, sistematizador de las actividades superiores, así como de las menores (Vasconcelos, 2011: 74).

Con el patrocinio al arte público muralista, como portavoz del progreso cultural en la era posrevolucionaria, Vasconcelos concibió la función social del mecenazgo estatal:

Como ministro de Educación Pública, no tenemos derecho a tener preferencias entre los pintores y los escultores. Me limito a procurar ofrecer a todos elementos para que trabajen, sin preocuparme mucho del trabajo mismo [...] Una de las primeras observaciones que les hice fue la que debíamos liquidar la época del cuadro de salón para restablecer la pintura mural y el lienzo en grande. El cuadro de salón, les dije, constituye un arte burgués, un arte servil que el Estado no debe patrocinar, porque está destinado al adorno de la casa rica y no al deleite del público. Un verdadero artista no debe sacrificar su talento a la vanidad de un necio o a la pedantería de un *connaisseur*. El verdadero artista debe trabajar para el arte y para la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche es el Estado socialista, organizado para el bien común; por

eso nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en las escuelas y edificios del Estado. Después les he dicho que toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: velocidad y superficie, es decir, que pinten pronto y que llenen muchos muros. Como sé que tienen talento, con eso basta. En realidad, estimo a los pintores y creo que, si tuviéramos una generación de músicos comparable a la de los pintores en producción autóctona y abundante, el nombre de México correría por el mundo (Ortega, 1966: 49-50).

Como rector de la Universidad Nacional (1920-1921), Vasconcelos anticipó su intención de promover el arte con un carácter público: “en materias artísticas, esta misma universidad ya no quiere fomentar artes que sirvan para recrear los gustos de unos cuantos ociosos, sino artes que levanten el nivel espiritual de los hombres” (Vasconcelos, citado en Fell, 1989: 81). Abogando por vincular la labor artística al consumo de todo público, sentenció: “Y una de las exigencias de nuestro programa era poner en contacto, cada vez que fuese posible, al gran público con el gran artista” (Vasconcelos, 2011: 143).

Honrando la tradición histórica de la pintura mural mexicana –desde la época precolombina hasta la colonial–, Vasconcelos se planteó reeditarla, con un carácter público e institucional, en las sedes arquitectónicas del quehacer gubernamental. Prioritariamente, convocó a los artistas a sumarse a la tarea de reconstrucción cultural del país mediante el desarrollo de la empresa muralista. A cambio de su colaboración, les proporcionó la consagración de sus obras en los recintos institucionales.

La política artística de Vasconcelos fructificó el desarrollo de un paradigma artístico *sui generis*: la pintura mural posrevolucionaria. A la vez, inauguró una relación de colaboración con la comunidad artística que favoreció la consagración cultural del Estado nacional. Octavio Paz destaca: “El joven Estado revolucionario necesitaba de una suerte de legitimación o consagración cultural ¿y qué mejor consagración que la pintura mural?” (Paz, 1985: 165).

Con el reclutamiento de artistas jóvenes y experimentados, Vasconcelos emprendió el renacimiento de la pintura mural mexicana. Fernando Leal rememora:

José Vasconcelos, en aquel tiempo Rector de la Universidad Nacional, deseoso de estimular la gran pintura, les había propuesto a varios artistas, cuyos nombres eran más conocidos que sus obras, la decoración del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria; pero por diversas razones ninguno de ellos quiso enfrentarse con semejante problema. En vista de esto, dicha proposición le fue dirigida al pintor Diego Rivera, recién llegado de Europa, quien inmediatamente la aceptó (Leal, 1933, p. 3).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En 1583, los jesuitas novohispanos edificaron el Colegio de San Ildefonso en honor al arzobispo de Toledo (España). Posteriormente, el gobierno liberal de Benito Juárez (1858-1872) fundó la Escuela Nacional Preparatoria (1867) en la antigua edificación del Colegio de San Ildefonso. En 1910, la Escuela Nacional Preparatoria se incorporó a la Universidad Nacional, contribuyendo a la formación de generaciones de prominentes intelectuales. Entre 1980 y 1992, el inmueble permaneció inhabilitado como plantel educativo. Actualmente, es sede de exposiciones artísticas y actividades culturales. El cuerpo arquitectónico cuenta con tres niveles y

Además de Roberto Montenegro, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, los jóvenes artistas de la Escuela de Pintura al Aire Libre se sumaron a la empresa muralista. Fernando Leal agrega:

Pocos días después, Vasconcelos, en busca de gente nueva, me mandó llamar a su despacho, a mí que no era más que un estudiante en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán. [...] A la vez me encargó que invitara, en su nombre, a aquellos de mis compañeros que creyera yo capaces de ejecutar una decoración mural y de comprender la trascendencia de la nueva posibilidad que se abría ante nosotros. De los jóvenes pintores que invité, sólo se atrevieron a aceptar el compromiso: Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Emilio García Cahéro y un estudiante francés que trabajaba en mi estudio llamado Jean Charlot (Leal, 1933, p. 3).

Como artífice de la institucionalización del muralismo mexicano, Vasconcelos no resistió manifestar sus preferencias estéticas –temáticas y formales– inscritas en la representación naturalista, “clásica” y decimonónica. Con esta perspectiva, acotó la influencia de las vanguardias europeas en el quehacer de los artistas mexicanos, como ejemplifica su testimonio: “A todos los que estaban en Europa conseguí atraerlos y creo que se han desafrancesado y ahora pintan como se pintaba en la Colonia, bien o mal, pero en grande” (Ortega, 1966: 49-50).

En un principio, Vasconcelos abogó por las temáticas universales en la representación mural, como ejemplifica el primer mural de Diego Rivera:

Un año después de comenzado el renacimiento pictórico por Montenegro, Enciso, Ledesma, Diego Rivera me escribió de Europa por conducto de Alfonso Reyes y de Pani. Al llegar me pidió trabajo. Le tuve prevención porque pintaba cubismo y este no era adaptable a mi juicio para obras del Estado. Traía en la cabeza a Picasso, lo puse a estudiar un mural de tema universal –en la Preparatoria-en el Anfiteatro–. (Rivera, citado en Charlot, 2009: 33).

La temática del primer mural de Roberto Montenegro fue sugerida por Vasconcelos: “No hallábamos qué representar: le di al pintor como tema una tontería goethiana: ‘¡Acción supera el destino!: Vence!’” (Vasconcelos, 1979: 20-21).

Varios murales registran la postura hispanoamericana de Vasconcelos en vínculo con la cultura nacional: “¡nacional no porque pretende encerrarse obcecadamente dentro de nuestras fronteras geográficas, sino porque se propone crear los caracteres de una cultura autóctona hispanoamericana!” (Vasconcelos, 2011: 220). Soto Villafaña destaca que el mural *Hispanoamericanizante* (Biblioteca Iberoamericana de la Secretaría de Educación, 1924) de Roberto Montenegro constituye: “la síntesis del pensamiento vasconceliano en esa etapa concreta, su reacción

dos áreas; la primera corresponde al periodo barroco y abarca tres patios: Patio de las Fiestas, Patio del trabajo y Patio de Lavaderos: la segunda, fue edificada entre los años de 1907 y 1931 y cuenta con dos pequeños patios: norte y sur, además del anfiteatro Simón Bolívar y el área de oficinas administrativas.

contra el panamericanismo anglosajón y en favor de una integración del mundo hispano” (Soto Villafaña, 2012: 161).

En paralelo, Emilio Amero representó las ideas hispanoamericanas de Vasconcelos, en la Escuela Belisario Domínguez (colonia Guerrero, 1924), como indica Diana Briuolo (2012): “También parece seguir las consignas americanistas de Vasconcelos el mural realizado por el mismo artista en el cubo de la escalera principal, a la entrada del edificio. Allí Amero ilustró *Sentencia bolivariana*, interpretación plástica de la frase “Odio eterno a los que deseen sangre y la derramen injustamente” (p. 161).

Cuando Vasconcelos promovió la creación de la Secretaría de Educación (1921), se remodeló la antigua edificación del Colegio de San Ildefonso,<sup>2</sup> fundado por los jesuitas novohispanos (1583). Es entonces que, en la ornamentación del inmueble, Vasconcelos impulsó la representación escultórica de su ideario multicultural que vindicó las aportaciones de las diferentes culturas del mundo. Siguiendo las directrices temáticas de Vasconcelos, el escultor Ignacio Asúnsolo ejecutó la fachada con el estilo neoclásico de orden jónico y un remate que simula un frontón triangular; en los extremos, dos armaduras enmarcan un conjunto de figuras escultóricas que representan a las deidades griegas: Apolo, Minerva, Dionisio. Vasconcelos (2011) describe: “Para decorar el remate de la fachada se ideó un grupo —ejecutado por Ignacio Asúnsolo—, de la inteligencia, que es Apolo, la pasión, que es Dionisios, y la suprema armonía de la Minerva divina que es la patrona y la antorcha de esta clara dependencia del Poder Ejecutivo de la República” (p. 221).

El escultor Manuel Centurión ejecutó una serie de emblemas en bajo relieve que simbolizaron las culturas de oriente, Grecia, España y México, como describe el testimonio de Vasconcelos:

Algo de esto quise expresar en las figuras que decoran los tableros del patio nuevo, en ellas: Grecia, madre ilustre de la civilización europea de la que somos vástagos, está representada por una joven que danza y por el nombre de Platón que encierra toda su alba. España aparece en la carabela que unió este continente con el resto del mundo, la cruz de su misión cristiana y el nombre de Las Casas, el civilizador. La figura azteca recuerda el arte refinado de los indígenas y el mito de Quetzalcóatl, el primer educador de esta zona del mundo. Finalmente, en el cuarto tablero aparece el Buda envuelto en su flor de loto, como una sugestión de que en esta tierra y en esta estirpe indoibérica se han de juntar el Oriente y el Occidente, el Norte y el Sur, no para chocar y destruirse, sino para combinarse y confundirse en una nueva cultura amorosa y sintética (Vasconcelos, 2011: 221).

2 En 1583, los jesuitas novohispanos edificaron el Colegio de San Ildefonso en honor al arzobispo de Toledo (España). Posteriormente, el gobierno liberal de Benito Juárez (1858-1872) fundó la Escuela Nacional Preparatoria (1867) en la antigua edificación del Colegio de San Ildefonso. En 1910, la Escuela Nacional Preparatoria se incorporó a la Universidad Nacional, contribuyendo a la formación de generaciones de prominentes intelectuales. Entre 1980 y 1992, el inmueble permaneció inhabilitado como plantel educativo. Actualmente, es sede de exposiciones artísticas y actividades culturales. El cuerpo arquitectónico cuenta con tres niveles y dos áreas; la primera corresponde al período barroco y abarca el Patio de las Fiestas, Patio del trabajo y Patio de Lavaderos; la segunda, fue edificada entre los años de 1907 y 1931 y cuenta con dos pequeños patios: norte y sur, además del anfiteatro Simón Bolívar y el área de oficinas

La política artística de Vasconcelos resultó modélica por el respeto a la libertad de expresión de los artistas. Así consta, en el testimonio de Fernando Leal referido a la invitación de Vasconcelos: “Quiero que usted también se encargue de decorar la Preparatoria. Pinte usted lo que guste y con los procedimientos que mejor le parezcan. Lo dejo en entera libertad de criterio, pues no deseo que, el día de mañana, ustedes los pintores se disculpen de sus propios errores, alegando que se les impuso tal o cual asunto, tal o cual procedimiento” (Leal, 1933, p. 3).

En un principio, los muralistas cumplieron con las expectativas temáticas de Vasconcelos mediante la representación de alegorías pictóricas. Por ejemplo, en su obra *El árbol de la vida* (1922), Roberto Montenegro se inspiró en la obra *Fausto* de Goethe. En la composición visual predomina la figura de un imponente y frondoso árbol que alberga una fauna diversa: palomas, armadillos, búhos, salamandras, gallos, jaguares, monos. Alineado al tronco del árbol se encuentra una figura masculina desnuda, flanqueada por doce ninfas. En opinión del crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna (1950): “es una obra hecha con motivos decorativos, derivados de objetos del arte popular, motivos zodiacales, y una alegoría de las horas del día, con un sabor algo prerrafaelista” (p. 93). En su obra *La creación* (1922), Rivera representó una alegoría de la creación del mundo. El principio de la vida está representado por una figura masculina con los brazos abiertos. Las figuras de una mujer y un hombre desnudos aluden a la pareja originaria. Mediante figuras femeninas simbolizó El Conocimiento, La fábula, La tradición, La poesía erótica, La tragedia. Paralelamente simbolizó las cuatro virtudes cardinales: la prudencia; la justicia, la fortaleza y la continencia. De la misma manera, connotó la música, el canto, la comedia, la tragedia, la danza. En segundo plano, se ubican las tres virtudes teologales: la caridad, la esperanza y la fe. Dos figuras aladas posadas sobre nubes connotan la ciencia y la sabiduría.

Sin embargo, los muralistas prontamente, manifiestan autonomía en su labor creativa. Consideraron que la actualización de la pintura mural radicaba en las temáticas propias del renacimiento político y cultural del país. Coincidieron en ofrecer a todo espectador la interpretación pictórica de la realidad histórica social y experimentar un paradigma artístico inédito por su carácter nacionalista, indigenista, identitario, político. No previeron que, formal y temáticamente, las obras murales suscitarían la controversia pública por confrontar el gusto artístico decimonónico de los espectadores.

En la Escuela Nacional Preparatoria, los primeros murales fueron objeto de descalificación por autoridades y estudiantes que, en nombre de la “belleza”, los denostaron e incluso, atacaron físicamente. La prensa de la época reportó:

La mayoría considera estas pinturas como bromas de mal gusto, o frutos de aberración estética. Algunos, incluso, señalan el hecho de que una broma tan vulgar obligará a las futuras generaciones a gastar más en la contratación de demoledores, que lo que le cuesta a la nación cubrir los muros de la Preparatoria con dudosos pigmentos “en encáustica” o “a la moda teotihuacana”... Los espíritus sensibles se sienten

insultados... cuando consideran las fantasías decorativas de Charlot o Rivera (*El Demócrata*, citado en Charlot, 2011: 223).

El rector de la Universidad, Ezequiel A. Chávez sentenció: “Estas pinturas no son bellas”. (A. Chávez, citado en Charlot, 1985: 322). Cardoza y Aragón agrega: “Aparte de Ezequiel A. Chávez, se distinguió como adversario de la obra mural Nemesio García Naranjo, ex secretario de Educación de Victoriano Huerta” (Cardoza y Aragón, 1996: 450). Por su parte, los estudiantes acusaron a la pintura mural: “de pecar contra la belleza” (Charlot, 2011: 143).

Ante el embate de los espectadores que descalificaban, censuraban e incluso agredían los murales, los artistas defendieron aguerridamente su libertad de expresión y su innovadora praxis pictórica. David Alfaro Siqueiros describe un episodio de la confrontación entre estudiantes y muralistas:

El choque más grande con los estudiantes se produjo de la manera siguiente: empezaron los alumnos de la Preparatoria provocando a quien ya desde entonces era más susceptible a la provocación, o sea, a mí; y su provocación consistió en el uso de cerbatanas para lanzar en contra de la pintura, tanto en la ya ejecutada, como la que estaba en proceso, una ininterrumpida sucesión de plastas de papel masticado. Y después, frente a mis respuestas de puntería familiar muy directa, alguno de ellos llevó una pequeña pistola de pequeño calibre, seguramente de esas que sirven para tirar al blanco, a lo cual yo contesté haciendo un ruido horrendo con mi 44. Entonces ellos, en formación cerrada, pretendían arrebatar la justiciera arma defensiva. Felizmente, las tremendas detonaciones de mi casi arcabuz llegaron hasta el primer patio y de esa manera todos los flamantes muralistas acudieron rápidamente en mi auxilio. Juntos todos nosotros y con nuestros ayudantes, hacíamos un grupo muy próximo al número treinta; nos tiramos pecho a tierra, tanto en el corredor de arriba como en el corredor de en medio y parte baja (Siqueiros, 1977: 191).

Según Siqueiros, algunos estudiantes se pronunciaron a favor de la libertad de expresión de los artistas:

En eso, empezó a producirse una profunda división entre los estudiantes. Aparecieron, cosa extraña, algunos amigos de nosotros, quienes a voz en cuello nos defendían, diciendo “que México tenía que ser tan libre como para permitir que pudiera pintarse aquellos horrendos monotes”. Recuerdo que otros decían “cada quien puede ver las cosas como quiera; si ellos, a los mexicanos nos ven tan horribles ¡pues qué le vamos a hacer!”.<sup>3</sup> (Siqueiros, 1977: 191).

<sup>3</sup> Según el artista, este episodio finalizó, cuando un batallón de soldados yaquis impuso el orden: “Pero aquéllos que estaban dispuestos a reivindicar la cristiandad y la verdadera hermosura de la patria continuaban inclementes. ¿Qué hacer? Hasta aquel momento, tanto los disparos de los estudiantes como los nuestros tenían una finalidad más psicológica que real, pero las cosas empezaban a tomar un sesgo extremo peligroso. Una bala de las nuestras, al rebotar, le pegó en la cara a uno de los estudiantes, con lo cual la mayor parte de ellos creyó que éste había recibido un disparo directo nuestro y empezaron a tratar de atinarnos en lo que se nos veía de las cabezas. El escándalo crecía cada vez más en sus proporciones haciéndolo

No es casual que el público afiliado al gusto decimonónico percibiera un atentado estético en los novedosos discursos muralistas. Como, acertadamente, señala Salvador Novo, la reacción de los espectadores obedecía al condicionamiento del gusto cultural:

¿Podía, sin embargo, culpárseles del todo si empezaban, como empezaron a rayar y destruir los frescos de Orozco? Si hoy se avergüenzan de haberlo hecho, cabe pensar que entonces obraron bajo el impulso de una educación –familiar y escolar– que encarnaba la antítesis de cuanto esos frescos repulsivos e intocables ofrecían. En sus casas había vitrales de Pelladini, y bonitos cromos. En sus clases de dibujo, cabezas y manos griegas acreditadas (Novo, citado en Tíbol, 2009: 89).

En todo caso, los lenguajes y temáticas muralistas resultaron sumamente polémicas. La temprana representación pictórica de la población indígena constituyó un desafío implícito al racismo histórico de la sociedad mexicana. En la Escuela Nacional Preparatoria, los jóvenes artistas Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y Fernando Leal fueron precursores de la representación identitaria de la población indígena, a partir de antecedentes históricos y tradiciones religiosas y populares. Jean Charlot, artista francés con raíces mexicanas, ilustró la victimización de la población indígena, en su obra *Masacre en el Templo Mayor* (1923), donde: “presentó por primera vez en un muro a los personajes de un drama –caballeros robots pisoteando víctimas indígenas– que merecería muchas repeticiones posteriormente” (Charlot, 2011: 186). Ramón Alva de la Canal simbolizó la conquista religiosa del mundo indígena, en su obra: *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas* (1923). Fermín Revueltas destacó el sincretismo religioso, en su obra: *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* (1922). Y Fernando Leal ejemplificó la tradición de las danzas religiosas indígenas, en su obra: *Los danzantes de Chalma o la Fiesta del Señor de Chalma* (1922).

El giro indigenista de los muralistas (Charlot, Revueltas, Leal, Alva de la Canal) no fue del agrado del José Vasconcelos. Más aún, cuando el artista Emilio Amero realizaba su obra mural, en la biblioteca de la Secretaría de Educación, recibió la reprimenda de Vasconcelos por representar personajes indígenas, en lugar de temas universales o clásicos:

Pero, precisamente ese mismo día por la tarde, el licenciado Vasconcelos nos hizo una visita y sin más preámbulos, con la manera que le caracterizaba, me dijo que era necesario que yo dejara de pintar las paredes de la Biblioteca. Como yo le preguntara cuáles eran las razones, enfurecido me dijo que él no tenía que darme ninguna, pues él era el ministro, y que ya

llegar hasta el edificio que había ocupado antes la Escuela de Leyes, entonces ocupada por un batallón de soldados yaquis. Creo que alguno de los nuestros, que se encontraba en la Preparatoria al iniciarse el escándalo, fue hasta aquel lugar para explicarles a los soldados la finalidad de nuestra pintura ‘estrechamente ligada a la Revolución y por lo tanto a ellos, que eran los artífices de la misma’. Los soldados yaquis comprendieron perfectamente las palabras de nuestro agitador furtivo y llegaron para imponer el orden con toda energía (Siqueiros, 1977: 192). Para Renato González Mello (2012) este episodio es producto de la fantasía de Siqueiros.

estaba cansado de tantos indios que estaban siendo pintados. Me dijo que si yo quería seguir trabajando, debería hacer cosas más importantes que indios, por ejemplo: *La Iliada* de Homero, en la cual podría usar figuras clásicas griegas, o la *Vida de Don Quijote* de Cervantes, etcétera... y esa misma noche, los andamios, escaleras y pinturas fueron retirados de la Biblioteca (Amero, citado en Charlot, 1985: 309-310).

Diego Rivera, el más prolífico de los muralistas, que presentó todas las facetas de la identidad social y cultural de la población indígena, afrontó la desaprobación pública y la resignada tolerancia de Vasconcelos, como describe testimonio:

No había cotidiano ni revista que no me dedicara diariamente cuando menos un artículo en que me cubría de insultos y abominaba de mi pintura. Cuando el licenciado Vasconcelos entraba a la Secretaría de Educación seguido de su estado mayor de jóvenes poetas, echaba una mirada a los patios, por debajo del ala de su sombrero, agachaba la cabeza y moviéndola murmuraba “pura indiada” (Rivera, citado en Tibol, 2007: 184).

El impulsor del muralismo constató que los artistas<sup>4</sup> se habían apartado de sus directrices estéticas, para elaborar un discurso pictórico de carácter nacionalista, indigenista y político. No obstante, respetó la libertad de expresión artística que, implícitamente, constituyó una condición *sine qua non* en el pacto de colaboración entre los artistas y el mecenazgo estatal. Aún con sus reticencias hacia las narrativas muralistas, la política artística de Vasconcelos fue tolerante. En opinión de Cardoza y Aragón, conspicuo crítico de arte y testigo del movimiento muralista: “José Vasconcelos es figura central con su apoyo al muralismo, apoyo que le honra por la total libertad de expresión dada a los artistas que pintaron lo íntimo, la naturaleza, el medio social, su credo político, en un Estado que ni aspiraba a socialista y menos a comunista. Los creadores aprovecharon la coyuntura con todas sus capacidades” (Cardoza y Aragón, 1996: 451).

La política artística de Vasconcelos constituyó un modelo a seguir por los gobiernos posteriores, que aprovecharon la exaltación nacionalista, indigenista e histórica del muralismo, para legitimarse culturalmente. A pesar de su posterior y manifiesto desafecto hacia la empresa muralista que él mismo fundó, José Vasconcelos conserva el mérito histórico de impulsar el renacimiento artístico mexicano de la era posrevolucionaria y aportar un modelo de política artística gubernamental al servicio de la consagración cultural<sup>5</sup> del Estado nacionalista.

En opinión de Siqueiros: “Durante toda su vida, asombrosa paradoja, el hombre que hizo posible la aparición material de nuestra obra pictórica, sintió despre-

cio por ella y este desprecio adquirió la escala de lo inaudito en los últimos días de su existencia” (Siqueiros, 1977: 182). Lo cierto es que, sin la iniciativa institucional de Vasconcelos, los artistas no habrían tenido oportunidad de experimentar el renacimiento muralista mexicano. Y “sin el gran renacimiento del fresco, Vasconcelos habría tenido menos renombre” (Wolfe, 1989: 177).

El 26 de junio de 1924, Vasconcelos optó por cancelar la labor muralista, en la Escuela Nacional Preparatoria, como respuesta al descontento estudiantil. La prensa de la época reportó: “Suspendida la decoración, accediendo a los términos de una petición presentada por los estudiantes, el señor José Vasconcelos, secretario de Educación Pública, decretó ayer la suspensión de la decoración pictórica en curso en el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria, bajo la supervisión de don Diego Rivera” (Charlot, 2011: 324).

Finalmente, el 2 de julio, Vasconcelos renunció a su ministerio; entre otras razones, por su desacuerdo con la sucesión presidencial a favor de Plutarco Elías Calles. No obstante, a través de su gestión institucional prosperó el renacimiento y exaltación del muralismo mexicano en el hábitat arquitectónico gubernamental. Hasta la actualidad, la Escuela Nacional Preparatoria, génesis del movimiento muralista, resulta emblemática, no sólo por sus valores histórico-arquitectónicos, sino también por las visiones pictóricas de México, en las obras de Diego Rivera, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, entre otros.

Con suma pertinencia, Vasconcelos aportó un modelo de política artística gubernamental que trascendió históricamente por utilizar el potencial del mecenazgo en la consagración cultural del Estado; movilizar a los artistas en la gestación y consolidación de un arte público muralista; y contribuir a la estructuración y fortalecimiento del campo artístico mexicano, a través del mecenazgo estatal.

4 Otro caso polémico fue el del Dr. Atl, cuando sus murales realizados entre 1921 y 1922, en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, fueron cubiertos y luego destruidos por la representación de desnudos: “De acuerdo al relato del propio Atl, (...) Vasconcelos hizo cubrir las paredes consideradas ‘impúdicas’ en los desnudos. Al poco tiempo Narciso Bassols ordenó la definitiva destrucción de las obras” (Briuolo, 2012: 9).

5 La consagración constituye un valor simbólico que representa legitimidad, autoridad, prestigio, entre los agentes del campo cultural y del arte.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALFARO SIQUEIROS, DAVID, (1977).** *Me llamaban el Coronelazo. Memorias.* México: Grijalbo.
- BRIUOLO DESTÉFANO, DIANA (2012).** Emilio Amero, Sentencia bolivariana. Las mil y una noches, Razas. En: Ida Rodríguez Prampolini comp. *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I.* México: Fondo de Cultura Económica, 60-63.
- \_\_\_\_\_ (2012). Dr. Atl Gerardo Murillo Cornadó. En: Ida Rodríguez Prampolini comp. *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I.* México: Fondo de Cultura Económica, 7-10
- CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS (1996).** *El río. Novelas de caballería.* México: Fondo de Cultura Económica.
- CRESPO DE LA SERNA, JORGE JUAN, (1950).** Circunstancia y evolución de las Artes Plásticas en México en el periodo de 1900-1950, México en el arte (10-11). México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 93-97.
- CHARLOT, JEAN (2011).** *El renacimiento del muralismo mexicano 1920- 1925.* México, Editorial Domés.
- CHARLOT, JOHN, (2009).** El pequeño testimonio de José Vasconcelos sobre el Renacimiento Pictórico Mexicano. Escrito para Jean Charlot. Parteaguas. Revista del Instituto Cultural de Aguascalientes, (17). México: Instituto Cultural de Aguascalientes, 31-34.
- FELL, CLAUDE (1989).** *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925).* México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ MELLO, RENATO (2012).** Diego Rivera. En: Ida Rodríguez Prampolini comp. *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I.* México: Fondo de Cultura Económica, 184-196.
- LEAL, FERNANDO (29 DE AGOSTO DE 1933).** El '93' de la pintura mexicana. *El nacional. Diario Popular*, p. 3.
- ORTEGA, GREGORIO (1966).** *Hombres, mujeres.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes. Departamento de Literatura.
- PAZ, OCTAVIO (1985).** *Sombra de obras.* Barcelona, España: Seix Barral Biblioteca Breve.
- SOTO VILLAFAÑA, ADRIÁN (2012).** Roberto Montenegro. En: Ida Rodríguez Prampolini comp. *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I.* México: Fondo de Cultura Económica, 160-165.
- TIBOL, RAQUEL (2009).** *José Clemente Orozco: una vida para el arte.* México: Fondo de Cultura Económica.
- TIBOL, RAQUEL (2007).** *Diego Rivera, luces y sombras.* México: Lumen.
- VASCONCELOS, JOSÉ (2011).** *La creación de la Secretaría de Educación Pública.* México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- \_\_\_\_\_ (1979). *El desastre.* México: Jus.
- WOLFE, D. BERTRAM (1989).** *La fabulosa vida de Diego Rivera.* México, Editorial Diana.

## Juntas, Abortamos (2020)



<https://vimeo.com/463562343>

## Ética de la improvisación: una aproximación desde la ecología del sujeto

*Federico Rodriguez*

Universidad Paris 8 Vincennes-Saint Denisa  
gfederorodriguez@gmail.com



Artículo bajo licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)  
ENVIADO: 20-04-14  
ACEPTADO: 20-08-01

### RESUMEN

El presente artículo tratará de cernir un campo en el que términos como *ética*, *ecología* e *improvisación* puedan entrelazarse para formular un *ethos* de la práctica de la música improvisada. Para esto reúne tres hilos teóricos diferentes: la *ecosofía*, la *ética* y la *autoafirmación*, tomados de las ideas de Félix Guattari, Cornelius Cardew y Steve Coleman. Más que un sistema de reglas, este escrito aproxima la posibilidad de pensar la práctica de la improvisación musical a través de una *ecología del sujeto*.

### PALABRAS CLAVE

musicología, improvisación, ecosofía, ética, autoafirmación.

### RESUMO

O presente artigo tentará cercar um campo no qual os termos como *ética*, *ecologia* e *improvisação* podem-se entrelaçar para formular um *ethos* para a prática da improvisação musical. Para isso, reúne três linhas teóricas distintas: *ecosofia*, *ética* e *autoafirmação*, extraídas das ideias de Felix Guattari, Cornelius Cardew e Steve Coleman. Mais do que estabelecer um sistema de regras, este artigo aproxima-se da possibilidade de pensar a prática da improvisação musical a través na lente da *ecologia subjetiva*.

### PALAVRAS-CHAVE

musicologia, improvisação, ecosofia, ética, autoafirmação.

### ABSTRACT

The present article will try to border a field on which terms like *ethics*, *ecology* and *improvisation* can be intertwined to formulate an *ethos* for the music improvisation practice. For this, it reunites three different theoretical lines: *ecosophy*, *ethics* and *auto affirmation*, taken from the ideas of Felix Guattari, Cornelius Cardew and Steve Coleman. More than establishing a system of rules, this article approximates to the possibility of thinking the practice of musical improvisation through the lens of *subjective ecology*.

### KEYWORDS

musicology, improvisation, ecosophy, ethics, auto affirmation.

« *Improvement makes strait roads,  
but the crooked roads without improvement  
are roads of Genius* »<sup>1</sup>

**William Blake, *Proverbs of Hell***

## INTRODUCCIÓN

El presente escrito<sup>2</sup> tratará de cernir un campo en el que términos como *ética*, *ecología* e *improvisación* puedan entrelazarse para formular un *ethos* de la práctica de la música improvisada. Más que un sistema de reglas comportamentales, este *ethos* se presenta como una guía para navegar en la práctica de la improvisación musical y como veremos a lo largo de este texto, este *ethos* propone una aproximación multidireccional que no solo aplica dentro del contexto de las *músicas de improvisación afroamericanas* –Blues, Jazz y sus derivados-, sino dentro de lo que se conoce como *improvisación no idiomática* (Bailey, 1993), aplicando ciertas categorías provenientes de disciplinas transversales como la *ecosofía*.

El *ethos* que queremos proponer implica un desarrollo teórico en tres direcciones: una dirección ecológica, una dirección ético-política y una dirección práctica, personal. Como mostraremos más adelante, estas tres direcciones están en constante diálogo e intersección. Para abordar la dirección ecológica, nos basaremos en la teoría de las *tres ecologías* desarrolladas por el teórico francés Félix Guattari, haciendo particular énfasis en la idea de una *ecología de la subjetividad*. La dirección ético-política será instaurada sobre la base propuesta por el compositor e improvisador inglés Cornelius Cardew, quien en su texto de 1969 “*Towards an ethic of improvisation*” había ya trazado un camino que creaba una relación explícita entre la práctica de la música improvisada y el desarrollo de una “ética de la improvisación”. La tercera y última dimensión será abordada a través de la práctica, los consejos y conceptos del saxofonista norteamericano Steve Coleman, que ve asimismo la práctica de la improvisación desde un punto de vista basado en la autoafirmación y la creación de subjetividad.

---

1 Blake (1994:17) “El progreso traza los caminos rectos; pero los caminos tortuosos, sin progreso, son los caminos del genio.”

2 Este artículo es producto del desarrollo de las ideas de una conferencia que debió suceder en Valparaíso, Chile, en octubre de 2019 durante el intercambio del programa ECOS –SUD propiciado por CONYCI y la Universidad Paris 8 Vincennes-Saint Denis.

## GUATTARI: LA ECOLOGÍA DEL SUJETO

En su obra *“Las tres ecologías”* -un pequeño libro de menos de 100 páginas- el filósofo francés Félix Guattari, propone una nueva disciplina: la *ecología*. Ésta se presenta como una sabiduría (*sophia*) para habitar el planeta (*oikos*: casa) en tiempos de crisis ambiental. Este libro data de los años ochenta, época en la cual los planteamientos de Guattari van en acorde con una preocupación social creciente acerca de nuestra relación con el planeta. En vista del panorama actual y de las predicciones que se hacen<sup>3</sup> con relación a las crisis de recursos que el futuro nos depara, pensar la *ecología* -el *saber-habitar* el mundo- se hace más que pertinente.

Guattari divide su *ecología* en tres niveles interconectados: un nivel ambiental, un nivel relacional/político y finalmente un nivel subjetivo. Estos tres niveles van de lo micro a lo macro proponiendo así un modelo ético que busca, a partir del cuestionamiento del comportamiento del sujeto, llegar a la transformación del modelo actual de relación de la especie con el planeta:

*«La verdadera respuesta a la crisis ecológica sólo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes materiales e inmateriales. Así pues, esta revolución no sólo deberá concernir a las relaciones de fuerzas visibles a gran escala, sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo.»* (Guattari, 1990: 9-10)

De estos tres niveles, por fines de brevedad, solo nos ocuparemos del nivel subjetivo en este artículo. Este nivel, a nuestro parecer, tiene una relación profunda con la práctica de la improvisación musical, y como veremos más adelante, sus postulados se aproximan a aquellos propuestos por los dos improvisadores que tomaremos como ejemplo: Cornelius Cardew y Steve Coleman.

Un primer concepto para entender la *ecología* del sujeto en la teoría de Guattari es lo que él denomina como la *laminación de la subjetividad*. Esta *laminación* consiste en cómo el capitalismo y la cultura de consumo mass-mediática alisan y uniformizan las subjetividades, creando consumidores, lanzándolos por trayectorias de pensamiento que solo llevan a una identificación a través del consumo:

*«Los antagonismos de clase heredados del siglo XIX han contribuido inicialmente a forjar campos homogéneos bipolarizados de subjetividad. Más tarde, durante la segunda mitad del siglo XX, a través de la sociedad de consumo, el welfare, los «media» ..., la subjetividad obrera pura y dura se ha desmoronado. Y aunque las segregaciones y las jerarquías jamás hayan sido tan intensamente vividas, una misma coraza imaginaria recubre ahora el conjunto de las posiciones subjetivas. Un mismo sentimiento difuso de pertenencia social ha descriptado las antiguas conciencias de clase.»* (Guattari, 1990: 12-13)

Guattari percibe que desde el siglo XX el acceso a la sociedad de consumo *alisa* los conflictos sociales del siglo XIX. La clásica oposición entre clase obrera y burguesía es menos fácil de aplicar en una sociedad de bienestar que, a pesar de guardar una apariencia de heterogeneidad, se ve homogenizada bajo una ética del consumo. He ahí el principio de la *laminación de la subjetividad*.

En esta medida, la juventud se ve directamente como blanco perfecto para dicha *laminación* de la subjetividad, pero -en su calidad de población marginal dentro de la sociedad de consumo- ésta crea líneas de fuga en la cultura de masas a través de la música, para identificarse y así afirmarse:

*«La juventud, aunque esté aplastada en las relaciones económicas dominantes que le confieren un lugar cada vez más precario y manipulada mentalmente por la producción de subjetividad colectiva de los medios de comunicación, no por ello deja de desarrollar sus propias distancias de singularización respecto a la subjetividad normalizada. A este respecto, el carácter transnacional de la cultura rock es totalmente significativo, al desempeñar el papel de una especie de culto iniciático que confiere una pseudoidentidad cultural a masas considerables de jóvenes y les permite crearse un mínimo de Territorios existenciales.»* (Guattari, 1990: 17)

Es curioso ver que Guattari toma como referencia principal la música rock. Evidentemente es de acuerdo con el espíritu de la época en que el texto está siendo formulado-los años ochenta-, en la que la cultura de masas y el pop son omnipresentes, y por eso Guattari habla de *pseudoidentidad*, en el sentido que así mismo la cultura de masas es un agente uniformizante y creador de subjetividad e identidad. Haría falta, en nuestra opinión, tener en cuenta como también el jazz y las músicas de improvisación han ya creado, de forma paralela, fusiones con músicas populares y locales abriendo paso a nuevos modos de expresión alternativos.

Estos dos términos -*pseudoidentidad* y *laminación de la subjetividad*- serán claves para nuestro posterior desarrollo, pues indican que, en nuestra sociedad actual, y en diferentes instancias de esta misma, determinados comportamientos y morales son construidos desde una ideología capitalista, basada en parámetros de competitividad, consumo, productividad y crecimiento ilimitado. Estando inscrito en este contorno social —fuertemente influenciado por el paradigma económico capitalista— el individuo es continuamente dirigido hacia estos paradigmas, haciéndose herramienta útil de la estructura económica predominante.

Dadas estas circunstancias poco esperanzadoras, Guattari propondrá su *ecología del sujeto*. Esta *ecología* está basada en modelos epistemológicos que rechazan la jerarquización y que son familiares en la obra de Guattari, particularmente al modelo del *rizoma* formulado conjuntamente con Gilles Deleuze<sup>4</sup>. Así como el medio ambiente se

<sup>3</sup> Acerca de estas predicciones, nos permitimos referenciar al lector hacia el trabajo de Servigne y Stevens (2015) sobre la *colapsología*.

<sup>4</sup> Para entender mejor esta idea recomendamos la lectura de la introducción al libro *“Mil Mesetas”* escrito en conjunto por Deleuze y Guattari en el cual se explica el modelo epistemológico del *rizoma*. Dicho modelo privilegia un sistema de relaciones plurales entre objetos de estudio frente al método de ramificaciones jerárquicas tradicional en la investigación.

ve poluto y decimado por el actuar codicioso de la moral del crecimiento capitalista, la subjetividad también se ve contaminada por los paradigmas que buscan laminarla y uniformizarla. La remediación propuesta por Guattari viene de la mano con una reinención de valores y percepciones que van desde lo fisiológico hasta lo místico, yendo en contra, incluso, de los paradigmas de la psiquiatría y la psicología. Esto último, siendo uno de los temas recurrentes en la obra de Guattari:

*«Por su parte, la ecología mental se verá obligada a reinventar la relación del sujeto con el cuerpo, el fantasma, la finitud del tiempo, los “misterios” de la vida y de la muerte. Se verá obligada a buscar antídotos a la uniformización «mass-mediática» y telemática, al conformismo de las modas, a las manipulaciones de la opinión por la publicidad, los sondeos, etc. Su forma de actuar se aproximará más a la del artista que a la de los profesionales “psy”, siempre obsesionados por un ideal caduco de cientificidad.»* (Guattari, 1990: 20)

Somos conscientes de la sospecha que esto puede generar en medios científicantes, pero lo que más nos interesa para el desarrollo de este escrito es que la ecología subjetiva se propone como una alternativa terapéutica bajo criterios estéticos. La *ecología del sujeto* se parece más a la investigación del artista: una investigación errática y no lineal, holística y no inductiva. Más que proponer un índice jerárquico lineal, se desarrolla como una *cartografía* que se despliega en diferentes direcciones en las que cohabitan la pluralidad de facetas del individuo y, como toda cartografía, se construye recorriendo el territorio, experimentando:

*«Con esas cartografías debería suceder como en pintura o en literatura, dominios en cuyo seno cada performance concreta tiene vocación de evolucionar, de innovar, de inaugurar aperturas prospectivas, sin que sus autores puedan invocar fundamentos teóricos infalibles o la autoridad de un grupo, de una escuela, de un conservatorio o de una academia... Work in progress!.»* (Guattari, 1990: 29)

Es importante recalcar aquí el término *work in progress*, que denota que esta ecología subjetiva no es una escuela o una metodología cristalizada y determinada, sino un trabajo que se realiza a tiempo y conforme que el sujeto se hace consciente de sí. Es en particular este carácter de lo *proceso* que nos invita a dar el paso hacia la improvisación musical, donde lo importante no es tanto el resultado -que es el ideal último del paradigma capitalista- como el proceso.

## CORNELIUS CARDEW: HACIA UNA ÉTICA DE LA IMPROVISACIÓN

Uno de los primeros músicos que abordará el tema de la improvisación bajo un lente filosófico será Cornelius Cardew, quien es una figura muy interesante y casi olvidada en el panorama musical europeo de la segunda mitad del siglo XX. Cardew nace en 1936, en el condado de Gloucestershire, Inglaterra. Multiinstrumentista<sup>5</sup> e intérprete laureado de música serial en su juventud y graduado con honores como compositor en la *Royal Academy of Music* de Londres, entre 1958 y 1960 trabajará como asistente del compositor Karlheinz Stockhausen en la realización de la pieza “*Carré*”. Posteriormente, gracias a la escuela de verano de Darmstadt, Cardew se aproximará a John Cage, David Tudor y Morton Feldman, quienes lo alejarán de la corriente postserialista reinante en la Europa de la postguerra, para acercarlo hacia el *indeterminismo* y la música experimental.

No será sino hasta bien avanzada la década de los sesenta (1966) que Cardew entrará en relación con el grupo de improvisación londinense *AMM* conformado en 1965 por el guitarrista Keith Rowe, el percusionista Eddie Prévost y el saxofonista Lou Gare, quienes, a pesar de pertenecer activamente a la escena del jazz en Londres, buscaban desarrollar un estilo de improvisación más radical y desligado de las músicas de origen afroamericano (Harris, 2013: 41-42). Cardew comenzará siendo parte activa del grupo, tocando piano y violonchelo, dando un giro radical a su carrera de compositor y lanzándolo hacia el territorio de la improvisación e incluso hacia la militancia política, en una trayectoria llena de contradicciones y complicaciones hasta su muerte en 1981.

En plena ruptura con su carrera como compositor, en 1967 Cardew finalizará la que tal vez será su obra más importante: “*Treatise*”. Ésta es una obra muy particular: consta de 194 páginas -lo que la hace extremadamente voluminosa- y, sobre todo, no está escrita en notación estándar sino en un lenguaje visual muy particular diseñado y ejecutado con gran precisión por el mismo Cardew<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Cardew estudió primariamente piano y violonchelo, pero también interpretaba la percusión, la voz e incluso la guitarra.

<sup>6</sup> En la misma época, Cardew trabajaba, para asegurar su subsistencia, como grafista en una editorial. Para más detalles de la biografía de este compositor, aconsejamos ver la exhaustiva biografía realizada por John Tilbury: “*Cornelius Cardew, a life unfinished*” de 2008.

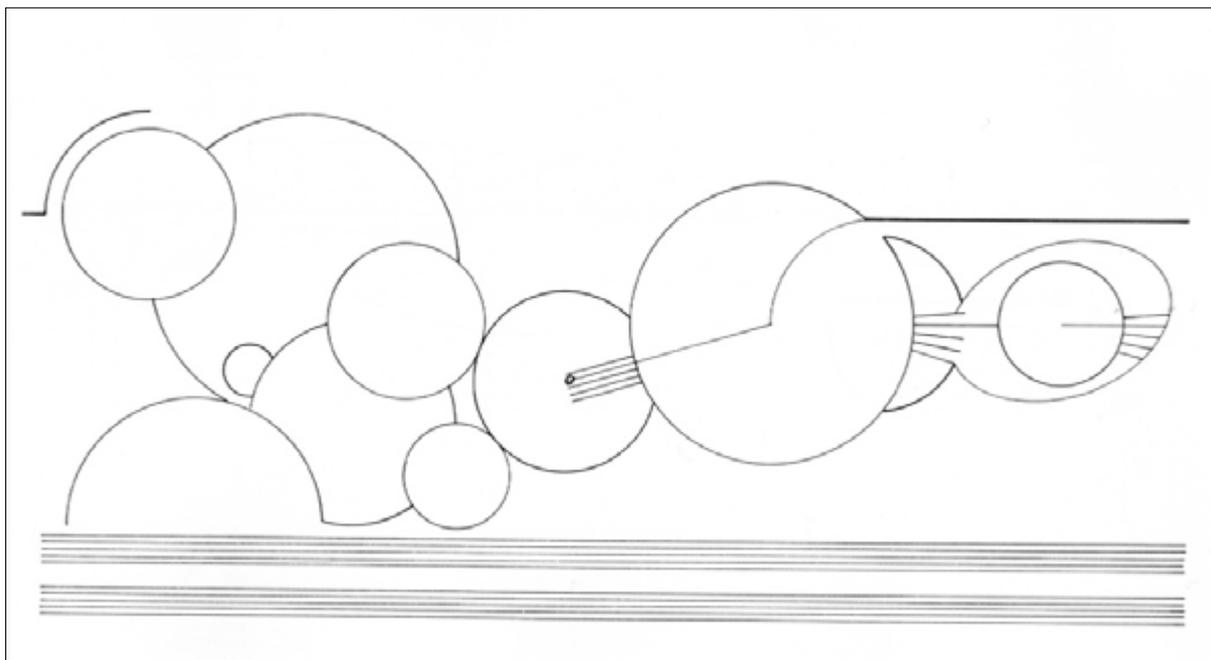


Imagen. Fuente: Cardew, C.(1967:3) Ejemplo de la escritura visual de *Treatise*.

En una época en que la experimentación gráfica empieza a florecer en el medio de los compositores de vanguardia<sup>7</sup>, “*Treatise*” se destaca no solo por su extensión, ni su cautivador lenguaje visual, sino sobretodo por el hecho de que Cardew no da ninguna instrucción a los intérpretes. La obra no ofrece un preámbulo, una introducción o una nota de intención para aclarar la notación, por tanto, el intérprete se ve librado a sí mismo para la realización de la obra, sin ninguna indicación clara por parte del compositor.

Esto claramente responde a la influencia de John Cage y su trabajo con David Tudor—quien era el principal intérprete de sus obras para piano. Tudor y Cage ya trabajaban sobre la idea de que gran parte de la realización de la obra depende del intérprete, por tanto, el compositor debe disimular su presencia sobre la obra y, por así decirlo, dar paso al intérprete para que éste de su propia versión de la obra<sup>8</sup>. Pero Cardew radicaliza esta posición, al dejar la obra completamente huérfana, sin ningún tipo de indicación, abriendo la puerta a la improvisación.

Este tipo de posicionamiento que Cardew propone —de un compositor ausente que deja su obra a manos de los intérpretes— obedece a un conflicto en su trabajo como compositor, que va de la mano con sus inicios en la improvisación y la militancia política. Desde comienzos de los sesenta, el concepto de la escritura musical tradicional y el modelo de poder que ella preconiza —el intérprete estando sujeto a la voluntad del compositor— empiezan a verse sospechosos para Cardew, que ha podido experimentar esto de primera mano trabajando con Stockhausen, quien —a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta— es un abanderado de la precisión en la notación y que re-

presenta al compositor como un “iluminado”, alguien con una “visión”<sup>9</sup> que debe ser *ejecutada* por el intérprete.

Sin embargo, en el año 1971, a petición de varias personas Cardew publicará un pequeño texto titulado “*Treatise Handbook*”<sup>10</sup>, un manual para abordar e interpretar “*Treatise*”. Este manual no solo incluye dos artículos que comentan algunas interpretaciones de la obra y aclaran ciertos aspectos de la propuesta y concepción gráfica de “*Treatise*”, sino igualmente dos partituras basadas en páginas de la obra y un pequeño texto que data de 1968, titulado “*Towards an ethic of improvisation*” (Cardew, 1971)<sup>11</sup> sobre el cual nos centraremos.

En este pequeño texto, Cardew abordará diferentes problemáticas ligadas a la práctica de la *improvisación libre*<sup>12</sup> como la relación entre un instrumentista y su instrumento y las nuevas relaciones que se pueden crear entre los dos a partir de esta práctica. Así mismo, el texto aborda el problema de la escucha, la recepción e incluso la grabación de la música improvisada.

Ante esta última, Cardew no duda en expresar su desconfianza, puesto que escuchar una improvisación grabada no es lo mismo que escucharla en vivo. Pero aún más importante, este texto nos dará una argumentación un poco fragmentaria y de orden filosófico, en la que Cardew

7 Notablemente bajo la influencia de la escuela norteamericana, liderada por John Cage y que se filtrara hacia la escuela europea.

8 Esta posición de la parte de Cage puede verse en su conferencia/performance de 1954 “45’ For a Speaker” en (Cage, 1973: 146-193) y obedece en gran medida al interés de Cage por los procesos de *indeterminación* para la creación de obras.

9 Para una visión más detallada, se recomienda leer el texto: Cardew, Cornelius. “*Stockhausen serves imperialism*”, de 1974.

10 Esta publicación, que Cardew mismo dirá que la hizo con “gran reticencia” (Harris, 2013: 45), consiste en una colección de textos que incluyen las notas que Cardew tomaba mientras trabajaba en “*Treatise*”, algunas primeras reseñas luego del estreno de la obra, dos ensayos—de los cuales más adelante abordaremos uno— y dos piezas musicales generadas a partir de dos páginas de “*Treatise*”.

11 “Hacia una ética de la improvisación”.

12 Diferente de la improvisación en el Jazz y las músicas afroamericanas, por esto mencionábamos las categorías desarrolladas por Bailey (1993): *Improvisación no idiomática* e *improvisación idiomática* (jazz, flamenco, música hindú).

propondrá siete *virtudes*<sup>13</sup> que deberán ser desarrolladas por un improvisador:

1) *Simplicidad*: “Where everything becomes simple is the most desirable place to be. But (...) you have to remember how you got there. The simplicity must contain the memory of how hard it was to achieve” (Cardew, 1971: P. xix).<sup>14</sup> Esta es tal vez la virtud más difícil de comprender, puesto que esta simplicidad no se ve como una economía de medios expresivos, sino como una memoria. Una memoria del trabajo previo que el músico hace sobre sí mismo y con su instrumento. Esta simplicidad se basa sobre el control que el músico ha logrado alcanzar con su instrumento. Ese lugar deseable del que habla Cardew, no es otro que el lugar en que el músico controla su instrumento hasta el punto de *no esforzarse*.

2) *Integridad*: El improvisador y su *sonido* deben ser uno. El improvisador ha de *ser el sonido*. Esto apunta hacia el hecho que el sonido debe expresar el ser del improvisador, su pasado, sus inquietudes actuales y su potencialidad. De alguna manera, esta integridad apunta hacia una *honestidad*. Este punto no deja de ser problemático, pues ¿cómo definir esta verdadera relación íntima entre el sonido y el músico? Mas adelante esta cuestión será muy importante para pensar la relación posible con los conceptos de Guattari y Coleman.

3) *Olvido de sí (selflessness)*: Mantener su mirada más allá de sí mismo y su propia voluntad, pues él actúa (casi siempre) dentro de un colectivo, influenciando y siendo influenciado por este. Esta virtud tiene una fuerte relación con las ideas políticas de Cardew<sup>16</sup> y está en directa conexión con desarrollos posteriores de su práctica musical como la *Scratch Orchestra*<sup>17</sup> (Harris, 2013: Cap.3)

4) *Abstención*: Sobre todo como tolerancia y adaptación a las acciones de los otros. Aceptar la fragilidad propia y la de sus colaboradores.

5) *Preparación*: Que no es necesariamente un trabajo previo sino sobre todo una disposición para actuar. No como una anticipación de lo que puede ocurrir sino como aceptación, un *estar listo* para lo que *pueda* pasar.

6) *Identificación con la naturaleza*: Para comprender esta *virtud*, Cardew nos da un ejemplo: “The best is to lead your life, and the same applies in improvising: like a yachtsman to utilize the interplay of natural forces and currents to steer a course.” (Cardew, 1971: xx)<sup>18</sup>. Cardew

pide al improvisador comprender la música y la vida como un mismo flujo, en el cual la adaptación y la habilidad de respuesta son capitales.

7) *Aceptación de la muerte*: No solamente la propia muerte, pero sobre todo aceptar la naturaleza transitoria de la música y el sonido, lo que hace de la improvisación el modo más alto de actividad musical.

Así vemos que esta ética con sus siete *virtudes* se sale incluso del campo de la práctica musical y algunas de sus máximas podrían ser aplicadas en otros contextos, como la ecología y nuestra relación con el planeta. Cabe reiterar que Cardew propone éstas al comienzo de su etapa de compromiso político, y que se inscriben en un periodo de fuerte influencia de las ideas de Spinoza y Wittgenstein (Harris, 2013: 43).

Para finalizar, cabe resaltar que en la concepción de Cardew hay una valoración del *sonido* por sobre la música, una reflexión que será una constante en los compositores de la segunda mitad del siglo XX<sup>19</sup>. Esta valoración se ve particularmente en el sentido del sonido como *experimentación*, no sólo en su transmisión sino en su recepción:

«*Informal ‘sound’ has a power over our emotional responses that formal ‘music’ does not, in that it acts subliminally rather than on a cultural level. This is a possible definition of the area in which AMM is experimental. We are searching for sounds and for the responses that attach to them, rather than thinking them up, preparing them and producing them. The search is conducted in the medium of sound and the musician himself is at the heart of this experiment.*» (Cardew, 1971: xvii)<sup>20</sup>

Es en especial esta *experiencia*, este carácter *experimental* como proceso que constituye la *práctica* de la improvisación para Cardew. No se trata solamente de producir sonidos con un significado pre existente o con un valor cultural pre establecido -como podrían ser los ‘licks’ de un jazzista- sino una búsqueda *en* el sonido. Podría tratarse de una búsqueda de sonidos más primigenios, no sujetos a un acto pre existente de conceptualización sonora sino al instante mismo, a su propia transitoriedad.

13 Del latín, *virtus* y de allí mismo donde se ve la relación directa con la ética.

14 Hemos decidido, por fines de fidelidad a los textos originales, dejar en inglés (lengua original) las citas de los textos que no han sido aún traducidos al español y añadir nuestra propuesta de traducción como nota al pie de página.

15 “Donde todo se hace más simple es el lugar más deseable para estar (ser) pero (...) se debe recordar cómo se llegó allí. La simplicidad debe guardar la memoria de cuán difícil fue conseguirla.”

16 La escritura de este texto coincide con el comienzo de la militancia política comunista de Cardew.

17 La *Scratch Orchestra* es un proyecto que Cardew llevó a cabo a principios de los años 70. A medio camino entre lucha política, proyecto comunitario y declaración artística, esta orquesta amateur marcará un punto decisivo en la vida de Cardew. Ver Tilbury(2008) y Harris (2013).

18 “Lo mejor es llevar la vida —y lo mismo aplica para la improvisación— como el navegante utiliza la interacción de las fuerzas naturales y las

corrientes para dirigir su curso”.

19 Para comprender mejor y profundizar en esta cuestión, recomendamos el trabajo de Solomos (2013).

20 “El «sonido» informal tiene un poder sobre nuestras respuestas emocionales que la música «formal» no tiene, y que actúa de forma subliminal que no a nivel cultural. Esta es una posible definición de un área en la que AMM es experimental. Nosotros buscamos sonidos y las respuestas que podamos vincular a dichos sonidos, más que prepararlos y producirlos. La búsqueda se hace mediante el sonido y es el músico mismo quien está en el corazón de este experimento.”

**STEVE COLEMAN: «BE YOURSELF»**

El segundo ejemplo que queremos abordar es el de Steve Coleman, quien es un saxofonista norteamericano, muy activo en la escena jazz desde finales de los años setenta. Ha compartido escenarios y grabaciones con figuras de la talla de Dave Holland, Abbey Lincoln, Henry Threadgill y Von Freeman —auténticas leyendas del jazz— e incluso con artistas más cercanos del pop como Sting. Su carrera en solitario se ha concentrado en desarrollar un enfoque muy particular de la música improvisada denominado como *M-Base*<sup>21</sup>, apreciable en más de treinta años de trabajos discográficos con varios ensambles entre los que se cuentan: *The five elements*, *The Metrics*, *The secret rhythm society* y *The council of balance*.

Dicho enfoque representa una manera muy particular de abordar la improvisación a través de la reconceptualización de ideas como el ritmo y el contrapunto, además de defender y reivindicar valores de la cultura afro. Esta visión parte de un trabajo de investigación muy personal, que Coleman mismo describe como inacabado, y que lo ha llevado no solo a visitar la tradición afroamericana sino a buscar relaciones con la raíz africana de estas músicas. Esta investigación lo ha llevado a Senegal, Cuba y Brasil, lugares donde la música africana se desarrolló de manera paralela, dando resultados disímiles pero que, para Coleman, pertenecen a la misma matriz<sup>22</sup>.

Para Coleman, la práctica de la improvisación no puede ser teorizada de una forma dogmática, es decir, como un sistema de frases o un vocabulario melódico unívoco que ha de ser repetido dentro de una situación determinada, ni tampoco como un campo de libertad extrema. En su concepción, el improvisador traza *trayectorias* (*pathways*) dentro de un cuadro rítmico, melódico y armónico determinado por la composición misma, haciendo una clara conexión con las músicas de improvisación afroamericanas. Estas *trayectorias* no son solamente dependientes del cuadro propuesto por la composición sino —y, sobre todo— de las decisiones del improvisador, que pueden variar según su situación en el momento de la interpretación:

*«We were going down rhythmic, harmonic and melodic paths that are already constructed and well established. These paths give you many choices, and if you can see them clearly you can decide which way to go. It's like using words*

21 El término *M-Base* fue creado por Coleman junto a otros músicos al nombrar su grupo *M-Base Collective*, en un principio se trata de un acrónimo para "macro-basic array of structured extemporization" (que podría ser traducido como "Arreglo macro-básico de extemporización estructurada"). En la actualidad, Coleman evita definir el término como categoría y habla de él como *una forma de hacer las cosas*. (Iyer, 1996)

22 Para observar este proceso se recomienda ver el documental "*Elements of One*" (Breglia y Coleman, 1996) que muestra los diferentes viajes y diálogos que Coleman establece para buscar la matriz común entre estas prácticas musicales.

*you've always used to say something you never said before. What you say depends on how you feel at the moment and a lot of flashing thoughts. You make choices on the fly. But the preparation is there.»*<sup>23</sup> (Coleman citado por Mandel, 2015: 43)

Lo que es interesante del planteamiento de Coleman, es que la trayectoria escogida por el improvisador es decidida en tiempo real, y esta *decisión* depende no sólo de un vocabulario melódico/armónico-que es la visión tradicional- sino del contexto y como reacciona a éste el improvisador, creando así permanentemente nuevas trayectorias dentro del cuadro preestablecido.

Una imagen usada por Coleman para describir estas *trayectorias* es la del mapa de una ciudad (Coleman, *workshop* realizado 17 de marzo de 2017 en Montreuil, Francia). Para ir de un punto A hasta un punto B dentro de una ciudad desconocida, un sujeto A puede tomar varios caminos. Al comienzo el sujeto A tomará un solo camino, mientras se acostumbra al nuevo territorio, pero, a medida que se habitúa a ese recorrido y al trazado de la ciudad, el sujeto A comenzará a trazar nuevos caminos, nuevas *trayectorias*, creando así una diversidad dentro del cuadro aparentemente cerrado de la ciudad. Supongamos ahora que hay un sujeto B para el que la ciudad también es desconocida. El primer recorrido que hará este sujeto B en la ciudad no es necesariamente el mismo que el del sujeto A, creando un nuevo factor de diversidad dentro del cuadro de la ciudad. De la misma manera ocurre en la práctica de la improvisación: al improvisar dentro de una forma, el improvisador crea *caminos*, *trayectorias* y a medida que el improvisador improvisa sobre la misma forma, nuevos caminos se crean, dando así múltiples respuestas a un mismo problema. Igualmente, dos improvisadores nunca tomarán el mismo camino, dándole un carácter personal a su *trayectoria*<sup>24</sup> y acentuando el carácter de la multiplicidad de las *trayectorias*, pues dos personas diferentes, idealmente, no toman las mismas decisiones.

Es esta multiplicidad de *trayectorias* lo que resulta interesante dentro del discurso de Coleman para nuestra argumentación, pues da a entender que cada sujeto tiene una *trayectoria* distinta y esa *trayectoria* obedece no solo al contexto sino al origen de la persona, a su historia personal, que es necesariamente individual<sup>25</sup>:

23 «Transcurrimos caminos rítmicos, armónicos y melódicos que ya están contruidos y bien establecidos. Estos caminos proponen muchas elecciones, y si las puedes ver claramente, tú puedes decidir qué camino tomar. Es como usar palabras que siempre has usado para decir algo que no has dicho nunca antes. Lo que dices depende de lo que sientes y de los muchos pensamientos que titilan en el momento. Tomas decisiones sobre la marcha, pero la preparación ya está ahí.»

24 Este punto puede abrir un interesante debate sobre el estado actual de la pedagogía de la improvisación y sobre el mercado editorial que crea métodos para la improvisación basados en las frases (*licks*) de artistas de Jazz conocidos.

25 Esta idea de *trayectoria* nos hace pensar en el concepto presentado por Deleuze y Guattari (2002) de línea de fuga.

«When I listen to music, what I hear is personality. I hear people through those sounds. My understanding was that the first thing I had to do was to develop my own personality as it's expressed through sound. Whatever it is you like, whatever it is you're into – what is that version through sound?».<sup>26</sup> (Coleman en Mandel, 2015: 41)

Vemos entonces que dentro de la concepción de Coleman valores como la personalidad y el autodesarrollo toman un valor muy importante, pues es solo a través de ellos que el improvisador puede expresar quién es y encontrar un equivalente sonoro a través del cual expresarlos. Esto nos hace pensar directamente en el concepto de *integridad* que citábamos entre las siete virtudes propuestas por Cornelius Cardew. Así mismo, podemos leer una defensa del autodidactismo en esta última cita, pues solo desarrollando sus propios intereses la personalidad del individuo puede lograr desarrollarse expresivamente.

En esta medida, la práctica de la improvisación consiste en un ejercicio de autoafirmación: Coleman propone así el desarrollo de la personalidad propia como condición para la improvisación. Pero la autoafirmación de la personalidad es sólo una etapa, a la que sigue el desarrollo de la *escucha interior*<sup>27</sup> sobre la cual todo proceso improvisativo debe basarse. Esta *escucha interior* es descrita por Coleman como la conexión *mente-oído-manos* (Coleman, *workshop* realizado 17 de marzo de 2017 en Montreuil, Francia), y es la facultad de interpretar de manera fiel los sonidos que vienen a la mente del improvisador. Esta escucha no solo pide un elevado desarrollo de la técnica musical sino el uso de ésta para adaptarse a una situación de música colectiva de creación espontánea.

Así pues, lo que formula Coleman es un proceso de creación de subjetividad, con una exigencia técnica y de ejecución bastante precisos, puesto que es esta subjetividad que va a determinar las elecciones que el improvisador toma en un momento determinado y la calidad de sus elecciones va a estar mediada por su capacidad de escucha, de sí mismo y del colectivo. En este sentido, el concepto de *trayectoria* (*pathway*) puede ser entendido como un *work in process*, más un *proceso* -una *experiencia*- de autodescubrimiento que un resultado en términos cuantitativos:

«When you play this way you may surprise yourself, even if the material is familiar, like your instrument itself. What you're doing is not really 'thinking'. It involves emotions, moods and other stuff you've internalized. I try to practice things I've never done before. I try to do it in concert too – taking chances. I do it repeatedly, and after a while it becomes second nature.»<sup>28</sup> (Coleman en Mandel, 2015: 43)

26 «Cuando escucho música, lo que escucho es *personalidad*. Yo escucho *gente* a través de esos sonidos. Lo que entendí de esto es que la primera cosa que yo debía hacer era desarrollar mi propia personalidad como es expresada a través del sonido. Todo aquello que te gusta, todo aquello que te interesa: ¿cuál es la versión de ello a través del sonido?»

27 La «*audición interior*» (en inglés: *audiation*) es un concepto que viene de la escuela de solfeo y es la habilidad de pre escuchar sonidos musicales mentalmente.

28 Cuando tocas de esta forma podrías sorprenderte, incluso cuando el material (musical) es conocido, como tu instrumento mismo. Los que haces no es realmente «pensar». Implica emociones, humores y otras cosas que tú has internalizado. Yo trato de practicar cosas que nunca haya hecho antes. Trato de hacerlo también en concierto, tomar riesgos. Lo hago repetidamente y luego de algún tiempo, se hace algo instintivo.

Para concluir esta parte, vale la pena mencionar uno de los aspectos claves para entender la visión de la improvisación de Coleman: el autodidactismo. Él mismo, como educador<sup>29</sup>, es consciente y recalca en repetidas ocasiones que la única forma de seguirlo es hacer como él y crear su propia aproximación personal a la improvisación y no imitarlo, lo que llevaría al fracaso y a la frustración.

«Be yourself: No one can be a better you than you. So you have the best chance of reaching your potential by exploring yourself, which is not easy.»<sup>30</sup> (Coleman et al.: 2016).

29 Coleman se describe a sí mismo como «Músico y educador».

30 «Sé tú mismo: nadie puede ser un mejor tú que tú mismo. Así que la mejor oportunidad que tienes para alcanzar tu potencial es explorarte a ti mismo, lo cual no es nada fácil.»

## CONCLUSIÓN

Aunque somos conscientes de la aparente contradicción que pueden presentar ciertas categorías entre el pensamiento de Cardew, de Coleman y Guattari, nos parece que hay ciertas pasarelas que pueden ser pensadas. Ideas como *Sé tú mismo* y *olvido de sí*, que podrían ser tomadas ligeramente como postulados de autoayuda que se contradicen mutuamente, son en nuestra opinión verdaderas proposiciones de orden *ético, moral* y por qué no *ecológico*, pues se ven como respuestas a lo que Guattari llama la *laminación de la subjetividad* en tanto afirmaciones de orden subjetivo y como responsabilidades para el crecimiento colectivo.

Si bien es cierto que podría verse una diferencia abismal entre las prácticas musicales de Coleman y Cardew -no solo en términos de época, sino en términos de estilo-, sentimos que hay varios filamentos comunes entre las dos prácticas: por un lado, la negación de ciertos paradigmas y teleologías tradicionales –como son el compositor, la obra y la escritura musical- a favor de una interacción colectiva *abierta*, basada en la coexistencia de las *diferencias* y *multiplicidades* de los elementos; pero sobre todo en la autoafirmación de estos en función de la producción musical colectiva.

Así mismo, en ambos casos, hay la proposición de un desarrollo personal, ya sea desde la *simplicidad* (Cardew) o desde el *desarrollo de la personalidad* (Coleman), hay un llamado a un trabajo interior del individuo. Dicho trabajo de desarrollo implica en cierta medida hacerse consciente de sí mismo y de su historia personal para así asumirse de forma expresiva. Este proceso podría acercarse de la ecología subjetiva de Guattari, pues solo haciéndose consciente de sí mismo y de sus relaciones e interacciones el sujeto puede lograr descontaminar su subjetividad del individualismo y el espíritu competitivo de la moral capitalista. Igualmente pensamos que esta idea puede ser conectada con el argumento guattariano en contra de las disciplinas “psy”, en tanto que su desarrollo podría implicar la posibilidad de una vía terapéutica, puesto que ambos autores ven la improvisación musical como un camino de autoconocimiento.

Finalmente, nos parece que las dos propuestas confluyen hacia un objetivo similar formulando los términos de *escucha interior* (Coleman) e *integridad* (Cardew). Estos dos términos podrían ser asimilados en un postulado: la identificación del improvisador con el sonido debe pasar por la escucha interior, y esta escucha interior no puede ser construida sino a partir del individuo. Éste, debe hacer un trabajo consciente de desarrollo de su facultad auditiva, para así llevar a cabo un proceso sin fin de constante desarrollo personal. Es este carácter procedimental que ligará las dos propuestas con los postulados de Guattari, como vimos en el primer apartado de este escrito, la ecología subjetiva es, al mismo tiempo, un *camino* no un *telos*, una finalidad.

En nuestra opinión, la conjunción de estas relaciones posibles puede conformar el *ethos* del improvisador que planteábamos en la introducción de este texto. Sus directrices pudiendo ser aplicadas no solo dentro del contexto del Jazz y las músicas de improvisación más experimentales (improvisación no idiomática) sino también dentro

de un campo más amplio de interacción social, pues los tres autores proponen valores que plantean la vida como un desarrollo artístico o estético. Podríamos decir que los tres autores nos proponen un *ethos* artístico para navegar en la realidad- para usar una de las imágenes propuestas por Cardew- y que podría acaso ayudar a desactivar los procesos de *pseudoidentidad* promovidos desde la cultura de masas.

Somos conscientes igualmente de que este texto no es el primer intento en percibir las posibles conexiones que puede haber entre la práctica de la improvisación y la ecofilosofía, otros aportes muy interesantes son los escritos del improvisador y académico brasileño Rogerio Silva y las publicaciones del investigador norteamericano David Borgo.

Para terminar, queremos dejar la imagen propuesta en el documental francés “*Le temps des forêts*”, que tomando como ejemplo un plan de reforestación en la región del Limousin francés, nos muestra como un ecosistema consiste en la coexistencia armónica de pluralidades, y como estas pluralidades y sus interacciones son capitales para la armonía y el buen desarrollo de dicho ecosistema. Esta imagen podría igualmente ser aplicada para describir el funcionamiento de un grupo de música improvisada.

## REFERENCIAS

- BAILEY, D. (1994). *Improvisation*. Da Capo Press.
- BLAKE, W. (1994). *The marriage of Heaven and Hell*. Dover Publications.
- BORGO, D. (2017) Entagled: the complex dynamics of improvisation. Recuperado en: [https://www.researchgate.net/publication/323929936\\_The\\_Complex\\_Dynamics\\_of\\_Improvisation](https://www.researchgate.net/publication/323929936_The_Complex_Dynamics_of_Improvisation)
- BREGLIA, E. (DIRECTOR, PRODUTOR); Coleman, S. (productor). (1996). *Elements of One*. [DVD] Recuperado en: <http://members.m-base.net/products/elements-of-one-dvd-complete/>
- CAGE, J. (1973). *Silence*. Wesleyan University Press.
- CARDEW, C. (1967). *Treatise*. Peters Editions.
- CARDEW, C. (1971). *Treatise handbook*. Peters Editions.
- CARDEW, C. (1974). *Stockhausen serves imperialism*. Recuperado en: [http://www.ensemble21.com/cardew\\_stockhausen.pdf](http://www.ensemble21.com/cardew_stockhausen.pdf)
- CARDEW, C. (COMPOSITOR); QUaX Ensemble (Intérprete). (2009). *Treatise live in prague*. [CD] US: Mode. (1967)
- COLEMAN, S.; THE MYSTIC RHYTHM SOCIETY. (1996). *The sign and the seal*. [CD] France: BMG France.
- COLEMAN, S.; THE FIVE ELEMENTS. (1999). *The sonic Language of myth (Believing, Learning, Knowing)*. [CD] US: BMG Classics.
- COLEMAN, S. (2007). *Invisible paths: first scattering*. New york: Tzadik.
- COLEMAN, S; THE FIVE ELEMENTS (2013) *Functional arrhythmias*. [CD] US: Pi Recordings.
- COLEMAN, S; NATAL ECLIPSE. (2017) *Morphogenesis*. [CD] US: Pi Recordings.
- COLEMAN S. (2017, 4 DE FEBRERO). *Steve Coleman & Rumba Timba in Matanzas, Cuba (street session)*. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=h2X2vxTJWVc&frags=pl%2Cwn>
- COLEMAN, S.; OKAZAKI, M. (MODERADORES) (2016). Instrument specific, guitar. *M-Base Community Forum*. Recuperado en: <http://members.m-base.net/community/topic/mbase-guitar/>
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (2002). *Mil Mesetas*. Pre-Textos.
- FRENKELIN. (2013, 15 DE JULIO). *Treatise realisation*. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=Rp\\_O6QPz7pQ&frags=pl%2Cwn](https://www.youtube.com/watch?v=Rp_O6QPz7pQ&frags=pl%2Cwn)
- GUATTARI, F. (1990). *Las tres ecologías*. Pre-Textos.
- HARRIS, T. (2013). *The Legacy of Cornelius Cardew*. Ashgate.
- HOULE, F. (2018, 12 DE OCTUBRE). “*Treatise*” solo for clarinet and electronics. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_wqMZEnZAek&frags=pl%2Cwn](https://www.youtube.com/watch?v=_wqMZEnZAek&frags=pl%2Cwn)
- IYER, V. (1996) *Steve Coleman, M-Base, and Music Collectivism*. Recuperado de <http://m-base.com/music-collectives/>
- MANDEL, H. (2015). Structurally Sound. *The Wire Magazine*, N°373. 36-43.

**PHILLOSIO, R. ; MARACHE, F. ; BONNARDET, E. ; RAYNAL, P. (PRODUCTORES); DROUET, F. (DIRECTOR). (2018) *Le temps des forêts*. [DVD] Francia : KMBO.**

**SERVIGNE, P.; STEVENS, R. (2014). *Comment tout peut s'effondrer*. Editions du Seuil.**

**SILVA, R. (2015). *L'improvisation libre et l'écologie sonore : une approche à partir de l'esthétique du son*. Recuperado en: [https://www.academia.edu/7904112/Limprovisation\\_libre\\_et\\_lécologie\\_sonore](https://www.academia.edu/7904112/Limprovisation_libre_et_lécologie_sonore)**

**SOLOMOS, M. (2013). *De la musique au son: l'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. PU Rennes.**

**SONIC YOUTH. (1999) *Goodbye 20th century*. [CD] US: SYR.**

**TILBURY, J. (2008). *Cornelius Cardew: A Life Unfinished*. Copula.**

## un violador en tu camino (2019)



## Lennon/McCartney. Una amistad creativa.

*Patricia Castañeda Meneses*  
Universidad de Valparaíso  
Escuela Trabajo Social  
patricia.castaneda@uv.cl

*Ana María Salamé Coulon*  
Universidad de La Frontera  
Departamento Trabajo Social  
ana.salame@ufrontera.cl



Artículo bajo licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)  
ENVIADO: 20-06-02  
ACEPTADO: 20-12-02

### RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo analizar el proceso de composición de la dupla Lennon/McCartney durante el período 1962-1970, desde la perspectiva conceptual de la amistad creativa. Se identifican sus modalidades creativas, las que corresponden a creación plenamente integrada, creación suplementaria, creación complementaria y autonomía relativa. El legado de una amistad que desplegó una fuerza creativa colaborativa y altamente intuitiva es reconocible desde la innovadora trayectoria que desarrollaron, construyendo nuevas realidades musicales, artísticas y estéticas que contribuyeron en la conformación de los actuales contextos culturales contemporáneos.

### PALABRAS CLAVE

Amistad creativa. Composición musical. Banda de rock. The Beatles. Lennon/McCartney

### RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar o processo de composição da dupla Lennon/McCartney no período de 1962-1970 da perspectiva conceitual da amizade criativa. São identificadas suas modalidades criativas, que correspondem a criação totalmente integrado, criação suplementar, criação complementar e autonomia relativa. O legado de uma amizade que empregou uma força criativa altamente intuitiva e colaborativa é reconhecível a partir da trajetória inovadora que eles desenvolveram, construindo novas realidades musicais, artísticas e estéticas que contribuído no formação dos atuais contextos culturais contemporâneos.

### PALAVRAS-CHAVE

Amizade criativa. Composição musical. Banda de rock. The Beatles. Lennon/McCartney.

### ABSTRACT

This article aims to analyze the composition process of the Lennon/McCartney pair during the period 1962-1970, from the conceptual perspective of creative friendship. Their creative modalities are identified, which correspond to fully integrated creation, supplementary creation, complementary creation and relative autonomy. The legacy of a friendship that deployed a highly intuitive and collaborative creative force is recognizable from the innovative trajectory they developed, building new musical, artistic and aesthetic realities that contributed in the shaping of current contemporary cultural context.

### KEYWORDS

Creative friendship. Musical composition. Rock Band. The Beatles. Lennon/McCartney.

## PRESENTACIÓN

*Tú y yo tenemos recuerdos  
más largos que el camino  
que se extiende por delante.*

*Lennon/McCartney  
Two of us.  
Álbum Let It Be.  
The Beatles, 1970.*

En el año 2020 se cumplen 50 años del lanzamiento de *Let It Be*, último álbum de la banda de rock británica The Beatles, que finaliza el trabajo iniciado oficialmente con su primer sencillo *Love Me Do* en 1962. La agrupación compuesta por John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Richard Starkey (nombre artístico Ringo Starr), ha sido reconocida por el público y la crítica experta como la más famosa y exitosa de la historia de la música popular, siendo merecedora de múltiples distinciones artísticas internacionales. La base creativa estaba a cargo de John Lennon y Paul McCartney, quienes se conocieron en su natal Liverpool y sobre cuya relación de amistad se fundó la potente colaboración creativa reconocida por su originalidad y calidad compositiva, desplegada plenamente en los años que realizaron su trabajo conjunto (Mac Donald 2000; “beatlesbible/history”, s/f).

Entre 1962 y 1970 la dupla compuso un total aproximado de 180 canciones<sup>1</sup>, marcando una diferencia con las asociaciones de compositores pares de esa época, quienes realizaban la composición musical y las letras en forma independiente (MacDonald, 2000). La alianza de colaboración fue definida por mutuo acuerdo en los días iniciales de su amistad.

*Paul y yo hicimos un trato cuando teníamos 15 años. Nunca hubo un trato legal entre nosotros. Solo un trato que hicimos cuando decidimos escribir juntos que pusimos nuestros nombres en él, pase lo que pase.*

Entrevista a John Lennon.  
“Beatles interviews. Playboy Magazine”, 1980.

El orden de los créditos de la dupla reconoce como primer autor a Lennon en su calidad de fundador de la banda y coincide con el orden natural del abecedario. Este acuerdo permitió dividir las regalías en partes iguales. La propuesta consideraba invertir el orden de los créditos años más tarde, lo que nunca sucedió formalmente (Norman, 2017).

Siguiendo la obra creativa de Lennon/McCartney a través de la discografía oficial de The Beatles publicada en el Reino Unido, la secuencia de lanzamientos de álbumes corresponde a *Please, Please Me* y *With The Beatles* en 1963; *A Hard Day's Night* y *Beatles For Sale* en 1964; *Help!* y *Rubber Soul* en 1965; *Revolver* y *A Collection Of Beatles Oldies* en 1966; *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* en 1967; *The Beatles* (White Album) en 1968; *Yellow Submarine* y *Abbey Road* en 1969 y *Let It Be* en 1970. El álbum *A Hard Day's Night* es el primero en incluir exclusivamente

---

<sup>1</sup> Complementariamente, se consigna que en el marco de la discografía de The Beatles, las creaciones originales de George Harrison alcanzan a 22 canciones y las de Ringo Starr corresponden a dos temas inéditos y un crédito parcial junto a la dupla Lennon McCartney. Además existen 4 temas acreditados a los cuatro integrantes de la banda, dos de ellos instrumentales. (Mac Donald 2000; “beatlesbible/discography/”, s/f)

canciones de la dupla Lennon/McCartney. Asimismo, lanzaron 23 discos sencillos en un promedio de 3 entregas anuales en el período 1962-1970 y 13 discos extendidos o EP en el período 1963-1967, en donde destaca el compilado de *Magical Mystery Tour* (1967) (“beatlesbible/discography”, s/f).

En el año 2003, la revista especializada Rolling Stone estableció en su N° 937 el *ranking* de los 500 mejores álbumes musicales de la historia, con base en la opinión experta de artistas, productores y crítica especializada. La lista actualizada en los años 2009 y 2012 y vigente hasta Septiembre del año 2020 ubicó al álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* en el número 1, reconociéndolo como el disco de rock más influyente de todos los tiempos por su nivel de experimentación musical, lírica y artística; y como el primer álbum conceptual de la historia. Respecto de las canciones como unidades creativas, se destacan *Yesterday* (1965) elegida la mejor canción del siglo XX en una encuesta realizada por la BBC en el año 1999 y que ostenta el record Guinness como la canción más versionada de la historia; *Ob-La-Di Ob-La-Da* (1968) valorada en el año 2019 como la canción pop perfecta por sus progresiones de acordes; y *A Day In The Life* (1967) considerada la obra cumbre de la dupla, dada la asombrosa e inédita expresión y estructura musical del tema (“Greatest albums of all time for Rolling Stone”, 2009 ; “Ob-La-Di Ob-La-Da la canción más perfecta según la ciencias”, 2019 ; “100 greatest Beatles songs for Rolling Stone”, 2011).

En este marco, el artículo tiene como objetivo analizar el proceso de composición de la dupla Lennon/McCartney durante el período 1962-1970 desde la perspectiva conceptual de la amistad creativa. Para ello, se revisaron referentes sobre la amistad como proceso creativo, para posteriormente describir el contexto biográfico de la dupla, analizar las bases de su amistad y valorar el proceso creativo realizado desde este vínculo fraternal. Metodológicamente, se realizó una investigación documental de enfoque cualitativo sobre fuentes secundarias que aportan testimonios de los protagonistas mediados por entrevistas, reportajes, publicaciones biográficas y textos musicales especializados que fundamentan el proceso de análisis realizado.

## AMISTAD COMO FUERZA CREATIVA.

*Fue como un tira y afloja.  
Imagínese a dos personas tirando de una cuerda,  
sonriendo el uno al otro  
y tirando todo el tiempo con todas sus fuerzas.  
La tensión entre los dos creo el vínculo.*

*George Martin, 1994  
Productor musical de The Beatles.*

Para Teles (2009) la amistad tiene una poderosa fuerza creativa que construye nuevas realidades, entrelazando voluntariamente libertades, lo que permite sumar y hacer reaccionar mutuamente los valores individuales de quienes conforman la relación, amplificar las posibilidades particulares y permitir ir más allá de sí mismo. La amistad es condición central para la expansión de la vida, desplegando una experiencia de transformación y de creación inédita. Deleuze y Guattari (1993) plantean que la amistad traza un plano de pensamiento que transforma a la vida en obra de arte. La fuerte cohesión interna de una relación de amistad construye una importante indiferencia, resistencia o bloqueo a las opiniones ajenas o contrarias a las que se comparten, transformando la amistad en una enorme fuerza de resistencia social cuando las ideas sostenidas en el círculo cercano afectan el terreno público o cuestionan los cánones establecidos. La amistad es una experiencia creativa, capaz de ampliar el pensamiento y la inventiva. Tiene el potencial de problematizar realidades, abrir nuevas preguntas y sostenerlas para buscar nuevas respuestas

Según Pahl (2003) una amistad creativa puede forjarse en una sociedad que aporte condiciones para que los vínculos entre las personas se expresen de manera abierta y sin coacción. Permite el desarrollo de propuestas culturales, artísticas, empresariales, científicas o educativas basadas en las relaciones sociales, la reciprocidad y el protagonismo personal, creando condiciones de libertad social para un colectivo. Desde esa convergencia entre amistad y libertad, emerge el espacio creativo capaz de expresarse en todos los ámbitos de la vida humana. Para Farrell (2001) las personas creativas realizan sus mejores trabajos dentro de círculos de amistades o pares de colaboración con ideas afines, en donde a través de la experimentación y el desafío mutuo profundizan sus aportes, cuestionan las tradiciones de su campo de acción y alcanzan debates que amplían las fronteras de lo establecido, Asimismo, definen propósitos convocados voluntariamente desde el interés mutuo, promueven la motivación por el trabajo creativo, dan forma a estilos e identidades individuales y colectivas expresadas en la relación y definen roles dinámicos de liderazgo e interacción, estableciendo los límites dentro de los que se está dispuesto a desarrollar una acción de reciprocidad y creatividad conjunta.

Collins (2009) propone que muchos aspectos de la vida son impulsados por una fuerza común, definida como rituales de interacción, que crean y recrean símbolos de pertenencia grupal e infunden energía emocional a sus participantes. Sobre esta base, la creatividad es un fenómeno social que se expresa en una realidad empírica micro-social a través de acciones individuales producidas en encuentros cara a cara o en rituales de interacción; y en su expresión macro-social se vincula a la estructura, en donde los

micro-eventos se conectan entre ellos por patrones que se suceden a través del tiempo y del espacio, denominadas cadenas de rituales de interacción. Como resultado, se experimenta una solidaridad grupal expresada en sentimientos de membresía, confianza, alegría, fuerza y entusiasmo, que Collins denomina energía emocional expresada a través de símbolos, íconos, palabras o gestos que representan el grupo y sus sentimientos de moralidad compartida. Como síntesis, propone que “*la interacción a pequeña escala, aquí-y-ahora y cara-a-cara, es el lugar donde se desarrolla la acción y el escenario de los actores sociales*” (Collins, 2009, p.17).

#### **LENNON/McCARTNEY. CONSTRUYENDO LAS BASES DE UNA AMISTAD CREATIVA**

*Casi la misma calle, solo una o dos millas entre nosotros.  
Solo un año y medio de diferencia de edad.  
Comenzamos desde el mismo lugar.  
Y luego, hicimos juntos un viaje en el mismo tren.*

*Paul McCartney, 1984.*

Durante la Segunda Guerra Mundial, el puerto inglés de Liverpool fue bombardeado en numerosas ocasiones por la fuerza aérea alemana, buscando destruir puntos estratégicos y afectar la resistencia británica. Las pérdidas de vidas humanas y los daños en edificios públicos, instalaciones portuarias, zonas residenciales y servicios básicos sumergieron a la ciudad en una situación de destrucción y muerte (Rodríguez, 1995). En medio de la devastación, el 9 de Octubre de 1940 nació John Winston Lennon Stanley, hijo del matrimonio de Alfred Lennon, marino mercante; y su esposa Julia Stanley (Ordovás, 2014). Dos años más tarde y aún en pleno conflicto bélico, el 18 de Junio de 1942 nació James Paul McCartney Mohin, primer hijo del matrimonio de James McCartney, pequeño comerciante de algodón y Mary Mohin, matrona (Norman, 2017).

Al término del conflicto y en plena primera infancia de ambos compositores, Europa se encontraba en situación crítica, con su población afectada por subalimentación, enfermedades contagiosas y tuberculosis (Aracel, Oliver y Segura, 1998). Ante ello, el gobierno inglés trazó un plan de reconstrucción a mediano plazo, considerando la protección infantil a través de orfanatos y residencias, educación escolar universal, atención sanitaria, vacunación y alimentación complementaria; junto con programas sociales de apoyo para la población trabajadora (UNICEF, 2006). Como efecto de las políticas sociales y la progresiva estabilidad en el continente europeo, entre los años 1946 y 1960 se produjo un crecimiento exponencial de los nacimientos, fenómeno demográfico denominado “*baby boomers*” (Perilla, 2018). Paralelamente, emergió un nuevo orden geopolítico internacional conocido como Guerra Fría, construido sobre un frágil equilibrio entre las superpotencias de Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviética URSS, situación internacional que se extendería hasta la década de 1990 (Aracel, Oliver y Segura, 1998).

El Estado de Bienestar operó favorablemente y la austeridad de la post guerra fue lentamente rezagada, permaneciendo componentes de la cultura victoriana tradicional inglesa, caracterizada por una estricta moralidad y la preeminencia de la figura adulta como centro de poder para la toma de decisiones familiares y sociales. No obstante, la música asumió progresivamente mayor importancia en la incipiente cultura juvenil debido a nuevos ritmos norteamericanos que se difunden por Europa, siendo el puerto de Liverpool uno de los primeros puntos de contacto con las nuevas tendencias.

*Éramos un puerto, el segundo más grande de Inglaterra después de Manchester (...) Es cosmopolita y es el lugar al que los marinos llegaban desde Estados Unidos con los discos de blues (...). En Liverpool escuché música country y western mucho antes de escuchar rock and roll. La gente ahí – los irlandeses en Irlanda*

*también – se toma la música country y western muy en serio. Hay un gran entusiasmo. Hubo clubes establecidos de folk, blues y country y western mucho antes de que los hubiera de rock and roll, Nosotros éramos los niños nuevos.*

Entrevista a John Lennon.  
("Lennon remembers", 1970).

A mediados de la década de 1950 intérpretes como Bill Halley, Elvis Presley, Fats Domino, Chuck Berry, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Gene Vincent y Little Richard aportan nuevos ritmos del blues, jazz, folk, skiffle, y country. El rock and roll agregó una inédita identidad juvenil rebelde denominada *teddy boys*, inspirada en la película *Blackboard Jungle* (Semilla de Maldad) de 1955, expresando claros contrapuntos con la estricta cultura victoriana. A partir de la libertad de crear instrumentos desde objetos domésticos aportada principalmente por el skiffle, los jóvenes británicos crearon sus propias bandas, replicando el fenómeno musical norteamericano (Norman, 2017).

Estos nuevos ritmos encontraron amplia acogida en las inquietudes musicales de la dupla compositora, apoyadas en las habilidades heredadas naturalmente de sus familias, ya que ninguno recibió formación musical formal. Lennon organizó una banda junto con sus compañeros de secundaria denominada *The Quarrymen*, base a partir de la que se constituirá finalmente *The Beatles*. Con esta agrupación se presentó en espectáculos escolares, clubes juveniles e iglesias. En el mismo período, McCartney profundizó el manejo de la guitarra, complementado con la interpretación intuitiva de acordes en el piano familiar. Cuando el 6 de Julio de 1957 un amigo en común los presentó en una fiesta realizada en una iglesia de la ciudad, el profundo interés por la música que habían desarrollado hasta ese momento permitió a McCartney demostrar sus habilidades de canto e interpretación instrumental en la guitarra, en donde destacó excepcionalmente en su condición de zurdo; y a Lennon realizar una adecuada valoración de dicho aporte musical, considerando favorablemente incorporarlo a su banda, decisión que comunicaría días más tarde, luego de analizar la potencial disyuntiva de incluir a un nuevo integrante que con su manejo musical pudiese debilitar su posición particular como líder, pero a la vez, fortalecer la agrupación en desarrollo.

*Tenía una banda. Yo era el cantante y el líder. Conocí a Paul y tomé la decisión –y él tomó una decisión también– de tenerlo en el grupo. ¿Era mejor tener a un tipo que era mejor que el resto de la gente que ya tenía? Obviamente ¿Hacer que el grupo se hiciera más fuerte o hacerme más fuerte? La decisión fue dejar que Paul entrara al grupo y hacernos más fuertes.*

Entrevista a John Lennon.  
("Lennon remembers", 1970).

Las bases de la amistad se apoyaron en su coincidente interés musical y admiración mutua. Por una parte, el virtuosismo inicial en el dominio de los instrumentos, especialmente en la afinación de guitarras generó el reconocimiento de Lennon a su nuevo amigo; y por otra parte, McCartney admiró el ingenio e inteligencia del líder de la banda.

*Soy un gran admirador de John. Era el mayor y era el líder. Era el de ingenio más rápido y el más inteligente.*

Entrevista a Paul McCartney.  
"Paul McCartney on Ophra" (1997).

Se destacan tres componentes claves que cimentaron la amistad entre ambos jóvenes. El primero, relacionado con sus biografías, fue la pérdida prematura de sus madres. En el caso de McCartney, su madre falleció de cáncer en Octubre de 1956 a los 47 años, en una situación sorpresiva para sus hijos, debido a la reservada forma en que fue tratada su enfermedad. Este dolor se aparejó en Julio de 1958, por la repentina muerte de la madre de Lennon, a la edad de 44 años, debido a un atropello. En el marco del estricto código victoriano vigente, sus dolorosos duelos personales debieron ser reservados, entrelazando en las bases de su amistad la tristeza por una pérdida vital que enfrentaron en forma común e inesperada en plena adolescencia.

*Había entre ellos tantas diferencias, que me preguntaba cómo habían llegado a ser tan buenos amigos, a no ser que fuera simplemente porque los polos opuestos se atraen. Años más tarde supe más cosas de sus respectivas infancias y del lazo que compartían al haber perdido ambos a sus madres a una edad temprana.*

(Emerick y Massey, 2011 Pág. 46).

El segundo componente fue la excepcional coincidencia de estar interesados en componer canciones. En esa fecha, temas como *What Goes On* de Lennon y *When I'm Sixty Four* de McCartney se encontraban en etapas germinales (Mac Donald, 2000). Lo usual era que las bandas estudiantiles replicaban temas conocidos, sin sumar canciones inéditas.

*John dijo "Sabes, he escrito un par de canciones" (...) Fue así como ¡bingo! Dios, nunca conocí a nadie que hiciera esto. Te mostraré lo que he estado haciendo. Comenzamos a escribir cosas juntos, cosas muy básicas.*

Entrevista Paul McCartney

"Paul McCartney talks about early days, writing with John Lennon and more. Radio Broadcast" (2019).

Finalmente, el tercer componente que consolida estas bases de amistad proyectándolas en su condición creativa, es la invitación para tocar en Hamburgo, Alemania en 1960. A partir de las presentaciones realizadas en Liverpool, generaron una fórmula para ofrecer un espectáculo ininterrumpido de ocho horas diarias en promedio durante toda la semana, a diferencia de las sesiones en su ciudad natal que alcanzaban una hora promedio en días predeterminados. La banda viaja a Hamburgo en cinco ocasiones entre 1960 y 1962, estimándose que realizaron unas mil doscientas presentaciones en vivo, aumentando su repertorio con temas propios y nuevas versiones de las canciones que presentaban, lo que arrojó como resultado un manejo instrumental, disciplina escénica y sonido propio que les daría un sello musical inconfundible (Gladwell, 2009).

*¡En Hamburgo a menudo tocábamos ocho horas al día! Actuando de esa manera debes tener como mínimo una montón de canciones. Así que incluso en las tandas de ocho horas intentábamos no repetir ninguna canción. Eso nos proporcionó millones de canciones.*

Paul McCartney citado en Barry Miles (2003:28).

Este intenso ritmo de trabajo se mantendrá posteriormente frente a los exigentes contratos iniciados en 1962 con las disqueras, que les obligaban a contar con nuevos materiales para los lanzamientos de dos álbumes, tres entregas de sencillos y dos discos extendidos por año. (Emerick y Massey, 2011).

*En los primeros tiempos, hacíamos un disco en 12 horas. Querían un single cada tres meses y teníamos que escribirlo en un hotel o en la furgoneta. Así que la cooperación era funcional, además de musical.*

Entrevista a John Lennon.

“Beatles interviews. Playboy Magazine”, 1980.

## LENNON/MCCARTNEY EN PLENA CREATIVIDAD. THE BEATLES 1962-1970

*Yo invité a Paul.  
El trajo a George y George trajo a Ringo.  
Pero, a quien yo elegí para trabajar  
y reconocí por su talento.  
Mi partner. Ese es Paul.*

John Lennon, 1980.

Desde que Lennon y McCartney compartieron sus incipientes conocimientos musicales y trabajaron en sus primeras canciones, el ejercicio de composición fue realizado con un efecto de espejo, por las respectivas habilidades diestra y zurda que cada uno poseía. La imagen de ambos amigos con sus guitarras frente a frente, componiendo música o cantando juntos en un micrófono, representa una simbólica síntesis de la sincronía con la que realizaron su trabajo creativo.

*Hay un millón de maneras de escribir, pero la forma en que siempre solía escribir con John, era uno frente al otro, ya sea en la habitación de un hotel, en las camas gemelas, con una guitarra acústica. Sólo estábamos mirándonos el uno al otro (...) Lo bueno para mí es ver a John allí, Ser diestro, ser zurdo. Me pareció que me estaba mirando en un espejo. El inventaría algo. Yo inventaría algo.*

Entrevista a Paul McCartney

(“Sir Paul McCartney, John Lennon. The Beatles songs. Express Daily”, 2017).

Sus estilos personales presentaban profundas diferencias. McCartney era organizado, diplomático, paciente, perfeccionista, renuente con la crítica, buen comunicador, de trato amable y educado en toda circunstancia. Lennon era desordenado, agitador, impaciente, abierto a recibir críticas o sugerencias, de trato agresivo o sarcástico frente a situaciones incómodas. Ambos eran competitivos, por lo que los celos - como sentimientos humanos inevitables - se expresaron luminosamente como motivación para su creatividad o como sombras que interfirieron su trabajo artístico conjunto. (Emerick y Massey, 2011). Sin embargo, su amistad prevaleció sobre los claroscuros, como energía creativa que alcanzó profundos niveles de intuición, comprensión y acogida, permitiendo un trato de iguales basado en la admiración y respeto mutuo, que anulaba la diferencia de edad entre ellos, alternaba sus roles de liderazgo creativo en los temas que escribían y permitía ceder en sus posiciones en la búsqueda de las mejores versiones finales para sus canciones.

*A menudo John y Paul se acurrucaban y discutían sobre si una toma era suficientemente buena; hablaban de lo que estaban oyendo y de lo que querían corregir o cambiar. John no se tomaba las grabaciones a la ligera, por lo menos en los primeros años. Aun así, era Paul quien se esforzaba siempre por conseguir que las cosas fueran lo mejor posible. John no tenía esa actitud, pero hay que reconocer que estaba dispuesto a probar las ideas de Paul y quería que las cosas estuvieran bien, aunque no le resultara grato pasar largas horas en busca de la perfección. Podía gruñir:*

*“Lo hemos probado hasta la saciedad”, pero si Paul insistía, hacían otra toma. John era inevitablemente el que cedía.*

(Emerick y Massey, 2011:45).

En el marco del trabajo compositivo, es posible trazar los perfiles particulares de cada autor y sus aportes distintivos a la tarea conjunta.

*Uno podría decir que él (McCartney) proveía luminosidad u optimismo, mientras que yo siempre iba a la tristeza, a la discordia o a un costado más bien depresivo (...). En We Can Work It Out, Paul hizo la primera mitad, yo hice el octavo medio. Pero tienes a Paul escribiendo “we can work it out” (“podemos resolverlo”) muy optimista. Y yo, impaciente “life is very short, and there’s no time for fussing and fighting, my friend”. (“la vida es muy corta y no hay tiempo para quejarse y pelear, mi amigo”).*

Entrevista a John Lennon.  
“Beatles interviews. Playboy Magazine”, 1980.

*La visión de mucha gente sobre la colaboración entre Lennon y McCartney suele ser muy simplista. Lennon era el rockero duro y dispuesto a todo. McCartney era el blando y sentimental. Si bien en parte esto era cierto, la relación entre ellos era mucho más profunda. Tal vez el papel más importante que cada uno jugaba para el otro era el de crítico imparcial. John era la única persona del mundo que podía decirle a Paul “Esta canción es basura”, y que Paul lo aceptara. A su vez, Paul era el único que podía mirar a John a los ojos y decirle “Has ido demasiado lejos”.*

(Emerick y Massey, 2011. Pág. 46).

Aún considerando sus perfiles particulares, trabajaron con versatilidad en diversos estilos y ritmos. Así entonces, no es sorprendente que el rockero duro de Lennon, recogiera recuerdos nostálgicos en la balada *In My Life* (1965) y por contraparte el compositor sentimental de McCartney sentara las bases de la canción *Helter Skelter* (1968) como aspiración de un rock lo más sucio, salvaje y ruidoso posible (Mac Donald, 2000).

El análisis de la experiencia compositiva conjunta, permite reconocer cuatro reglas creativas mediadas por su amistad. La primera y principal regla de creación era que el autor que aportaba la idea central de una nueva canción era quien la interpretaba. Esta regla permite reconocer la autoría principal en la voz principal de cualquier canción del catálogo, a excepción de puntuales cesiones a Harrison o Starr. La segunda regla complementaria a la primera, era que el autor principal de la canción guiaba los arreglos musicales hasta su plena conformidad en la interpretación del tema. Por eso, en más de alguna ocasión trabajaron persistentemente hasta alcanzar el concepto musical definido por uno de ellos. La tercera regla creativa se originó en sus días iniciales, al no contar con

sistemas de registro de audio y no saber escribir música. Para ponderar la trascendencia de una canción y si valía la pena conservarla, se estableció que cumplía dicha condición la pieza que podía ser recordada fácilmente al día siguiente. En caso contrario, la canción era desechada al ser literalmente olvidada (Norman, 2017). La cuarta regla, definida una vez que comienza su carrera musical, es que el tema más potente de la dupla ocupara el lado A de un disco sencillo, independientemente de quien fuera el compositor principal, para cautelar la calidad de sus canciones y la popularidad de sus ventas (Emerick y Massey, 2011).

En una primera aproximación para definir los períodos de composición conjunta, Lennon señala una fecha temprana para afirmar que la relación de colaboración habría sido breve.

*Terminó... No lo sé. Alrededor de 1962 o algo así, no lo sé. Si me das los álbumes, puedo decirte exactamente quién escribió qué y cuál línea. Algunas veces escribíamos juntos. Todo nuestro mejor trabajo – aparte de los primeros días como I Want To Hold Your Hand y cosas así que escribimos juntos – las escribimos por separado (...). Siempre escribíamos separados, pero a veces los hacíamos juntos porque lo disfrutábamos y otras porque nos decían “bueno, van a hacer un álbum, así que júntense y escriban algunas canciones”. Tal como un trabajo.*

Entrevista a John Lennon.  
“Lennon remembers”, 1970).

Sin embargo, esta primera declaración fue desmentida años más tarde por el propio Lennon, reconociendo el trabajo permanente realizado con McCartney.

*Parece que usted y Paul trabajaron mucho más estrechamente que lo que usted ha admitido en entrevistas a lo largo de estos años ¿no ha dicho que ustedes escribieron la mayoría de canciones de manera separada, a pesar de firmar conjuntamente las canciones? Sí. Estaba mintiendo. Era cuando me sentía resentido, así que dije que escribíamos por separado. Pero, realmente, la mayoría de las canciones las escribimos codo con codo.*

Entrevista a John Lennon.  
“Beatles interviews. Playboy Magazine”, 1980.

La colaboración fue iniciada en Liverpool y profundizada con la intensa agenda de Hamburgo, que exigía ampliar el repertorio por las extensas presentaciones. Para dicho propósito, dedicaron los tiempos alternos a los conciertos en un espacio cotidiano de plena convivencia. El trabajo creativo reconoce el punto de inicio del proceso de composición como un hito que definió marcos de confianza y reciprocidad, abarcando desde la concepción de las canciones hasta su edición final, situación resignificada en los años

venideros en una secuencia virtuosa de colaboración que otorgó progresivamente mayor independencia y libertad creativa.

Así, entonces, puede identificarse una primera modalidad creativa plenamente integrada, propia de los primeros años, en donde una canción es compuesta en forma completa y sincrónica por ambos músicos. Estos temas son identificados como colaboraciones 50/50 (Miles, 1997). Es el caso de *I Saw Her Standing There* (1963), escrita en la casa de McCartney desde una idea original de dicho compositor, quien tenía el primer verso. A Lennon le gustaron algunas líneas, aportó en la modificación de otras, contribuyendo estructuralmente con la versión final de la letra y de la música de la canción.

*Uno de nosotros tenía una idea para una canción, que sería su canción. En otras palabras. I Saw Her Standing There fue mi idea y nos sentamos a trabajar. No la había terminado. "She was only 17 years old and had never been a beauty queen" ("Ella tenía solo 17 años y nunca había sido reina de belleza"). Y nos miramos como si hubiera algo terriblemente mal. Eso fue con mucha honestidad. Así que ya sabes una cosa, fuimos brutalmente honestos entre nosotros. Si John hubiese escrito algo o si yo hubiera escrito algo que no fuera bueno, era como si solo una mirada entre nosotros fuera "Bien. Vamos a arreglar esto" (...) cambiamos a "She was only 17 years old, you know what I mean" ("Ella solo tenía 17 años, sabes lo que quiero decir"). Era una línea mucho mejor.*

Entrevista Paul McCartney.

"Paul McCartney talks about early days, writing with John Lennon and more. Radio Broadcast" (2019).

Como resultado de la evolución natural de la etapa anterior, emerge la segunda modalidad de creación suplementaria, que define la mayoría de las obras realizadas en los años posteriores, en donde la idea germinal se focalizaba principalmente en un compositor, para alcanzar un completo despliegue a partir de los aportes en la letra o la música generados a partir del trabajo conjunto. Estos temas son identificados por los rangos de colaboración que oscilan entre 80/20, 70/30 y 60/40 (Miles, 1997).

*¿Qué canciones se mantienen en tu cabeza como parte de Lennon/McCartney?*

*I Want to Hold Your Hand, From Me To You, She Loves You. Tendría que tener la lista, son muchas. Hay trillones. En una banda de rock tienes que hacer singles, tienes que seguir escribiéndolas, muchas más. Ambos teníamos las manos metidas en el trabajo del otro.*

Entrevista John Lennon.

("Lennon remembers". Rolling Stone, 1970).

*Nuestro estilo era simplemente juntarnos y arreglar las canciones de cada uno. Y luego, empezamos a escribir juntos nuevas canciones. Y simplemente fue muy fácil (...) Y uno de nosotros encontraría una línea de apertura y luego el otro. A uno se le ocurriría la segunda línea y luego él, de aquí para allá. Solo puedes obtener ideas. Y lees y escribes en un pedazo de papel.*

Entrevista Paul McCartney.

"Paul McCartney talks about early days, writing with John Lennon and more. Radio Broadcast" (2019).

Esta segunda modalidad se encuentra presente en forma transversal en sus canciones. Pueden mencionarse a modo ilustrativo *Love Me Do* (1962), *It Won't Be Long* (1963), *If I Fell* (1964), *Help!* (1965), *Michelle* (1965), *Good Day Sunshine* (1966) *Lucy In The Sky With Diamonds* (1967), *All You Need Is Love* (1967), *Ob-La-Di, Ob-La-Da* (1968) y *Hey Bulldog* (1969), temas en que los indistintos aportes respecto de la letra y la música permiten acreditar a la dupla creativa en plena acción.

*Era como si estuviesen juntando un montón de trocitos y no puedo entender como consiguieron sacar la versión final de lo que yo escuché.*

(Julia Baird, hermanastra de Lennon citada en Mac Donald, 2000:132).

Una tercera modalidad es la creación complementaria, en donde a partir de ideas germinales de cada compositor, se creaba una única canción ensamblada a partir de parcialidades de canciones sin terminar. Es el caso de las canciones *A Day In The Life* (1967) *Baby You Are A Rich Man* (1967) y *I've Got A Feeling* (1970).

*Comenzaron a grabar A day In The Life dos días después que Lennon recibiese la inspiración para escribir las estrofas. McCartney añadió la parte intermedia a tiempo doblado. Un fragmento de otra canción sobre sus días escolares que, en este nuevo contexto, encajó con una viñeta de una vida distraídamente ajetreada y rutinaria.*

(Mac Donald, 2000: 190).

*Ambos contribuyeron con fragmentos que encajan perfectamente: el cuerpo de la canción "I've got a feeling, a feeling deep inside" ("Tengo un sentimiento, un sentimiento en el fondo") es cantada por McCartney, pero Lennon se hace cargo de la sección "Everybody had a hard year" ("Todos tuvieron un año difícil"), que salió de una canción que había escrito unos meses antes.*

"100 greatest Beatles song for Rolling Stone" (2011).

Finalmente, puede mencionarse una cuarta modalidad de creación con autonomía relativa, en donde la canción era compuesta por un autor y presentada para el trabajo conjunto. Sin embargo, en estas ocasiones se entregaban confirmaciones plenas de reconocimiento a los atributos de la canción, sin nuevos aportes relevantes. En este caso, la opinión del otro integrante de la dupla actuaba como una suerte de control de calidad que respaldaba incondicionalmente el nuevo tema. Esta situación puede ilustrarse a través de las canciones *Yesterday* (1965), *Here, There And Everywhere* (1966) y *Hey Jude* (1968) de Paul McCartney; junto con *I Am The Walrus* (1967) y *Julia* (1968) de John Lennon.

*He recibido muchas felicitaciones por Yesterday. Pero yo no la escribí. Es únicamente de Paul, es la canción de Paul. Es su bebé. Bien hecho. Es preciosa, pero yo no la escribí (...) Y Hey Jude es un conjunto de letras malditamente bueno. No hice ninguna contribución a la letra allí.*

Entrevista a John Lennon.

"Beatles interviews. Playboy Magazine", 1980.

(En *Hey Jude*) cuando llegué a la línea “*The movement you need is on your shoulders*” (“El movimiento que necesitas está en tu hombro”), miré por encima de mi hombro y dije: “Cambiaré eso, es un poco horrible. Solo lo estaba bloqueando”, y John dijo: “No se te ocurra sacar esa línea. Es genial. ¡Es la mejor de la canción!” Eso es colaboración. Cuando alguien es tan firme acerca de una línea que vas a desechar, y él dice: ‘No, mantenla dentro’. Así que, por supuesto, amas esa línea el doble (...) Es más hermosa que nunca. Amo esas palabras ahora.

Entrevista a Paul McCartney sobre *Hey Jude*  
“Sir Paul McCartney reveals the song and lyric that reminds him of John Lennon most. Beatles stories”, 2017.

La permanente dinámica creativa impulsó la competitividad en vistas a realizar mejores canciones que permitieran capturar el lado A de un disco sencillo; posicionar una canción central para un proyecto en desarrollo o como respuesta a una canción en proceso de creación. Así entonces, Lennon desarrolla en menos de 24 horas la canción *A Hard Day's Night* (1964), tema central que abre la película homónima de la banda y el disco larga duración asociado, para tener la prioridad en el lanzamiento; y por su parte, McCartney compone *Penny Lane* (1966) como respuesta a las canciones de Lennon que buscaban enlazarse con la infancia en la ciudad de Liverpool, iniciada con *In My Life* (1965) y continuada con *Strawberry Fields Forever* (1966), donde evocaba sus recuerdos respecto a un predio de Liverpool destinado a orfanato para la infancia de post guerra (Mac Donald, 2000).

Los contenidos evolucionaron desde canciones inspiradas en el amor y el desamor en las relaciones de pareja, hacia temas con mayor narrativa personal y social. Así entonces, el período 1962-1964 se caracterizó por canciones vinculadas al amor como *PS I Love You* (1962), *I Saw Her Standing There* (1963), *All My Loving* (1963), *She Loves You* (1963), *I Want to Hold Your Hand* (1963), *From Me To You* (1963), *Can't Buy Me Love* (1964) y *And I Love Her* (1964), base del fenómeno de la *beatlemania*, denominación de los medios de comunicación de Inglaterra y Estados Unidos a la masiva, ferviente y descontrolada respuesta juvenil a las presentaciones de la banda, que alcanzó su cénit en el concierto realizado en el Shea Stadium de Nueva York en Agosto de 1965, al convocar a 55 mil personas en el que es considerado el primer concierto de rock masivo realizado al aire libre de la historia.

*En los viejos tiempos, no nos importaban mucho las letras mientras que la canción tuviera un tema. Ella te ama, él la ama, todos se aman mutuamente. Buscábamos el enganche, la línea y el sonido.*

Entrevista a John Lennon.  
“Beatles interviews. Playboy Magazine”, 1980.

Las canciones de narrativa personal y social se integran a partir de miradas autobiográficas en *I'm A Loser* (1964), *If I Feel* (1964), *Help!* (1965) y *You've Got To Hide Your Love Away* (1965), sumando narrativas sociales sobre el sentido de la vida en *Nowhere Man* (1966), la soledad en *Eleanor Rigby* (1966), el abandono adolescente del hogar en *She's Leaving Home* (1967), una particular mirada a Mayo del 68 en *Revolution 1* (1968), los derechos civiles de las mujeres de color en *Blackbird* (1968), las mujeres de la clase traba-

jadora con *Lady Madonna* (1968) y un icónico e inolvidable mensaje pacifista en medio de las tensiones de la Guerra Fría con *All You Need Is Love* (1967), canción transmitida en vivo en *Our World*, primer programa de enlace vía satélite de la historia, con una audiencia aproximada de 700 millones de personas en 24 países del mundo. Si bien estas canciones no fueron formuladas de manera militante, la calidad musical y las metáforas utilizadas fueron los medios creativos que las rescataron de la contingencia, transformándolas en mensajes valóricos inmanentes que perduran hasta la actualidad. Asimismo, aportaron a consolidar una estética distintiva que asociaba música e imagen, reflejando las inquietudes juveniles de la época, en torno al movimiento hippie, el verano del amor y la revolución de las flores, todos ellos considerados conceptos identitarios de la década de 1960 (Hernández, 2013).

*La contribución Lennon/McCartney de fines de los sesenta tuvo cierta profundidad, un acercamiento más maduro e intelectual. Éramos gente distinta y estábamos más viejos. Nos conocíamos de muchas maneras diferentes que cuando escribíamos juntos de adolescentes y cuando apenas teníamos veintitantos.*

Entrevista a John Lennon.  
“Beatles interviews. Playboy Magazine”, 1980.

Respecto del aporte en la dimensión musical, al inicio de sus composiciones, los acordes, ritmos y estructuras de canciones se organizaban en torno a patrones de progresión predecibles, utilizando los cuatro acordes característicos de la música popular de ese entonces, como se constata en *I Saw Her Standing There* (1963). Posteriormente, su búsqueda musical encadenó intuitivamente secuencias de acordes mayores y menores, armonías complejas, superposición de melodías, cambios de tempos, improvisaciones vocales e instrumentales, transgrediendo las normas vigentes y aportando variantes inéditas para la composición musical (“The Beatles. A musical appreciation and analysis by composer Howard Goodall CBE”, 2013).

*Paul tenía mucha formación, podía tocar muchos instrumentos. Decía “¿Por qué no cambias eso? Has tocado esa nota 50 veces en la canción”. En muchísimas canciones, yo aporto el puente, la media octava.*

Entrevista a John Lennon.  
“Beatles interviews. Playboy Magazine”, 1980.

Facilitó el avance musical el término de las giras y presentaciones en vivo a contar del año 1966, permitiéndoles concentrarse en el trabajo de estudio, en donde desplegaron plenamente su creatividad musical. Destacan en este marco *Eleanor Rigby* (1966) *Penny Lane* (1966), *Strawberry Fields Forever* (1966), *Tomorrow Never Knows* (1966) *I Am The Walrus* (1967), *A Day In The Life* (1967) y *Hey Jude* (1968), temas que buscaban arreglos distintivos independientemente de su factibilidad técnica, generando exigencias inéditas a su productor musical Sir George Martin y a su ingeniero de sonido Geoff Emerick, aliados claves en la consecución de dichos propósitos. Como resultado, ampliaron los repertorios vigentes contribuyendo a disolver la rígida diferenciación entre música clásica y música popular, incluyendo redefiniciones desde la psicodelia y la experimentación, mediadas en ocasiones por el consumo de sustancias.

Si bien en sus orígenes la composición de canciones estaba destinada a una banda de rock and roll, fueron abarcando progresivamente diversos géneros musicales, trascendiendo las expectativas iniciales. En consecuencia, es posible ilustrar los principales géneros y canciones asociadas de la dupla, los que abarcan estilo country con *I've Just Seen A Face* (1965); pop con *Ob-La-Di, Ob-La-Da* (1968); grunge con *Things We Said Today* (1964); folk rock con *No Reply* (1964); blues rock con *The Word* (1965); música con la influencia india impulsada por Harrison en *Norwegian Wood* (1965); sonido motown con *Got To Get You Into My Life* (1966); música infantil con *Yellow Submarine* (1966) que posee igualmente versiones marciales; music hall inglés con *Your Mother Should Know* (1967) y rock psicodélico con *Across The Universe* (1968). Adicionalmente, se reconoce el aporte creativo germinal en los géneros punk y heavy metal con *Tomorrow Never Knows* (1966) *Revolution* (1968), *Helter Skelter* (1968) y *I Want You (She's So Heavy)* (1969). Asimismo, la dupla resignificó la potencia del bajo y su combinación con la batería, como instrumentos capaces de aportar vertiginosos contrapuntos melódicos no explorados a esa fecha y que se reconocen en *Rain* (1966), *Paperback Writer* (1966), *Lady Madonna* (1968), *Hey Bulldog* (1968) y *Come Together* (1969) (Mac Donald, 2000).

*Paul fue uno de los bajistas más innovadores de la historia. La mitad de lo que se hace ahora está directamente copiado de su periodo Beatle.*

Entrevista a John Lennon.  
"Beatles interviews. Playboy Magazine", 1980.

## LENNON/McCARTNEY. LEGADO DE UNA AMISTAD CREATIVA

*Lo lograré con una ayudita de mis amigos.  
Llegaré alto con una ayudita de mis amigos.  
Voy a intentarlo con una ayudita de mis amigos.*

Lennon/McCartney.  
*With a Little Help From My Friends.*  
Álbum Sargent Peper's Lonely Hearts Club Band.  
*The Beatles, 1967.*

Conforme a los postulados de Deleuze y Guattari (1993), la amistad de los compositores Lennon y McCartney constituyó una poderosa fuerza creativa, que transformó su trabajo en una obra de arte, debido a la capacidad de resignificación musical que acuñaron frente a los cánones establecidos, que buscó nuevos lenguajes y expresiones musicales en forma intuitiva y sin complejos ni predefiniciones. Coincidente con Farrell, (2001) el mutuo anhelo adolescente de construir un sueño musical en sus propios términos los impulsó a convertirse en pares creativos, con una recíproca incondicionalidad forjada desde los valores individuales y las experiencias vitales compartidas. Su creatividad relacional se desplegó a través del ingenioso y contradictorio ensamblaje aportado por la colaboración y la competencia, entrelazadas como dos caras de una moneda, que sostuvo la búsqueda intencionada de rupturas, quiebres y tangentes creativas, en un esfuerzo conjunto que los desafiaba a evitar estancarse en respuestas uniformes y rutinarias.

Las particularidades personales de la dupla Lennon/McCartney, pueden ser definidas simbólicamente desde los pares conceptuales de poesía y armonía; transgresión y equilibrio; caos y orden; conflicto y estabilidad; y expresadas en sus síntesis icónicas *johnandpaul*, *soulmates* o *hazel-and-honey*. Al igual que las guitarras diestra y zurda tocadas frente a frente, estos pares conceptuales se manifiestan como puntos pendulares que distinguen la génesis desde donde se inicia o donde termina el proceso creativo individual; e indican las múltiples trayectorias entrelazadas de interacción que posibilita un encuentro creativo pleno de reciprocidad, respeto y admiración mutua. La amistad de la dupla Lennon/McCartney confirma los planteamientos de Teles (2009) al evidenciar la expansión de la vida personal de cada compositor a través de un despliegue creativo conjunto de increíble versatilidad, impulsado a través de sus años de colaboración y expresado en innovadoras canciones, cuya letra, estructura musical, estilos y rasgos estéticos fueron acogidos favorablemente por un masivo público juvenil compuesto por las generaciones *baby boomers* a las que pertenecían ambos músicos, las que reconocían en cada nuevo lanzamiento una banda sonora que avanzaba sincrónicamente al ritmo de su propia biografía personal.

En el trabajo creativo se reconocen los rituales de interacción definidos por Collins (2009), identificando los rasgos que asume la amistad creativa a nivel micro social y macro social. Los encuentros en el *aquí-y-ahora* y en el *cara-a-cara*, revelan una extraordinaria dinámica micro social relacional expresada en las modalidades de creación plenamente integrada, creación suplementaria, creación complementaria y creación con autonomía relativa, presentes transversalmente en toda su obra. En el nivel macro

social, los múltiples puntos de conexión de los eventos micro sociales creativos con los patrones de tiempo y espacio de su época activaron las cadenas de rituales en un proceso creativo generado a través de la interacción musical de sus canciones; configurando una espiral revolucionaria de energía emocional virtuosa que amplió progresivamente los márgenes convencionales de la música, el arte y la cultura, hasta alcanzar icónicamente la cúspide del proceso creativo en su canción *A Day In The Life* y en el álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Las dimensiones de perfección e imaginación musical, poética y estética que representan estas obras, fundamentaron el giro copernicano que redefinió a la juventud de la década de 1960 y a todas las generaciones noveles que les han sucedido, como luminoso y colorido epicentro de los procesos de transformación del futuro; abandonando la unívoca proyección de una vida adulta gris y monótona que les había precedido, basada en la estricta moralidad, rigor y austeridad propias de la post guerra. Los principales portavoces de la redefinición fueron John Lennon y Paul McCartney, quienes en ese momento contaban con 27 años y 25 años de edad respectivamente y fueron reconocidos como los jóvenes genios creadores de un momento germinal de la historia contemporánea que desplazó viejas fronteras tradicionalmente inamovibles y proyectó nuevos e impensados territorios culturales ulteriores.

A cinco décadas del lanzamiento de su último álbum, la inmanencia del legado de la amistad creativa de la dupla Lennon/McCartney, es reconocible en la génesis de las realidades musicales, artísticas y estéticas de los contextos culturales contemporáneos. En su calidad de pares de colaboración incondicionales, alcanzaron un nivel de virtuosismo excepcional, resultado de la fuerza creativa fundamentada en los profundos afectos, íntimas complicidades e inevitables tensiones y desavenencias; experiencias emocionales propias de un vínculo de amistad enlazado intensamente con un proyecto vital y con un tiempo histórico; y consolidado a través del exigente ritmo de trabajo que caracterizó su trayectoria conjunta.

*Paul es como un hermano para mí y lo amo. Ciertamente tenemos nuestros altibajos y nuestras peleas. Pero al final del día, cuando todo está dicho y hecho... yo haría cualquier cosa por él y creo que él haría cualquier cosa por mí.*

Entrevista a John Lennon  
"John Lennon. Las horas finales.  
Nueva York, 8 de Diciembre de 1980".

A modo de corolario, se constata que "*hay un McCartney interno en las melodías de John, y un Lennon incluido en las de McCartney*" (Pardo, 2011, p.4). En consecuencia, como puntos cardinales de síntesis puede afirmarse que no habría habido Lennon sin McCartney y no habría habido McCartney sin Lennon. Por lo tanto, no habría habido The Beatles sin Lennon/McCartney. Pero paradójicamente, podría haber habido Lennon/McCartney sin The Beatles. Porque su amistad creativa tenía la potencia para florecer en cualquier agrupación musical en la que se hubiesen encontrado. Y aunque una vez disuelta su asociación en 1970 nunca más se reunieron como dupla compositora y atravesaron un amargo período de alejamiento, superado progresivamente por la fuerza de una profunda amistad forjada a través de los años; puede reconocerse que Lennon aportó

todo su talento en la causa pacifista, hasta transformarse trágica y paradójicamente en un símbolo universal de la paz. Por su parte, McCartney ha sido reconocido como el extraordinario compositor que ha cantado a la belleza de las diversas expresiones del amor durante toda su carrera. Lennon/McCartney, unidos para siempre en la síntesis identitaria de Paz y Amor que marcó a toda una generación por medio de una impronta musical imperecedera para la cultura occidental. El legado de una amistad creativa para un tiempo histórico incomparable.

*"Piensa en mí de vez en cuando viejo amigo"*

*John Lennon a Paul McCartney  
Despedida en su último encuentro presencial  
Edificio Dakota, Nueva York.*

*Abril de 1976.*

## REFERENCIAS

- ARACIL, OLIVER Y SEGURA (1998) *El mundo actual. De la segunda guerra mundial a nuestros días*. Barcelona. Ediciones Universidad de Barcelona.
- COLLINS, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- EMERICK G. Y MASSEY H. (2011) *El sonido de The Beatles*. Barcelona. Editorial Indicios.
- FARRELL, M. (2001) *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and creative work*. Universidad de Chicago
- GLADWELL M. (2009) *Fueras de serie*. Taurus. Colombia.
- HERNÁNDEZ, G. (2013) El aporte literario y estético de The Beatles. En: *Revista Espiga*. Año XII N° 26 Págs. 29-38. Escuela Ciencias Sociales Humanidades. UNED. <https://revistas.uned.ac.cr/index.php/espiga/issue/view/80>
- MAC DONALD, I (2000) *The Beatles. Revolución en la mente*. Madrid. Celeste Ediciones.
- MILES, B. (2003) *The Beatles. Día a día*. Barcelona. Ediciones Roinbook.
- MILES, B. (1997) *Paul Mc Cartney Muchos años a partir de ahora*. Londres: Secker y Warburg.
- NORMAN, P (2017) *Paul Mc Cartney. La Biografía*. México. Malpaso Ediciones.
- ORDOVÁS, J. (2014) *John Lennon*. Biografías. Madrid. Silex Ediciones.
- PAHL, R. (2003) *Sobre la amistad*. Madrid: Siglo XXI.
- PARDO, J. (2011) La doble vida de John Lennon. En: *Revista de Libros*. Segunda época. (on line) 71(1) 1-5. <https://www.revistadelibros.com/articulos/la-doble-vida-de-john-lennon>
- PERILLA, J. (2018) Las nuevas generaciones como un reto para la educación actual. *Capítulo I Las generaciones del siglo XX y sus características como un reto para la actualidad*. Págs. 15-42. Bogotá. Escuela de Educación. Universidad Sergio de Arboleda. Rodríguez, A. (1995) *Historia del Mundo Contemporáneo. La Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Ediciones AKAL.
- TELES, A. (2009). *Política afectiva. Apuntes para pensar la vida comunitaria*. Entre Ríos: Fundación la Hendija.
- UNICEF (2006) *60 años en pro de la infancia. 1946-2006*. Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia. Nueva York.

**PÁGINAS WEB**

- BEATLESBIBLE/HISTORY. (S/F).** Recuperado de: <https://www.beatlesbible.com/history/>
- BEATLESBIBLE/DISCOGRAPHY. (S/F).** Recuperado de <https://www.beatlesbible.com/discography/>
- GREATEST ALBUMS OF ALL TIME FOR ROLLING STONE. (2009).** Recuperado de <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-albums-of-all-time-156826/>
- OB-LA-DÍ OB-LA-DA LA CANCIÓN MÁS PERFECTA SEGÚN LA CIENCIA. (2019).** Recuperado de [https://www.abc.es/cultura/musica/abci-ob-la-di-ob-la-da-beatles-cancion-mas-perfecta-segun-ciencia-201911100122\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/musica/abci-ob-la-di-ob-la-da-beatles-cancion-mas-perfecta-segun-ciencia-201911100122_noticia.html)
- 100 GREATEST BEATLES SONG FOR ROLLING STONE. (2011).** Recuperado de <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/100-greatest-beatles-songs-154008/a-day-in-the-life-182132/>
- LENNON REMEMBERS. (1970).** Recuperado de <https://www.rollingstone.com/music/music-news/lennon-remembers-part-two-187100/>
- PAUL MCCARTNEY ON OPHRA. (1997).** Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IPfj5DvQfil>
- PAUL MCCARTNEY TALKS ABOUT EARLY DAYS, WRITING WITH JOHN LENNON AND MORE. RADIO BROADCAST. (2019).** Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ziP4DTxTi2o>
- BEATLES INTERVIEWS. PLAYBOY MAGAZINE. (1980).** Recuperado de <http://www.m.beatlesinterviews.org/db1980.jlpb.beatles.html>
- SIR PAUL MCCARTNEY, JOHN LENNON. THE BEATLES SONGS. EXPRESS DAILY. (2017).** Recuperado de <https://www.express.co.uk/entertainment/music/782977/Sir-Paul-McCartney-John-Lennon-The-Beatles-songs-Flowers-in-the-Dirt>
- SIR PAUL MCCARTNEY REVEALS THE SONG AND LYRIC THAT REMINDS HIM OF JOHN LENNON MOST. BEATLES STORIES. (2017).** Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=fqzB\\_6pBp1ss](https://www.youtube.com/watch?v=fqzB_6pBp1ss)
- THE BEATLES. A MUSICAL APPRECIATION AND ANALYSIS BY COMPOSER HOWARD GOODALL CBE (2013).** Recuperado de <https://youtu.be/ZQS91wVdvYc>
- JOHN LENNON (2014).** John Lennon. Las horas finales. Nueva York, 8 de Diciembre de 1980. Recuperado de <http://www.thebeatles909.com/2014/12/john-lennon-ultimas-horas-p2.html>

## Hoy, hundimos el miedo (2020)



## La expansión de la academia. Perspectivas, problemas y prácticas en la investigación artística local.

*Francisca García Barriga*

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación  
mfranciscagarcia@gmail.com

*Ignacio Nieto Larraín*

Universidad Finis Terrae  
ignacio.nieto@ug.uchile.cl



Artículo bajo licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)  
ENVIADO: 20-09-29  
ACEPTADO: 20-12-22

### RESUMEN

En el presente artículo proponemos un estado del arte respecto del aparato conceptual internacional asociado a la “investigación artística”, en diálogo con aproximaciones locales de investigadores chilenos. Algunas de las cuestiones que abordamos refieren a la multiplicidad de formas de investigación artística en la producción de conocimiento, a su dimensión epistemológica e interdisciplinar. Junto a ello, revisamos las condiciones materiales para su desarrollo en Chile y los programas de postgrado emergentes en las universidades chilenas que orientan la práctica a este tipo de investigación. El trabajo incluye tres “insertos artísticos” que permitirán al lector acercarse a diferentes metodologías de trabajo desde una lógica teórico-práctica. Finalmente se dan ciertas recomendaciones según lo presentado y de acuerdo a la experiencia obtenida a partir de seminarios impartidos por los autores.

### PALABRAS CLAVE

Práctica artística como investigación; Academia; Interdisciplina; Artes Visuales; Afectos.

### RESUMO

Neste artigo propomos um estado da arte sobre o aparato conceitual internacional associado à “investigação artística”, em diálogo com as abordagens dos pesquisadores chilenos. Algumas das questões que respondemos referem-se à investigação artística na produção do conhecimento, a sua dimensão epistemológica e interdisciplinar. Junto com isso, fazemos uma revisão da matriz legislativa e dos programas de pós-graduação emergentes em universidades chilenas para o desenvolvimento desse tipo de pesquisa. Ao mesmo tempo, a obra inclui três “inserções artísticas” que permitirão ao leitor abordar diferentes metodologias de trabalho a partir de uma lógica teórico-prática. Por fim, algumas recomendações são apresentadas de acordo com a experiência obtida nos seminários ministrados orientados para esta linha de investigação.

### PALAVRAS-CHAVE

Investigação artística; Academia; Interdisciplina; Artes visuais; Afectos.

### ABSTRACT

The article provides an international state of the art for the “artistic research”, including local approaches by Chilean researchers. Some of the questions that we answer refer to artistic research in the context of production of knowledge and its epistemological and interdisciplinary dimension. Then we review the material conditions for its development in Chile and the emerging postgraduate programs in Chilean universities that guide the practice of this kind of research. The paper includes three “artistic inserts” that will allow the reader to approach different work methodologies from a theoretical-practical point of view. Finally, certain recommendations are given by the authors in accordance with the experience obtained from teaching and given seminars.

### KEYWORDS

Arts Based Research; Academy; Interdiscipline; Visual Arts; Affects.

## DISCUSIÓN CONCEPTUAL

*Lo que se llama «percepción» ya no es un estado de cosas, sino un estado del cuerpo en tanto que inducido por otro cuerpo; y «afección» es el paso de este estado a otro en tanto que aumento o disminución del exponente-potencia, bajo la acción de otros cuerpos ninguno es pasivo, sino que todo es interacción, incluso la gravedad.*

Deleuze & Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991).

*El notorio anarquismo se concibe sobre todo como una terapia contra las consecuencias antidemocráticas y opresivas del monopolio de la autoridad epistémica que mantiene la ciencia.*

Feyerabend, *Against Method* (1975).

La crisis del conocimiento disciplinar en la actualidad atraviesa el sistema académico en una dimensión global y en todas las facultades universitarias. Funcionarios, investigadores, académicos y estudiantes estamos desafiados a pensar de forma cooperativa y más allá de las fronteras del conocimiento adquirido en las fases de la educación formal. Este desafío, que es teórico y práctico a la vez, se relaciona estrechamente con algunas discusiones vigentes hoy en torno a la práctica artística en el espacio académico, respecto de su rol y naturaleza, su legitimación en la producción del conocimiento, su financiamiento y proyección futura en diálogo con la educación. A modo preliminar es posible establecer que la práctica artística busca hoy multiplicar los espacios para el trabajo intelectual crítico, cuestionando los sistemas dominantes y con una actitud interdisciplinaria (Wilson y Van Ruiten, 2013: 9).

Se sabe que la “investigación artística” no es algo nuevo, en la medida que en todas las épocas los artistas han reflexionado e investigado bajo diversas metodologías a partir de problemas, materiales, técnicas y referentes. Sin embargo, la legitimación del conocimiento artístico en el corazón mismo del sistema científico-tecnológico –que es el que rige el desarrollo de conocimiento e investigación en la academia– supone hoy la novedad y el desafío. En este marco, la batalla de la investigación artística hace frente también a la fetichización de la “obra”, la interpretación semiológica del objeto y su encasillamiento como objeto cultural, que han sido las perspectivas más tradicionales con que la ciencia y el logos han impulsado sus diálogos hacia el campo artístico. De este modo las investigaciones basadas en la práctica subrayan que el arte es una forma de epistemología en sí, que trasciende de la experiencia puramente estética y de carácter interpretativo (Eisner, 2006: 10).

Las debilidades que hoy exhibe la lógica disciplinar y separatista del conocimiento contrastarían con la lógica relacional e interactiva que impulsa la epistemología artística. Numerosa bibliografía ha comprobado que la práctica artística efectivamente produce conocimiento (Sullivan, 2010; Barone y Elliot, 2012; Savin-Baden y Wimpenny, 2014). Uno de los antecedentes que abre la discusión es el libro de 1934 de John Dewey, *Art as an Experience*. La teoría filosófica expuesta por Dewey es un intento de cambiar la comprensión de lo que es esencial y característico del proceso del arte, desde sus manifestaciones físicas en el objeto expresivo hasta el proceso en su totalidad, un proceso cuyo elemento fundamental ya no es la obra de arte material sino el desarrollo de una experiencia, experiencia mediada por una perspectiva crítica de la percepción (Dewey citado por Leddy 2020).

Considerando este antecedente, las prácticas artísticas no son autónomas, sino situadas e incrustadas. El significado del arte se genera en las interacciones de entornos experimentales que son un medio para influir en los pensamientos y actos del practicante. Este tipo de aproximación contrasta con la investigación científica ya que provoca una distinción que, según Cazeaux (2018), proviene del razonamiento emanado de la experiencia humana. El autor argumenta que la investigación artística o la práctica del artista es definida por la experiencia: “yo tengo la experiencia del mundo como una secuencia organizada de fenómenos, que reco-

nozco, a partir de un entendimiento adquirido, interactúo con él. A partir de esto yo soy consciente de mí mismo, soy un ser que existe continuamente” (2018: 119).

Esa experiencia consciente no sólo está centrada en el objeto de estudio sino que en otros elementos subjetivos. Knowles y Cole (2008) identifican que la práctica artística está muchas veces cargada de elementos emocionales y se relacionan con experiencias afectivas, donde la imaginación y el intelecto dan formas de conocer y responder al mundo. Desde esa perspectiva, Lincoln y Denzin comentan que la práctica investigativa “implica procesos de descubrimiento y la invención de carácter crítico ya que son los momentos de epifanía en la cultura suspendidos en el tiempo. Estas abren las instituciones, para la inspección y evaluación de sus prácticas” (2003: 377). Siguiendo esta línea argumentativa, el investigador de la Universidad de Valparaíso Gustavo Celedón señala que el conocimiento del arte más bien “hace” y no “dice”, y de ese “hacer” derivan las transferencias, los desvíos y los movimientos que genera toda experiencia. El mismo autor da cuenta que al abrir un ejercicio de pensamiento, hemos abierto antes incluso un despliegue de sentires. La investigación artística parece tener esta doble impronta, del sentir y el pensar (Celedón, 2020: 34).

En respuesta a la supremacía del logos moderno, la investigación artística también se ha pensado en relación al sistema científico dominante. Desde esa perspectiva es posible agenciar lo artístico como un activo en la producción de conocimiento, en la renovación de métodos de investigación, en la formación integral de personas y la generación de espacios de saber abiertos y más inclusivos. La práctica artística se pone en relación con el conocimiento científico, ya que ambas requieren lo que Rheinberger denomina como “sistema experimental” (1998). Esta noción remite a la actividad experiencial que combina aspectos locales, técnicos, instrumentales, institucionales, sociales y epistémicos. Estos aspectos no son atribuidos a la concepción moderna del arte, la cual identifica a la “obra” como un objeto autónomo, autocontenido a partir de una experiencia sensorial (Cazeaux, 2018).

La actriz, performer y académica de la Pontificia Universidad Católica de Chile María José Contreras ha llamado la atención sobre la necesidad de incorporar la conjunción de investigación y práctica artística en el marco de la academia chilena. Se refiere en particular a la metodología emergente que suele denominarse “arts based research” o “practice-based research” desde la tradición anglosajona y de países nórdicos, que ella propone llamar en el contexto latinoamericano “práctica como investigación”. Este giro epistémico, señala Contreras, “ha conllevado una validación del cuerpo como agente activo del conocimiento” (2013: 73) y “las preguntas o motivaciones iniciales solo puedan ser contestadas mediante la práctica. Esto implica que si bien los aspectos conceptuales y la reflexión crítica están presentes, lo crucial sigue siendo la práctica” (2013: 76). Contreras realza además las transformaciones que ha experimentado la educación en Artes Visuales en Chile desde los años 90. Hasta ese momento la escritura y la investigación se entendían como una tarea secundaria exclusivamente vinculada a la “búsqueda de referentes” y a la redacción de “memorias de obra” supeditadas a la actividad de taller (Contreras, 2018: s/p). La autora señala que

esta subordinación comienza a diluirse con la aparición de proyectos que, en el siglo XXI, asumen con mucho riesgo la integración de la “teoría” y la “praxis”, entendidas ambas como fuerzas recíprocas y complementarias en la producción del conocimiento artístico.

Respecto de su potencial interdisciplinario, Carter ha señalado que el conocimiento adquirido en la experiencia práctica se articula integrando elementos ajenos a su norma disciplinar, más allá del virtuosismo en el manejo de las herramientas técnicas específicas (2011: 16). Esta premisa activa en la actualidad una pugna no solo en la definición de “obra” sino, sobre todo, en la definición misma de conocimiento, propiedad adjudicada tradicionalmente de forma exclusiva al saber científico (Nieto y Velasco, 2016; Sormani y Garbone, Proska, 2019). Este giro epistemológico concibe a las prácticas artísticas como investigación y considera sus metodologías poniéndolas en relación con otras disciplinas que se fundamentan con enfoques científicos, como podrían ser, por ejemplo, el arteterapia, la antropología, la etnografía, la educación artística, entre otros (Knowles y Cole, 2007; Schwab, 2013; Savin-Baden y Wimpenny, 2014). Se podría decir entonces que esta perspectiva validaría la teoría del “pluralismo científico” desarrollada por la denominada Escuela de Stanford, donde John Dupré, Ian Hacking, Peter Galison, Patrick Suppes y Nancy Cartwright consideran que un fenómeno estudiado por la ciencia puede ser explicado por más de una disciplina, por lo que existiría una polifonía de interpretaciones (Kellert, et al 2006) y por ende, existiría una crítica a la noción reduccionista del quehacer científico.

Existe una variedad de interpretaciones de la práctica artística como investigación. Carter (2004) apela a la interdisciplinariedad pues considera que uniendo diversas habilidades, experiencias e intereses, y conectando cosas dispares (lo cognitivo, lo fenomenológico y lo metafísico), se materializa el discurso en sí mismo. Hannula, Suoranta y Vadén (2005), por otro lado, defienden la investigación artística enfatizando que esta es una afirmación recurrente a un círculo hermenéutico, círculo que es un marco de referencias al que continuamente accedemos. Knowles y Cole (2007) se identifican con una aproximación antropológica, limitándose a técnicas cualitativas en combinación con formas de representaciones de diferente índole que van desde el teatro y la escritura creativa hasta los medios digitales. Schwab (2013) se enfoca en los vínculos entre los experimentos y la práctica artística, comparando el laboratorio con el estudio, centrándose en la práctica material, describiendo los sistemas de creación o destacando las dimensiones temporales o experienciales de la producción. Nieto y Velasco (2016) se enfocan por el cruce interdisciplinar y transdisciplinar, analizando metodologías y resultados obtenidos, realizando un contrapunto con diferentes formas de conocer definidas anteriormente por algunos filósofos como podrían ser Foucault o Goodman. Jae Emerling (2019) cuestiona la historicidad del arte, en cuanto esta no recurre a la experimentación sino que es una instancia donde se reconocen interpretaciones que son negativas a la experimentación –genealógicas diríamos–, de lo que deriva que la práctica debería escapar de su condición histórica. De acuerdo a esto, Borgdorff argumenta: “el contexto en el que tiene lugar la investigación artística está formado tanto por el mundo del arte como por el discurso académico; la relevancia de los temas y la validez de los resultados se so-

pesan en el acontecimiento y a la luz de ambos contextos” (2011: 47).

Finalmente, un contrapunto a toda esta discusión y abanico de interpretaciones en torno a investigación basada en práctica, será la realizada por Doherty (2020). Desde una perspectiva “culturalista”, el autor cuestiona el conocimiento dado por los sistemas de reproducción en entornos académicos ya que estos serían eminentemente colonialistas. Por ello considera integrar otro tipos de saberes –como por ejemplo, el vudú–, levantando la pregunta, “¿en el marco institucional de la universidad, deben las artes creativas, producir conocimientos de igual manera como lo hacen las ciencias o incluso las ciencias sociales?” (Doherty, 2020: IV; Adjei, 2020). Doherty abre con ello el campo de acción hacia otras formas de conocer mediante la práctica artística y los saberes que los rodean, constatando que las epistemologías y los lenguajes son también culturales y, por lo tanto, múltiples y simultáneos

#### INSERTO INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA # 1

*Primates Cinema. Apes as Family* (2011)

Dirección: Rachel Mayeri<sup>1</sup>.

País: Reino Unido/ España-Islas Baleares.

Productores: Steve Pallrand y Gillean Dickie.

Cámara: Ian Dodds, Rachel Mayeri y Steve Pallrand.

Editor: Rachel Mayeri.

Link:

<https://www.artscatalyst.org/primate-cinema-apes-family>



Imagen 1. Cortesía de Rachel Mayeri.  
Making Off de *Primates Cinema. Apes as Family*, 2011, film de Rachel Mayeri.

<sup>1</sup> Artista y profesora de Media Studies de Harvey Mudd College, Los Ángeles, Estados Unidos

Película de ficción expuesta en la fosa de chimpancés del Zoológico de Edimburgo y posteriormente exhibida en festivales de arte y de cine, en varios países de Europa y América. Cortesía de Rachel Mayeri.

*“Han pasado muchos años desde que realicé **Apes as Family**, y sigue siendo la pieza más ambiciosa, improbable y más colaborativa en la que he participado. El proyecto en su forma más simple era hacer una película expresamente para un público de chimpancés - y grabar a los chimpancés viendo la película. A los chimpancés se les muestra en cautiverio en video como una forma de enriquecimiento, pero ningún artista había hecho una película para ellos. La idea, tan emocionante al principio, era considerar otras mentes y tal vez reflejar esas mentes de una manera comprensible para los primates a través de la realización de la película.*

*En el proceso hubieron muchas discusiones sobre la investigación. **Apes as Family** surgió con el aumento al apoyo para la realización de proyectos que se relacionan arte-ciencia y de muchos años de compromiso como artista con los primates y los primatólogos. Mi primer trabajo en torno a esta investigación fue Baboons as Friends, una película como de cine negro, donde trabajé con una primatóloga que se convirtió en una colaboradora de larga data, Deborah Forster. Realizamos un taller sobre cómo actuar como un animal, con actores y no actores aprendiendo sobre la sociabilidad y el movimiento de los primates. Asistí a muchas conferencias de primatología y participé en muchas exposiciones. Después de eso, trabajé con babuinos, monos, ardillas, con cuidadores y científicos en un centro de cría en Francia. En ese momento, pude proponer el proyecto de hacer películas para chimpancés a Arts Catalyst por medio de The Wellcome Trust. Mi interés en los primates había evolucionado desde las representaciones mediáticas a las comparaciones entre especies y las mentes de animales no humanos.*

*Esta idea se inspiró quizás en un artículo –más tarde en un libro– escrito por Charles Siebert “Planet of the Retired Chimps” (2005). Siebert conoció a un chimpancé en una residencia de ancianos, cuyo programa de televisión favorito era “Emergency Room” (Sala de Urgencias). En ese tiempo, me preguntaba si las camillas o las batas de laboratorio eran atractivas, ya que muchos de los chimpancés, que conocí habían sido criados en laboratorios. Mi primer pensamiento fue, entonces, hacer un drama de hospital para chimpancés. Pero el psicólogo con el que trabajaba en el zoológico de Edimburgo, sabiamente, me disuadió de tocar cualquier material morboso: los zoológicos, particularmente en el Reino Unido, son muy sensibles a los medios negativos. Más allá de esa primera idea, quería aprender lo que a los chimpancés les gustaba ver. De ahí que le pedí a muchos guardias de zoológico que me contarán sus historias. Investigué todos los artículos sobre el enriquecimiento de los chimpancés. Me acerqué al problema de cómo trabajar con chimpancés desde la perspectiva del investigador de mercado. De hecho lla-*

*mé a uno para preguntarle si el proceso aplicaba: la respuesta fue no, porque no puedes entrevistarlos.*

*Estuve una semana grabando en vídeo a los chimpancés. Después trabajé con actores en mi taller sobre cómo actuar como chimpancés, e hicimos parodias de todos los dramas de la vida de los chimpancés: demostraciones de dominio, sexo, alimentación, uso de máscaras, visitas al médico. Hice un video de los chimpancés en el zoológico de Los Ángeles. Recolecté material: programas de cocina, películas de vida silvestre, caricaturas, tambores y anuncios con un chimpancé animatrónico. Montamos todo ese material en dos monitores en la cápsula de investigación en el zoológico de Edimburgo, con la idea de que pudiéramos determinar la preferencia por el monitor con el que los chimpancés pasaban más tiempo. Los chimpancés estaban muy emocionados al principio de que un nuevo grupo de investigadores estaba allí. Cuando estábamos observando su comportamiento, nos preguntábamos qué tipo de estímulos necesitarían los chimpancés: ¿aros para saltar y pasar a través de ellos? ¿comida?. Después del ritual de iniciación, se mostraron y me escupieron, y luego se acomodaron en unos pocos videos, realmente expresivos sobre su interés, pegando su cabeza muy cerca de la pantalla saltando de arriba hacia abajo con el pelo erecto, gritando.*

*El guión y la producción fueron estresantes. Necesitaba crear una historia con un elenco de chimpancés y por supuesto, eso sería imposible. Emplear chimpancés reales como actores no es ético. La animación 3D es prohibitivamente cara. Pudimos un día con un actor utilizar un traje de chimpancé animado electro mecánicamente, cuyas expresiones faciales eran controladas en parte por dos operadores. Un chimpancé por sí mismo, no podría abordar ninguna situación social, por lo tanto, decidí que mi elenco de actores, hubiera un chimpancé “real” y varios chimpancés “falsos”. Me refiero al chimpancé “real” criado en un hogar humano y luego abandonado; entonces conoce a un grupo de chimpancés falsos que sutilmente lo convencen de regresar a la naturaleza. La historia se inspiró en la lectura de “Next of Kin” de Roger Fouts, sobre el experimento de comunicación con lenguaje de señas con la chimpancé Washoe<sup>3</sup>, quien como otros chimpancés enculturados, quedó entre el humano y el chimpancé en cuanto a comportamiento e identidad. Sentí que eso podría resonar con los chimpancés en cautiverio. La película consistiría en momentos emocionantes tanto para los chimpancés como para los humanos. El proceso continuó con la presentación de la película terminada de 22 minutos para los chimpancés y la grabación de su reacción. El proyecto se presentó como una instalación de dos canales, pero era difícil ver ambas películas al mismo tiempo. Así que conversamos por segunda vez con el editor, Augie Robles, para crear una película experimental de un solo canal. ¡Todo el proyecto fue experimental!”<sup>4</sup>.*

<sup>2</sup> Arts Catalyst (Reino Unido) se encarga del arte y la investigación transdisciplinaria para activar nuevas ideas, conversaciones y experiencias transformadoras a través de la ciencia y la cultura. Apoya proyectos que son financiados por el Art Council inglés.

<sup>3</sup> Washoe (septiembre de 1965 - 30 de octubre de 2007) fue un chimpancé común hembra que fue el primer no-humano en aprender a comunicarse usando el Lenguaje de Señas Americano (ASL) como parte de un experimento de investigación sobre la adquisición del lenguaje animal.

<sup>4</sup> Entrevista por correo electrónico a Rachel Mayeri, 23 septiembre 2020.

## CONTEXTO LOCAL Y MARCO LEGISLATIVO

Considerando las múltiples definiciones y relaciones posibles que establece la investigación artística en la actualidad, junto a todas sus posibilidades expansivas y emancipatorias, ésta aún no tiene un correlato claro en el marco legal que rige actualmente la investigación en Chile. De esta forma, la crisis de la educación formal y el conocimiento disciplinario que constatamos desde las universidades, es también reflejo de un contexto social y cultural que sigue siendo crítico y adverso. Un ejemplo es que el nuevo Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación que, pese a que incluye la palabra “conocimiento” en sus declaraciones oficiales, aún considera exclusivamente el sistema científico asociado a su producción. Las lógicas científicas imperantes de la carrera académica dificultan situar la carrera artística en un espacio de legitimación académica, que merezca los mismos privilegios de los investigadores de las llamadas “ciencias básicas”. Los criterios de excelencia que operan en la investigación son de hecho exportados y aplicados desde estos campos científicos a las artes, humanidades y ciencias sociales, los que por cierto evalúan cantidad de productividad más que procesos (sistema de impacto). Muchas preguntas nos hacemos hoy al respecto: ¿Cómo desde nuestras prácticas podemos ampliar la definición de “conocimiento”, permitiendo su entrada al saber artístico en los programas de asignaturas y también en los criterios institucionales de investigación? ¿Cómo invertir la lógica y exportar criterios desde la investigación artística afectando el sistema de investigación nacional? ¿Por qué aún los financiamientos para realizar investigación artística en Chile se organizan en la lógica de la “producción de eventos” y destinados a periodos demasiado acotados de tiempo? Esta última pregunta alude al caso de fondos concursables anuales que dispone el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile.

La pintora y académica del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), Macarena Rioseco, ha desarrollado un modelo pictórico bajo el nombre de “minimalismo gestual” a través de ejercicios prácticos fundamentados en las teorías de Deleuze y Guattari (Rioseco 2019). Por su parte, el poeta conceptual y académico del Instituto de Estudios Avanzados, IDEA, de la Universidad de Santiago (USACH), Felipe Cussen, ha señalado que es artificial separar las etapas de desarrollo de un proyecto de investigación y un proyecto de creación (2016). Tanto Rioseco como Cussen reconocen que ambas dimensiones van de la mano y son recíprocas: un proceso artístico surge impulsado por la indagación teórica; y, a su vez, el desarrollo de una reflexión teórica no puede sino alimentarse de dispositivos prácticos. Llevada esta reflexión al marco legal local, nos encontramos con que las bases del concurso al fondo nacional de investigación, Fondecyt, declara expresamente que financia proyectos de “investigación científica y tecnológica”. En Fondecyt no solo no es reconocida la investigación artística sino tampoco todas las prácticas asociadas a la investigación en artes y humanidades (Cussen 2016: 191): exposiciones, curatorías, elaboración de material docente, catálogos de exposiciones, traducciones de textos, entre otros.

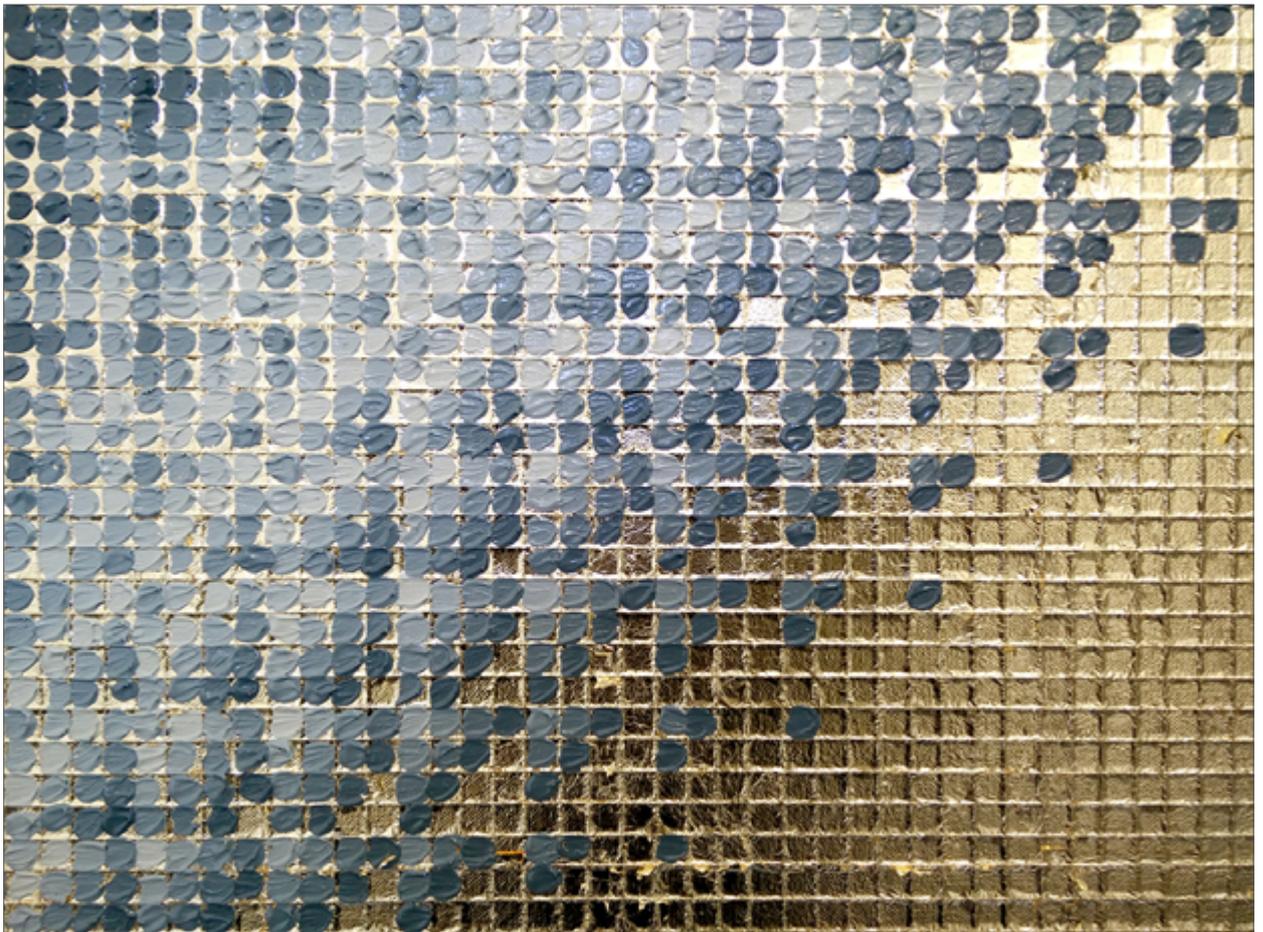
A su vez, se puede afirmar que el sistema científico privilegia el individualismo y la competencia, por sobre la investigación asociativa y el establecimiento de redes cola-

borativas (Ayala y Gaínza 2020: 9). Bajo el sistema de “proyectos concursables” de la actual ANID (Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo), la asociatividad recién puede darse en la etapa de Fondecyt Regular y de manera bastante restringida. En todos estos ámbitos y frente a la concepción de este nuevo ministerio en Chile, la Asociación de Investigadores en Artes y Humanidades (A&H) ha liderado una serie de iniciativas que pretenden visibilizar las exclusiones aquí comentadas (Ayala y Gaínza 2020). Finalmente dar cuenta que el programa de núcleos milenarios de investigación que financia la actual ANID, también se rigen por los criterios científicos-tecnológicos. Cabe mencionar que entre sus proyectos se cuenta solo uno en el ámbito artístico, MAPA, que trabaja la relación entre arte, performatividad y activismo, bajo el principio que el ser/devenir ciudadano consiste en una práctica corporizada que se despliega en el espacio público. El núcleo está dirigido por Milena Grass, de la Escuela de Teatro de la PUC<sup>5</sup>.

5 Para más información sobre el núcleo milenio MAPA, consultar su sitio web <https://www.nmapa.cl>

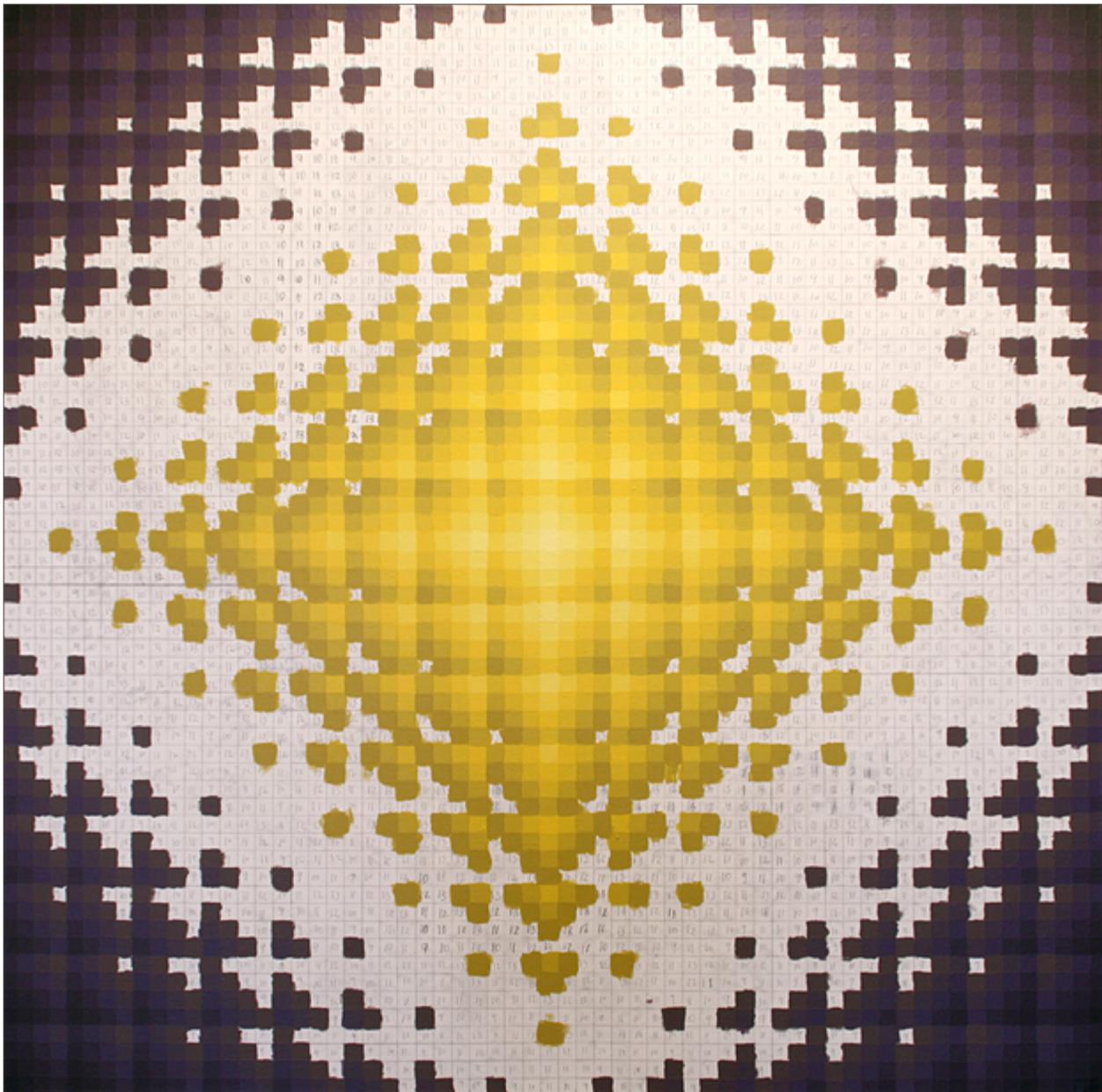
## INSERTO INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA #2

Serie *Fractales* (2015-2016)  
Macarena Rioseco Castillo<sup>6</sup>



**Imagen 2.** Cortesía de Macarena Rioseco Castillo  
Título: *Fractales: Átomos: Ondas* (tríptico - detalle en proceso)  
Año: 2016  
Técnica: Hilos de algodón, dorado a la hoja (aleación de cobre y zinc) y óleo sobre tela.  
Dimensiones: Detalle - tríptico: 117 X 117 cm. (c/u)

<sup>6</sup> Artista visual chilena, académica del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.



**Imagen 3.** Cortesía de Macarena Rioseco Castillo  
Título: *Fractales: Superficies Tejidas Fragmentadas y Lisas* (díptico, uno de dos)  
Año: 2015  
Técnica: Acrílico sobre tela.  
Dimensiones: 100 X 100 cm.



**Imagen 4.** Cortesía de Macarena Ríoseco Castillo  
Título: *Fractales: Átomos* (díptico - detalle en proceso)  
Año: 2015  
Técnica: Hilos de algodón y óleo sobre tela.  
Dimensiones: Detalle - díptico: 96 X 96 cm. (c/u)

*“Mi pintura presenta una reflexión sobre métodos composicionales esencialmente agregados y fragmentados, que se estructuran como acumulaciones múltiples de una unidad monocroma y los cuales se encuentran en piezas tejidas, imágenes de mapa de píxel y estructuras fractales. La transversalidad de este método me incentivó a buscar un territorio en común donde elementos del tejido, píxel y fractales pudieran coexistir mediados por la pintura. La influencia de esas prácticas y medios tradicionales hacen que mis pinturas transmitan una fuerte sensación de proceso y materialidad, mientras que el impacto de la cultura digital se refleja en elementos serializados y repetitivos que le dan a mis trabajos propiedades parecidas a las de objetos hecho por medio de máquinas.*

*Mi investigación pictórica se estructura en torno a la metodología Investigación basada en la práctica y sigue el propósito de definir un modelo de pintura abstracta basada principalmente en dos marcos teóricos: la filosofía del devenir de Deleuze y Guattari, y el enfoque enactivo de las ciencias cognitivas presentada por Varela, Thompson y Roch. Ambos modelos proponen que la relación entre individuos y el mundo material es dinámica, o sea, presentan una visión donde ninguno precede al otro, sino que más bien forman una relación recíproca donde se co-crean el uno al otro y continuamente cambian y co-evolucionan a través del tiempo. La particular relevancia de las ideas presentadas por estos dos modelos dinámicos, en relación a la forma como yo entiendo y experimento el proceso creativo, me incentivó a integrarlas en mi trabajo para analizar y reflexionar sobre la relación entre individuos y la práctica pictórica.*

*Un foco principal de mi práctica es el movimiento. Sigue un enfoque post-minimalista centrado principalmente en materiales, el gesto y relaciones de color. La llamo Minimalismo Gestual porque se estructura en torno a repeticiones de un gesto reducido, que es rítmicamente regular y preciso. Este se basa en movimientos repetitivos y mecánicos típicos de técnicas de tejido a mano y en ritmos naturales como son las ondas, vibraciones y la respiración. Experimento la práctica como una meditación, o mantra, que sintoniza con mi cuerpo y, como consecuencia, desencadena afectos calmos.*

*El fractal además informa la distribución de colores en la retícula de mis pinturas. Esta organización produce patrones cromáticos iterativos y auto-similares entre las imágenes como un total y las partes que las componen, donde las relaciones entre tonos en las pinturas se repiten a diferentes escalas de magnificación. O sea, cada sección cuadrada contiene relaciones de color similares a toda la pintura, así como a secciones más grandes o más pequeñas de ella. Como resultado, ritmos visuales vibrantes parecen surgir de estas composiciones”*

## APERTURAS DESDE LA UNIVERSIDAD.

Es preciso destacar que en el aún incipiente campo de la investigación artística en Chile ya comienzan a verse algunos programas de postgrado, centros de investigación y publicaciones periódicas. Han sido tremendamente valiosas las operaciones que estas iniciativas han logrado instalar a propósito de hacer efectiva una investigación que convoca a distintas facultades de las universidades, rompiendo con el criterio disciplinario histórico. Se cree relevante atender a que el desarrollo y validación académica de la investigación artística es un fenómeno global que tiene que ver con los énfasis en investigación, donde su marco referencial es el Plan de Bolonia guiado por el Manual Frascati<sup>8</sup>.

En términos de programas habría que mencionar el Magíster y Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), enfocado en la investigación basada en la práctica, aunque dichas prácticas deben tener una matriz centrada en alguna disciplina de la Escuela donde se enseña (Artes Visuales, Artes Escénicas y Música). Por su parte, el Doctorado en Estudios Interdisciplinarios de la Universidad de Valparaíso, reconoce la investigación artística como eje productivo de saber entre sus diferentes líneas de investigación. Este Doctorado, según se declara en su documentación, “posee una perspectiva pedagógica novedosa que considera la actividad de investigar como un oficio y que apunta a la producción de conocimiento de carácter situado, basado en una actividad colectiva y colaborativa”<sup>9</sup>. De esta manera, el programa incorporaría las metodologías emergentes del *practice-based research*, que trascienden el llamado campo artístico, incorporando el activismo, la antropología, la conversación, los rituales, la oralidad, entre muchas otras prácticas. Es al alero de este programa académico que ha nacido en 2015 la presente revista *Panambí*.

Cabe mencionar también el Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos del Instituto de Estudios Avanzados (IDEA) de la Universidad de Santiago de Chile que, pese a la tradición científica del instituto, hoy admite la posibilidad de producir tesis “mixta” o basadas en prácticas. En este contexto, entrega una mirada integral e interdisciplinaria, abordando las distintas áreas de las humanidades y considera el arte como una expresión cultural inherente a las sociedades. Si bien el programa está dirigido a personas formadas en las distintas disciplinas de las humanidades, artes y ciencias sociales, es posible acoger a un postulante de otra área como la ingeniería. “No es un programa cerrado, sino que al promover y favorecer la interdisciplinaria, también estaría abierto a personas que provienen de otras áreas del saber”, explica la Dra. Carolina Pizarro<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> El Manual de Frascati es un documento que establece la metodología para la recopilación de estadísticas sobre investigación y desarrollo. El Manual fue preparado y publicado por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE). El manual da definiciones para: investigación básica, re-investigación aplicada búsqueda, investigación y desarrollo, etc. También organiza el campo de la ciencia en categorías principales y subcategorías.

<sup>9</sup> Ver la presentación del programa en: <https://postgrados.uv.cl/doctorado/doctorado-en-estudios-interdisciplinarios-sobre-pensamiento-cultura-y-sociedad>. Recuperada 20 de septiembre 2020.

<sup>10</sup> Ver entrevista en: <http://www.usach.cl/news/magister-arte-pensamiento-y-cultura-latinoamericanos-inicia-su-ano-academico>.

En esta línea también se inscribe el programa de Magíster en Prácticas Artísticas Contemporáneas (MG PAC) de la Universidad Finis Terrae, que desde el año 2018 ha venido construyendo una plataforma de investigación colectiva que reúne a docentes de la universidad que ejercen en distintas Escuelas (Arte, Teatro, Arquitectura, Diseño, Publicidad y Literatura). En este programa académico se instala una línea de taller transversal que no se divide en especialidades ni menciones, bajo la premisa de que es necesario el diálogo y retroalimentación entre los estudiantes para el desarrollo de sus proyectos. En sus dos versiones, el programa ha operado como plataforma para el desarrollo de investigaciones prácticas asociadas a la educación artística, la memoria colectiva, la cultura visual, el feminismo, la salud, entre otros. Los estudiantes son acompañados en este proceso por los profesores de las diferentes asignaturas en la línea de taller, instrumental y teórica.

Finalmente, cabe mencionar en esta revisión al Magíster en Investigación y Creación Artística de la Universidad Mayor, liderado en su momento por la académica y bailarina Jennifer McColl, que aunque hoy descontinuado, se destacó porque permitió a sus estudiantes desarrollar investigaciones en intensivos talleres prácticos de carácter situado con artistas invitados, tales como Ingrid Wildi y Juan Castillo, dimensión que lo distancia de programas de postgrado de corte teórico en artes, como por ejemplo, el de la Universidad de Chile.

### INSERTO INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA #3.

*novela / VIA* (2018), Fernando Pérez Villalón<sup>11</sup>.

Link video: [https://www.youtube.com/watch?v=F-BpIBMI-j8E&feature=youtu.be&fbclid=IwAR35V\\_hz5E5Elo6AxOdF\\_ZXD3-FR181fXqUBOEvqVSc4sCA9Xy1Swf9EJQ](https://www.youtube.com/watch?v=F-BpIBMI-j8E&feature=youtu.be&fbclid=IwAR35V_hz5E5Elo6AxOdF_ZXD3-FR181fXqUBOEvqVSc4sCA9Xy1Swf9EJQ)

*“Hace ya tiempo que trabajo con lecturas colectivas y simultáneas de texto. Me interesa mucho la tensión entre el texto como un objeto comprensible y el galimatías de voces como superficie sonora desprovista de contenido semántico inteligible, así como la desaparición de la voz del autor como única voz asociada al poema y su reemplazo por un conjunto de voces diversas. Entonces en el caso de **novela / VIA**, que es un libro-objeto publicado en 2018 por la editorial Libros del Pez Espiral, el texto existe en formato libro-objeto y en formato audiovisual. En uno puede leerse de manera silenciosa y lineal, en otro, experimentarse como un conjunto sonoro de fragmentos sueltos, dispersos en varias voces y acompañados por imágenes asociadas a los múltiples relatos con los que el texto dialoga.*

*El libro-objeto **novela / VIA** consiste en un sobre plegado (11,5 x 15,5), sellado con lacre, que contiene dos folletos: al abrir el sobre, a la izquierda está **VIA** y a la derecha **novela**, un conjunto de poemas en verso libre que imitan el estilo de los libros de aventura de autores como Karl May, Emilio Salgari o Julio Verne que leía en mi infancia y juventud. **novela** es una hoja plegada en 8, con un corte al centro que permite formar páginas (en el típico plegado del fanzine en hoja de carta). Por un lado están el título, los poemas y algunas ilustraciones, por otro lado hay una obra visual, un dibujo de Marcos Sánchez que recrea la operación de los textos, una inmersión en el universo de las novelas de aventuras plagadas de peligros al acecho, exploradores, corsarios, decorados exóticos, mujeres misteriosas y suspenso narrativo. Me interesaba no tanto burlarme de lo envarado y pomposo de los textos, sino recuperar su atmósfera enrarecida en la que me formé como lector, al mismo tiempo que intentar producir en un poema una sensación narrativa, en textos que parecen sacados de un conjunto más extenso pero quedan inconclusos. Para el lanzamiento, en la Librería del GAM, se hizo una lectura susurrada al oído de los asistentes de los poemas de **novela**, pidiéndoles que los repitiesen como en un juego del teléfono y acompañando la lectura oral con un video realizado por Pablo Fante a partir de imágenes fijas (seleccionadas y fotografiadas por mí a partir de las adaptaciones al formato de cómic de novelas de los autores parodiados) y una pista sonora consistente en un collage de músicas de película encontradas en youtube. Para el video, le pedí grabar cada uno de los siete poemas a José Burdiles, Felipe Cussen, Federico Eisner, Pablo Fante, Francisca García, Jessica Pujol y Macarena Urzúa”.*<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Poeta y académico chileno, profesor de la Universidad Alberto Hurtado.

<sup>12</sup> Conversación vía correo electrónico, 22 de septiembre 2020.

## CONCLUSIONES.

El texto abre la discusión sobre investigación artística, que más que una “estrategia para operar en la academia” (que ha sido una crítica más o menos común en el medio artístico), lo hemos planteado al revés, como una estrategia para ampliar la academia y permitir la convivencia de discursos en torno a la producción de conocimiento y como este pudiese rendir a la producción de sentido. Generalmente hay artistas que desconfían de la noción de “metodología”, no están de acuerdo con ciertas ideas procedimentales que son formalizadas como tal. La figura del artista es escéptica, aquella condición se da dentro y fuera de la academia. Desde ese lugar uno podría hacer el ejercicio de invertir la pregunta. Según un artículo publicado en mayo del 2016 en la revista científica *Nature*, más de un 70% de los experimentos son irrepetibles (Baker). ¿Son los científicos artistas también? Los artistas poseen una visión refractaria y es contradictorio decir que no utilizan un método de investigación, porque en el fondo sí lo hacen, sobre todo en el ámbito comercial, cuando sistematizan ciertas técnicas de forma repetitiva, dado a ciertas tendencias de mercado.

Este texto pretende no solo funcionar como una revisión y argumentar que el arte produce conocimiento al interior de la academia, sino que también desplegar la práctica artística como investigación hacia otros espacios como los centros de residencia o de investigación, las plataformas, las redes y/o a las publicaciones. En un sentido económico se abre una vieja discusión: ¿de qué vive el artista? o ¿cómo se deberían financiar estas prácticas artísticas basadas en la investigación?, ¿cómo se argumentaría y qué tipo de financiamiento se daría? ¿quién lo asignaría? ¿el Estado? ¿un mecenas? ¿los coleccionistas?, ¿la academia?. Y a continuación, ¿qué pasaría con la propuesta desarrollada una vez concretada la investigación? ¿quedaría en manos de colecciones privadas? ¿integraría centros de investigación para un proyecto de más largo aliento? ¿quedarían los resultados de investigaciones en las colecciones de museos, bibliotecas?

En torno a la identidad del artista y su profesionalización, mantenemos como autores una evaluación mixta en donde reconocemos algunos pro y contra. En el primer caso, la investigación artística operaría como un posicionamiento profesional de los artistas en general, que permite equipararlos a cualquier otro investigador profesional de los distintos campos disciplinarios y científicos. Ello permitiría desentenderse de la apreciación generalizada de que los y las artistas “somos raros” o “distintos”. Por otra parte, con esta condición profesionalizante se tendería a una cierta integración en el campo de las artes, en la medida que se podría debilitar esa división de clase que trama el mercado y la venta de objetos artísticos: el artista que produce artesanías y las comercializa de mano directa, versus, el artista que participa de las redes de coleccionistas o vende a través de galerías. En cuanto a los riesgos de la condición profesionalizante ha sido que el artista contemporáneo se centra en una hiper profesionalización de su trabajo, desarrolla una mirada fordista de la producción que es facilitada por una red la circulación centrada en el poder de poseer. El dilema de ser artista y ser “profesional” se encarna en una lógica productiva del capitalismo y de la cultura neoliberal

que impulsa la competencia descarnada entre pares y al camino en solitario que considera una alta competitividad.

La práctica artística va más allá de las teorías que afectan la práctica o qué conceptos teóricos se desarrollan desde la práctica particular. Esta consideración ha sido siempre impuesta desde la academia. Una dificultad común que venimos constatando en el posgrado es que los artistas no tienen formación en escritura ni en lectura crítica. Principalmente podemos constatar que en las escuelas de artes visuales, la práctica de escritura siempre ha sido subordinada al “hacer” del taller, y tal como hemos comentado en páginas anteriores, relegada al último semestre de licenciatura en donde los estudiantes de arte deben desarrollar sus memorias sin ninguna preparación previa. Escribir implica reflexión teórica y esa reflexión impacta los procesos artísticos, tal como ya comentamos, en una relación de ida y vuelta. La escritura y la lectura son prácticas que desarrollan la auto-conciencia de los procesos artísticos. Estas también se aprenden –como cualquier otra práctica expresiva– y deben formar parte del trayecto formativo de cualquier artista para motivar la reflexión y para permitir su propia inscripción en un campo cultural y artístico. Asimismo se hace fundamental el desarrollo de la práctica de la lectura en torno a textos teóricos, críticos o filosóficos que expanden el horizonte de referencia respecto de las prácticas y sentires de la experiencia artística. El manejo de herramientas intelectuales ya a nivel de pregrado, facilitaría sin duda el desarrollo de proyectos de investigación y sobre todo la capacidad de formulación de preguntas y conexiones. Es decir, se trata sin duda de una transformación profunda y de largo aliento.

Existe además un vínculo entre creación artística y actividad pedagógica, todos los artistas en las universidades son también docentes (co-construcción con sus propios alumnos), por lo que investigadores que ingresen a esta línea podrían preguntarse ¿cómo evalúan ellos a sus estudiantes? ¿cómo evalúan ellos su práctica? ¿por qué lo hacen? y darse el tiempo de reflexionar ¿quiero imponer una genealogía de lo que conozco? ¿cómo valoro el trabajo del otro?

Del mismo modo que en un programa de postgrado científico tradicional, la admisión a un programa de postgrado de investigación artística basado en práctica requiere de la presentación por parte de los postulantes interesados de un proyecto claro en base a un formato. El breve periodo de duración de un programa magister –dos años es la convención– se traduce en un plan de estudios en los que el artista debería no solo desarrollar su propio proyecto, sino dejarse nutrir por talleres que aportan herramientas metodológicas tanto en la dinámica grupal como desde docentes que proponen diversos laboratorios de investigación artística. Se entiende que estos talleres son siempre de tipo experimental con bases metodológicas propuestas por los docentes y utilizando diversas herramientas. En el curso del primer año, lo usual sería que las investigaciones den pie a transformaciones muchas veces sustanciales en cuanto al foco de interés y las metodologías utilizadas, transformaciones que se darían en base a una integración de nuevos elementos y adaptación de otros.

Las fórmulas académicas de programas de postgrado tradicionales (claustro académico, plan de estudio con

asignaturas fijas, escritura de tesis, comisión de evaluación de tesis, comisión de examen final) puede que no sean del todo productivas en un programa de investigación artística. En estos casos es fundamental la presencia de grupos colegiados de profesores y profesoras que desarrollen una relación apegada e íntima en torno a los procesos artísticos, no solo la supervisión técnica. Por tratarse justamente de metodologías no tradicionales de investigación, será necesario que el trabajo docente se comprenda como un acompañamiento durante el trayecto, puesto que evaluaciones o comisiones finales “en frío” no permiten la afectación de que suponen todos los procesos y por ende, inhabilitan la propuesta misma del programa. Por lo tanto nos parece fundamental que exista un seguimiento cercano donde tanto estudiantes como académicos invitados, desarrollen una co-construcción de manera abierta donde exista una experimentación de carácter epistemológico, diferenciándose así de los programas tradicionales de postgrado que generalmente no validan dicha instancia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADJEI, S. K. (2020). The philosophy of art in Ewe Vudu Religion. En Doherty, C. (ed) *How does artistic research decolonize knowledge and practice in Africa*. Johannesburg: Wits University.
- AYALA, M.; GAÍNZA, C. (EDS.) (2020). *La batalla de las artes y humanidades. Archivo 2016-2019*. Santiago: Asociación de Investigadores en Artes y Humanidades.
- BAKER, MONYA (25 MAYO 2016). 1500 Scientist Lift the Lid on Reproducibility. *Nature* nº 533, Londres, 452-454. DOI:10.1038/533452a
- BARONE, T.; ELLIOT, E. (2012). *Art Based Research*. Londres: Sage Publications.
- BORGENDORFF, H. (2011). The Production of Knowledge in Artistic Research. En: Biggs, M.; Karlsson, H. (eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres: Routledge, 44-66.
- CARTER P. (2004). *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*. Melbourne: Melbourne University Publishing.
- \_\_\_\_ (2011). Interest: the Ethics of Invention. En: Barrett, E.; Bolt, B. (eds.). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres: IB Tauris, 23-34.
- CAZEAUX, C. (2018). *Art Research and Philosophy*. Londres: Routledge.
- CELEDÓN BÓRQUEZ, G. (2020). ¿Qué significa conocimiento en la investigación artística?. En: Benavente, C. (ed.). *Coordenadas de la investigación artística: sistema, institución, laboratorio, territorio*. Viña del Mar: Universidad de Valparaíso / CENALTES ediciones, 29-53.
- CONTRERAS, M. J. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiésis* 21-22. Río de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes Universidade Federal Fluminense, 71-86.
- \_\_\_\_ (2018). "Santiago, 10 th January 2018. Dear members of the Society for Artistic Research(...)". *Society for Artistic Research (Correspondents)*. Recuperado de <https://societyforartisticresearch.org/correspondents/maria-jose-contreras-santiago/>
- CUSSEN, F. (2016). "Correcciones: práctica artística como investigación como quien no quiere la cosa". *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas* 3. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 189-206.
- DOHERTY, C. (ED) (2020). *How does artistic research decolonize knowledge and practice in Africa*. Johannesburg: Wits University.
- EISNER, E. (2006). Does Arts-Based Research have a Future?. Inaugural Lecture for the First European. *Studies in Art Education* 43 (1). Alexandria, VA: National Art Education Association, 9-18.
- EMERLING, J. (2019). These on the Concept of Research. En: de Assis, P.; D' Errico L. (eds.). *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 12 - 26
- HANNULA, M., SUORANTA, J., VADÉN, T. (2005). *Artistic Research: Theories, Methods and Practices*. Gothenburg: University of Gothenburg.
- KELLERT, S. H.; LONGINO, H.; WATERS, K. C. (2006). *Scientific Pluralism*. Studies in Philosophy of Science Vol XIX. Scientific Pluralism. Minneapolis, MN: Minnesota University.

- KNOWELS, G. J.; COLE, A. (2007).** *Handbook of the Arts in Qualitative Research. Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues.* Londres: Sage Publications.
- LEDDY, T. (VERANO 2020).** Dewey's Aesthetics. En: Zalta, Edward N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy.* Stanford, CA: Stanford University.
- LINCOLN, Y. S.; DENZIN N. K. (2003).** The Revolution in Presentation. En: Lincoln, Y. S.; Denzin, N. K. (eds.). *Turning Points in the Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief.* Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 375 - 378
- NIETO, I.; VELASCO, M. (2016).** *Ciencia abierta. Singularidad e irrupción en las fronteras de la práctica artística.* Santiago: Adrede Editores.
- RHEINBERGER, H. J. (1998).** Experimental Systems, Graphematic Spaces. En: Lenoir, T. (ed.). *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication.* Stanford, CA: Stanford University Press, 285-303.
- RIOSECO, M. (2019).** *Minimalismo gestual: desarrollando un modelo pictórico a la luz de teorías de Deleuze-Guattari y enactivas.* En: Villegas, I.; Espinoza, D. (eds.). *La creación artística en artes visuales en Chile y sus formas de investigación: el caso del sistema universitario.* Santiago: LOM, 123-147.
- SAVIN-BADEN, M.; WIMPENNY, K. (2014).** *A Practical Guide to Arts-related Research.* Rotterdam/Boston/Taipei: Sense Publishers.
- SCHWAB, M. (ED.) (2013).** *Experimental Systems Future Knowledge in Artistic Research.* Lovaina: Universitaire Pers Leuven.
- SORMANI, P.; GARBONE, G.; PROSKA, G. (2019).** *Practicing Art Science.* Londres: Routledge.
- SULLIVAN G. (2005).** *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts.* Sage Publications.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts.* Londres: Sage Publications.
- WILSON M.; VAN RUITEN, S. (EDS.) (2013).** *SHARE HandBook for Artistic Research.* Amsterdam: ELIA.

## Patriarcado & Capital es alianza criminal (2018)



## Entre la liberación y la normalización. Representación de la disidencia sexual en *Faustrecht der Freiheit* de Rainer Werner Fassbinder

Atilio Raúl Rubino  
IdIHCS / UNLP / CONICET  
atiliorubino@yahoo.com.ar



Artículo bajo licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)  
ENVIADO: 20-04-09  
ACEPTADO: 20-07-02

### RESUMEN

Este artículo aborda el problema de la representación de la disidencia sexual en los años setenta, a partir de una película de Rainer Werner Fassbinder, *Faustrecht der Freiheit*. En el seno de los años setenta post-Stonewall y contemporáneo a los movimientos de liberación gay-lésbica, el cine de Fassbinder refleja las tensiones propias de la época, entre la visibilización y la discreción, la conquista de derechos y la pérdida de libertades. El análisis de esta película permite ver cómo los debates que marcarían la emergencia de los movimientos *queer* de los noventa ya estaban presentes desde la década del setenta.

### PALABRAS CLAVE

Disidencia sexual, Rainer Werner Fassbinder, teoría queer, cine alemán.

### RESUMO

Este artigo abrange o problema da representação da dissidência sexual na década dos setenta, baseado em um filme de Rainer Werner Fassbinder, *Faustrecht der Freiheit*. Em meados da década dos setenta, pós-Stonewall e contemporâneo aos movimentos de liberação gay-lésbica, o cinema de Fassbinder reflete as tensões típicas da época, entre a visibilidade e a discrição, a conquista de direitos e a perda de libertades. A análise deste filme nos permite ver como os debates que marcariam o surgimento dos movimentos *queer* da década dos noventa, já estavam presentes desde a década dos anos setenta.

### PALAVRAS-CHAVE

Dissidência sexual, Rainer Werner Fassbinder, teoria queer, cinema alemão.

### ABSTRACT

This article deals with the problem of the representation of sexual dissidence in the 1970s, based on a film by Rainer Werner Fassbinder, *Faustrecht der Freiheit*. In the heart of the post-Stonewall 1970s and contemporary to the gay-lesbian liberation movements, Fassbinder's work reflects the tensions of the time, between visibility and discretion, the conquest of rights and the loss of freedoms. The analysis of this film allows us to see how the debates that marked the emergence of the *queer* movements of the 1990s had been already present since the 1970s.

### KEYWORDS

Sexual dissidence, Rainer Werner Fassbinder, queer theory, german cinema.

### LA LEY DEL MÁS FUERTE EN EL CONTEXTO DE LA LIBERACIÓN GAY-LÉSBICA

Me gustaría empezar con un malentendido que resulta muy significativo. En 1975 Fassbinder realiza su primera película con un protagonista abierta y completamente gay (interpretado por él mismo), *Faustrecht der Freiheit*. El título se puede traducir como “la ley del más fuerte de la libertad”. Para la *avant premier* en Estados Unidos, la película tuvo un título que era una traducción bastante fiel del alemán, *Fistright of Freedom*, pero no prosperó y, para su distribución internacional, se le cambió por el título por el que actualmente es conocida, *Fox and his friends*, porque la palabra “Fistright” era polémica, incómoda, debido a su connotación de *fist-fucking* (Stoneman, 1977: 42), una práctica sexual disidente, con la que no era conveniente asociar al cine gay de la época, más políticamente correcto, según los estándares de representación cinematográfica vigentes, sobre todo en Estados Unidos.<sup>1</sup> El título de distribución internacional –en inglés– de la película borra la idea de pelea y lucha y la alusión a la libertad, que puede asociarse con los discursos liberacionistas de la década del setenta.

Por otra parte, la película de Rainer Werner Fassbinder *Faustrecht der Freiheit* (*Fox and his friends*, *La ley del más fuerte*) generó una recepción bastante negativa por parte, sobre todo, de la crítica gay del momento. Fue leída, por un lado, como un filme que presenta una visión trágica y negativa de la homosexualidad y que no genera solidaridad en la comunidad gay.<sup>2</sup> Por otro, como un filme que no trata sobre la homosexualidad sino sobre las diferencias de clase.<sup>3</sup> El filme ha decepcionado al público contemporáneo por estos dos motivos, porque no era leído como un filme sobre el tema de la homosexualidad, sino sobre la lucha de clases y la explotación de una clase social a otra y porque no da una visión positiva de la homosexualidad sino que presenta un retrato estereotipado de los personajes gay, más relacionado con la representación cinematográfica pre-Stonewall y alejado de las políticas gay de los setenta (Gregg, 2012: 564). Sin embargo, puede ser considerada hoy como una película que se adelanta a ciertos posicionamientos tanto del movimiento *queer* como de lo que se llamó el *New queer cinema* de los noventa,<sup>4</sup> al correrse de la necesidad de representar positivamente a las minorías sexuales. De ahí la incomodidad que provocaba su cine en los setenta. Como una película provocadora pero lúcida, se puede pensar que advierte sobre la pérdida que significa que la comunidad gay se adapte a las normas de vida de la familia heterosexual, lo que hoy identificamos como homonorma.<sup>5</sup>

Según Woltersdorff, Fassbinder pone en escena la homosexualidad como un trasfondo para ampliar la perspectiva y vincularla con las luchas de clases, la cuestión de la edad, el racismo y demás. Las estrategias estéticas de Fassbinder se dirigen a cuestionar la idea de una minoría homosexual como un grupo homogéneo y distinto (Woltersdorff, 2015: 108). En su cine enfrenta la perspectiva identitaria propia de la década de la liberación gay-lésbica post-Stonewall a una más general que no implica el reconocimiento y aceptación de las minorías sexuales, sino la

1 Es importante mencionar que en esta época la sola visibilización del deseo homosexual era considerada pornográfica. Por eso, aún más rechazadas resultaban las prácticas disidentes como el *fist-fucking* para el cine comercial.

2 Así lo describe Veit en su reseña de la recepción de la película de Fassbinder (1997: 116-129). Y, de hecho, Vito Russo no la menciona en su libro señero *The Celulloid Closet* (1981).

3 Bob Cant asegura “The fact that the main characters are gay men does of course make it interesting for gay men but it is not primarily a film which attempts to Deal With The Problem of Homosexuality” (Cant, 1976: 22). Andrew Britton también la critica porque no concierne a “the problem of homosexuality”, concluyendo que la visión de la película sobre la homosexualidad “degrades us all, and should be roundly denounced” (1976: 16-7). Mildenerger (2001: 78) menciona también la pésima recepción que la película de Fassbinder tuvo en las cartas de lectores de la revista *Du&Ich*, así como la crítica aparecida en el número 9 de la revista *DON* de 1975. Asimismo, fue duramente criticado por los movimientos activistas, principalmente por el *Homosexuelle Aktion Wetsberlin* (HAW), entre otras cosas por la ausencia en su película de referencias a la *Schwulenwebeugung* (Mildenerger, 2001: 80).

4 En esto coinciden críticos como Woltersdorff (2015) y Kuzniar (2000), entre otros.

5 Lisa Duggan retoma el término heteronormatividad de Warner (1993) para hablar también de la existencia de una homonormatividad a la que define como «a politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions, but upholds and sustains them, while promising the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized, depoliticized gay culture anchored in domesticity and consumption». (Duggan, 2003: 50).

crítica al capitalismo como sistema de producción de subjetividades y sexualidades normativas y binarias; es decir, la producción de humanidad y monstruosidad abyecta. En efecto, este artículo se propone analizar en particular en la película *Faustrecht der Freiheit* la perspectiva problematizadora de Fassbinder para pensar la representación de la homosexualidad. En el seno de los años setenta post-Stonewall y contemporáneo a la *Schwulenbewegung* –el movimiento de liberación gay de los setenta de la República Federal de Alemania– el cine de Fassbinder ya anticipa cuestiones que serán centrales en los cuestionamientos de la política sexo-disidente de fines de los años ochenta en adelante, la asimilación y normalización de ciertas identidades para generar nuevos sistemas de exclusiones y pertenencias.<sup>6</sup> En ese sentido, este artículo aborda la problemática tensión entre sexo-disidencia y normalización sexual en la película de Fassbinder.

Franz Biberkopf –también conocido como Fox, por su apodo en el circo– pierde su trabajo porque arrestan a su jefe Klaus, con quien tiene una relación sexo-afectiva. Se dedica entonces a obtener sexo casual en estaciones y baños públicos, en donde conoce a Max, que lo introduce en la sociedad homosexual burguesa. Luego, Fox gana 500.000 marcos en la lotería, con lo que se convierte en presa fácil para homosexuales burgueses. Así conoce a Eugen y comienza una relación que lo va introduciendo en ese nuevo estilo de vida, al tiempo que éste se provecha de su nueva fortuna, para salvar las deudas de la empresa familiar, que estaba en ruinas, y para comprar un departamento elegante, decorarlo con muebles antiguos y cambiar el auto. Una vez que Eugen se aprovecha de todo el dinero de Franz, este ya no le sirve. Solo y errante, Franz muere en los pasillos del metro.

La película ha sido blanco de críticas negativas también porque combina las técnicas de distanciamiento brechtiano en boga en el cine-arte de la época con los elementos propios del melodrama hollywoodense a lo Douglas Sirk (Halle, 2012: 555 y Gregg, 2012: 564). Pero lo interesante es que el lugar de la heroína melodramática lo ocupa Fox, un homosexual de clase baja que de casualidad gana la lotería. Y es, justamente, el dinero –y no su sexualidad– lo que desencadena la caída trágica. La película no retrata una salida del armario ni reacciones homofóbicas, sino que es la sociedad capitalista que convierte a las recientemente aceptadas sexualidades disidentes en una nueva norma atravesada por la clase social.<sup>7</sup> Si la película fue criticada por tratar sobre la homosexualidad pero al mismo tiempo representarla de forma negativa, la clave está en representar una sociedad en donde la heteronormatividad no es el único sistema de opresión, sino también la homonorma, el

capitalismo que todo lo subsume a un bien de mercado. Ronald Gregg da una clave para pensar la particularidad de la película de Fassbinder. Si el tema es la lucha de clases, Fassbinder no convierte a la homosexualidad en un problema, como sí lo hacía el cine pre-Stonewall –pero también el cine gay de vanguardia de los setenta–, sino que plantea la sexualidad de los personajes como un trasfondo, un *background*, no como el tema central en el desarrollo de la trama (Gregg, 2012: 566). El propio Fassbinder explica en 1975:

It is certainly the first film in which the characters are homosexuals, without homosexuality being made into a problem. In films, plays or novels, if homosexuals appear, the homosexuality was the problem, or it was a comic turn. But here, homosexuality is quite different, it's a love story, where one person exploits the love of another person, and that's the story I always tell (Thomsen, 2004: 181).

Se podría decir que es este el tema central en casi toda su obra, la explotación o, más específicamente, las relaciones personales y amorosas pensadas como explotación/sumisión. Los protagonistas melodramáticos de Fassbinder están contruidos sobre esta base, pero al mismo tiempo son los que generan empatía e identificación en el público.<sup>8</sup> Por otro lado, es importante tener en cuenta que con este filme Fassbinder intentaba llegar a un público más amplio, él lo entendía como su primer filme comercial que permitiría consolidar un Hollywood alemán (Halle, 2012: 552), un cine narrativo comercial, rentable, internacional que compita con las producciones de Hollywood pero sin renunciar a la calidad. Se distanciaba, con esto, de buena parte del *Neuer Deutscher Film*, un cine de autor más independiente y experimental. De ahí la insistente utilización de las convenciones de los géneros cinematográficos masivos, como el melodrama.<sup>9</sup>

Según Richard Dyer, la película de Fassbinder no permite la identificación con los movimientos de liberación pero, sin embargo, puede provocar en la audiencia mayor discusión que un filme políticamente correcto (Dyer, 2002: 184). En este sentido, el cuestionamiento al modo de representación de la homosexualidad pasa por alto la ruptura en el cine de Fassbinder con cualquier idea de identidad como algo rígido, homogéneo y coherente. Por otro lado, la exigencia de representatividad privilegia una lectura en clave realista de la representación cinematográfica. Y, de hecho, en la recepción del filme también se puede notar una tensión entre una lectura realista o representacional y una en clave de melodrama. Refiere Halle (2012: 553) que en una entrevista de Joachim S. Hohmann en la revista *Him*, de agosto de 1975, Fassbinder afirma que, si bien se desarrolla en un entorno gay, no es una película específicamente sobre las condiciones de la homosexualidad.

6 Cabe aclarar que estos eran debates muy importantes en los movimientos sexo-disidentes tanto en Alemania como en Estados Unidos, ya que habían surgido en vinculación con movimientos de mujeres, con el *Black Power* y las luchas de izquierdas. Se puede mencionar como ejemplo el "Documento de trabajo para la convención constitucional revolucionaria" (1970) del Grupo de Liberación Gay de Chicago compilado por Mérida Jiménez (2009).

7 Es importante mencionar que en 1969 en la República Federal de Alemania se derogó parcialmente el artículo 175 del código penal que prohibía específicamente las relaciones homosexuales. Este hecho se dio de forma contemporánea a la rebelión de Stonewall en Estados Unidos y a la emergencia de los movimientos de liberación gay-lésbica a nivel transnacional. En Alemania a partir de 1971 comenzaron a organizarse las primeras agrupaciones de militancia que constituyeron la *Schwulenbewegung*.

8 Como ejemplo se pueden mencionar películas como *Angst essen Seele auf* (1974), que reescribe el melodrama de Douglas Sirk *All That Heaven Allows* (1955), *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978), dedicada al igual que *Faustrecht der Freiheit* a su ex pareja Armin Meier, o *Lola* (1981), que reactualiza en clave de melodrama la película de Josef von Sternberg que la hizo famosa a Marlene Dietrich, *Der blaue Engel* (1930), basada en la novela *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* (1905) de Heinrich Mann. Esta relación de explotación y sumisión también es una constante en su cine y aparece también en sus obras de teatro tempranas, como *Tropfen auf heiße Steine* (escrita alrededor de 1965/6) y *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975). Sobre estas últimas, cf. Rubino (2020).

9 Por eso, como comenta Halle, Rosa von Praunheim consideraba al cine de Fassbinder como una "kommerziellen Scheiß" (2012: 547)

E insiste en que la ‘realidad’ de un filme está más en la recepción del público que en la película en sí misma. Así y todo, se enuncia como basada en una historia real.

Más que abonar a la explicación de la homosexualidad –y, con ello, inscribirse en un contexto de representaciones cinematográficas que definen qué es un homosexual–, la película de Fassbinder desnaturaliza los condicionamientos sociales que hacen que ciertas formas de vida se conviertan en identidades fijas susceptibles de ser definidas. Es decir, más que ocuparse de contribuir al conocimiento general acerca de qué es un homosexual, Fassbinder se ocupa de la homosexualidad, no como una condición personal, individual y esencialista, sino, por el contrario, como parte de un régimen político mayor, como parte de la producción de identidad, de normalidad y abyección, por parte de la heterosexualidad como régimen político del capitalismo.

## EL FENÓMENO DEL CIRCO

En una película que supuestamente no trata sobre la homosexualidad, es interesante ver cómo se representan diferentes ámbitos de socialización gay y las tensiones entre diferentes modos de vida. Es muy importante acentuar la marcada promiscuidad de Franz, que en la película no está vista con signo negativo. Sus levantes<sup>10</sup> en baños públicos y lugares de paso y de *cruising*, las demostraciones de afecto públicas con Klaus, entre otras prácticas, aparecen visibilizadas de forma positiva. A diferencia de películas posteriores como *Philadelphia* (1993), la promiscuidad no es la causante de las desgracias del protagonista.<sup>11</sup> En *Faustrecht der Freiheit* la promiscuidad no tiene un signo negativo ni es la causante de las desgracias del protagonista, no es lo que lo lleva a la ruina.

Es interesante pensar, en ese sentido, el inicio de la película. Klaus como animador del circo, se encarga de presentar a todos los artistas mientras dos policías que han ido a arrestarlo esperan en el auto. El momento en el que deciden llevar adelante el arresto es cuando Klaus presenta a la atracción más importante, *Fox der sprechende Kopf*. Ante el alboroto, Fox sale de atrás del telón y despide a Klaus, que está siendo llevado por la policía, con un beso en la boca. Este beso al inicio de la película, sienta las bases para la presencia de la homosexualidad como *background* y no como un problema. A su vez, es interesante tener en cuenta que la puesta en escena presenta esta situación arriba del escenario, en medio de la presentación, como si se tratara de una representación dentro de la representación. Es, en este sentido, una exhibición muy marcada en la puesta en escena. Fox, como *schwul* –palabra alemana que designa la identidad marica–, como clase obrera, es un *freak*, un monstruo (esa es la palabra con la que lo define Philip cuando lo ve cenando con Eugen). Monstruo, *freak*, *queer*, disidente, el margen de lo socialmente aceptado, lo no completamente humano, el borde de la humanidad. ¿Por qué *Fox der sprechende Kopf* es la máxima atracción del circo? ¿Se trata de la homosexualidad como exhibicionismo voyeurista? ¿Es el fenómeno de circo exhibido para el ojo voyeur? Si como atracción principal Fox es el monstruo del *freak-show*, se trata entonces de una forma de designar algo no humano ni animal, algo al borde de la humanidad.

Quizá ese tipo de representación es de la que Fassbinder intenta alejarse, distanciarse. O quizá quiere generar reflexión sobre la representación como posibilidad, sobre la relación del cine con lo real. Cuando Franz ve que están arrestando a Klaus, sale y lo despide con un beso en la boca y con un abrazo y una demostración de afecto disidente muy marcada. Al modo de la resignificación que ocurriera en los noventa con el término *queer*, podríamos pensar

<sup>10</sup> Se utiliza en este artículo la expresión en español rioplatense “levante” para referirse a lo que en España se llama “ligue” o en inglés “cruising”. Se trata de encuentros sexuales casuales en lugares públicos o entre personas que se conocen en lugares públicos de forma casual.

<sup>11</sup> Para considerar la importancia de este tipo de representaciones con signo positivo, hay que pensar en lo que implica, por ejemplo, la promiscuidad de los espacios de sociabilización y sexo casual gay para una película *mainstream* de los años noventa como *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993). En el juicio final de la película se usa como argumento en contra de Andrew Beckett (Tom Hanks) que él ha tenido sexo casual en un cine porno, con el agravante de que constituye una infidelidad porque estaba en pareja con Miguel Alvarez (Antonio Banderas). Lo hizo una sola vez, pero eso basta para ser culpable de su enfermedad. Su promiscuidad, aunque mínima y vergonzante, es lo que lo condena moralmente.

que, al besar a Klaus en la boca, Fox exhibe su monstruosidad, la visibiliza y, con eso, la resignifica con signo positivo, la muestra con orgullo. Al mismo tiempo, al interpretar al personaje el propio director y ponerle el cuerpo, constituye también la exhibición orgullosa de su propia salida del armario, como lo sugiere LaValley (1994). Franz se vuelve agente de su sexualidad. Y se trata de una agencia de visibilización política. La exhibición circense del *freak* se convierte en una visibilización reivindicatoria y orgullosa, en una resignificación *queer*. Pero ese gesto, que podemos pensar como *queer* (*avant la lettre*, obviamente), está al inicio de la película, ofrece solo el marco, para narrar la vida de un personaje melodramático. De hecho, se podría pensar a la película a partir del eje orgullo/vergüenza o visibilización/discreción. De esta forma, la película deja de lado la narrativa del *coming-out*.<sup>12</sup> Todos los personajes están fuera del armario. Pero no de la misma manera o en el mismo grado, porque el eje de la sexualidad hay que cruzarlo con el de clase o, incluso, con el de raza.

La película exhibe abiertamente la sexualidad promiscua. Se visibilizan prácticas como el *cruising* en las calles, se reproducen los rituales de levantes, las miradas, los espacios. Lejos de la representación negativa, los lugares en donde se llevan a cabo prácticas promiscuas, como baños y saunas, devienen, en cierta medida, utópicos o ideales, ya que en ellos se suspenden las diferencias de clases u otros condicionamientos sociales y queda en primer plano únicamente el placer. De hecho, Fox conoce primero a Max en un baño público. El contacto sexual entre ambos constituye, asimismo, un encuentro casual interclase, imposible de llevarse a cabo en otro contexto o lugar de socialización en donde las relaciones de clase estarían en primer plano. De esta forma, el inicio de la película pone en escena el espacio del baño que puede leerse como utópico, en donde lo único que importa es el sexo, y no la mirada social.

Cuando lo lleva a su casa en el auto, Fox decide detenerse para comprar el billete de lotería que lo haría rico, pero logra que se lo vendan solo cuando intercede Max, con su apariencia de clase y modales más refinados. Este detalle menor marca, justamente, hasta qué punto hay una concepción utópica de lo sexual, como puro disfrute, como producción de placeres apartados de la mirada social y de la generación de vidas más valiosas que otras.

Mediante una elipsis la película nos muestra luego la casa de Max. Fox ya ganó la lotería, por lo que ahora ya no es visto como antes o, mejor dicho, su vida ya no vale tan poco como antes, pues vale por su dinero. Allí también conoce a quien será su pareja, de quien se enamorará y cuya relación lo llevará a la ruina, Eugen. La puesta en escena muestra de un lado a Franz, solo, como si estuviera en un escenario, exhibido nuevamente como un fenómeno de circo. Del otro lado, a Max, Eugen y su pareja Philip que lo

miran, observan su apariencia y comportamiento de clase baja y comentan maliciosamente, como si fueran espectadores de un *Freak Show*.

Después de Max, Eugen lo llevará a su casa. Pero las intenciones de placer sexual de Fox no son las mismas que las de Eugen. Fox ya ha ganado la lotería. Frente a la libidinización de la carne y del sexo por parte de Fox, tenemos la libidinización del dinero por parte de Eugen. Lo que quiere es su dinero. Con un gesto marcadamente melodramático la película ubica de forma maniquea a Eugen en el lugar del villano. En este primer encuentro sexual a partir del cual comienzan su relación, también Fox muestra su promiscuidad, pues inmediatamente se desnuda y le pregunta por la cama. A la mañana siguiente se da la primera escena de ocultamiento. Cuando llega Philip, Eugen hace esconder a Franz en el baño. Es lo que marca que se trata de una relación clandestina, oculta, lo que contrasta con la promiscua vida sexual activa y desinhibida de Franz. Philip huele los pantalones que apestan a baños públicos. Opera aquí un nuevo cuestionamiento a este tipo de vida sexual. Pero se trata de un cuestionamiento de clase dirigido a la puesta en práctica de una sexualidad activa y sin vergüenza. Eugen lo enuncia como “un pequeño desliz”.

Lo que aparece remarcado es la hipocresía respecto a ese tipo de vida, se trata siempre de guardar las apariencias. En contraste con el beso que se dan Fox y Klaus al inicio de la película, es importante remarcar que cuando Eugen lo va a buscar al bar gay lo saluda con un beso en la mejilla, no en la boca. El bar, por su parte, tiene un carácter de apertura y visibilidad muy marcado. Las demostraciones de afecto sexual son desinhibidas y abiertas. Por ejemplo, una travesti entra en el baño “Für Herren”. Luego, cuando sale, besa en la boca a Peter, uno de los amigos del bar de Fox. Este beso contrasta con la demostración de afecto discreta entre Fox y Eugen. A Eugen obviamente le da asco el bar y se niega a comer o tomar algo allí y lo lleva a un restaurante elegante. Se trata, evidentemente, de una vergüenza de clase social, porque lo que a Eugen lo abochorna son las señales que evidencian la clase social a la que pertenece Fox y el modo en el que no puede encajar en su mundo de clase burguesa acomodada. Pero también podríamos pensar qué relación guarda con la discreción o la visibilidad de la disidencia sexual. En la que el beso marca la diferencia. El restaurante al que lo lleva Eugen es heterosexual, de gente grande, de clase alta. La carta está en francés. Y Fox lo avergüenza cuando hace un truco con las manos y la gente comienza a mirarlos. Eugen le pide que deje de hacerlo porque los están mirando. Opera aquí una torsión y conversión de la vergüenza gay en vergüenza de clase social.

La película se puede leer en las minuciosidades de la salida del armario, pues no plantea estrictamente una narrativa de *coming-out*, pero sí se puede pensar a partir de estas oposiciones orgullo/vergüenza y visibilización/discreción. Al conectar sexualidad con capitalismo, el cine de Fassbinder ya da cuenta de esa normalización de lo gay que será conceptualizada luego como una de las crisis del movimiento gay-lésbico a mediados de los ochenta que produce posteriormente el surgimiento de la perspectiva *queer*. No se trata de que el tema de la sexualidad sea irrelevante, sin importancia, sino que se lo trabaja a partir de esta vinculación.

12 El *coming-out* o salida del armario designa el hecho de contar abiertamente y hacer pública la orientación sexual. Claro que esta expresión en un principio se usa solo en el caso de gays y lesbianas. La heterosexualidad no tiene una salida del armario, porque se da por sentada, es parte de un régimen político que heterosexualiza compulsivamente a todos los sujetos. En el cine, suele hablarse de “narrativa de *coming-out*” para referirse a aquellas películas de temática homosexual que narran cómo los personajes descubren su sexualidad y la hacen pública de determinada manera. Esta temática es la que ha hegemonizado al cine gay-lésbico por mucho tiempo. Se trata de un juego en torno a la visibilidad e invisibilidad, a la idea del secreto y la confesión que Sedgwick (1998) analiza como una “epistemología del armario”.

## CUERPOS PORNOGRÁFICOS Y MERCADO

Asimismo, es importante mencionar la exhibición de cuerpos masculinos como objeto de deseo y placer homosexual, que puede pensarse en vinculación con los cuerpos de la pornografía gay de los setenta como visibilización política de la disidencia, pero también como producción de cuerpos estereotipados. La pornografía gay audiovisual de los años setenta tenía un importante contenido político en el sentido de visibilización del placer homosexual y de su objeto de deseo en cuerpos masculinos exhibidos para el ojo gay.<sup>13</sup> De esta forma, en el cine de Fassbinder se produce una inversión del “male gaze” propio del cine de Hollywood (Mulvey, 1999) que conceptualizara la teoría feminista del cine. Con el impacto de la liberación gay durante los setenta sus películas muestran un uso gay explícito de los cuerpos masculinos. Podemos pensar, a modo de ejemplo, la escena en la que Fox y Max se encuentran en la sauna. Cuando Max está allí, metido en el barro, pasan dos chicos desnudos. Luego, su primer plano está enmarcado por un desnudo masculino y por la belleza del pene. Se trata, por un lado, de cuerpos hegemónicos, haciendo alarde de sus penes y, por otro, la puesta en escena y el encuadre los exhibe sin cabeza, anónimos “as if they were interchangeable for entry into this world” (LaValley, 1994: 127). Asimismo, son muchas las alusiones al pene y su tamaño durante toda la película, como modo de visibilizar el deseo sexual. Así, por ejemplo, cuando Max presenta a Fox ante Eugen y Philip, estos solo atinan a preguntar por el tamaño de su pene, desde el prejuicio de no encontrarle otro posible atractivo. Asimismo, cuando Eugen es sorprendido por Philip con Fox después de la primera noche juntos, este le dice que solo fue un pequeño desliz y Philip pregunta irónico “wie klein? zwanzig Zentimeter? oder achtzehn? oder noch kleiner?” [¿Cuán pequeño? ¿De 20 centímetros? ¿O de 18? ¿O incluso más pequeño?]. También en Marruecos Fox insiste una y otra vez en querer conocer el tamaño del pene de Salem. La representación de la desnudez y la insistencia en el pene y su tamaño juegan un papel de visibilización política de la sexualidad similar al de la pornografía audiovisual de los setenta (LaValley, 1994: 115). Pero, al mismo tiempo, se puede decir que marca la normativización de los cuerpos, cuáles son cuerpos aceptables y cuáles no para el deseo homosexual. El porno como tecnología no solo visibiliza prácticas y deseos disidentes sino que también institucionaliza cuáles cuerpos son deseables y cuáles no, así como qué prácticas son placenteras, mediante la instauración de cierta retórica del acto sexual. En ese contexto, el cuerpo de Fassbinder no se adapta a las normas, es un cuerpo gordo, feo, viejo (eso le dice Max, por ejemplo, cuando lo ve desnudo y también el vendedor de flores que, hacia el final de la película, quiere tener algo con él porque le gustan los feos). Este detalle es el que también permite avizorar una incipiente normalidad gay. Fassbinder pone el modelo de cuerpo gay deseable en la escena de la sauna en contraste con la desnudez del suyo propio. Wayne Koestenbaum (2012) menciona la importancia de que el propio director muestre su pene, debido a que Fassbinder era considerado un hombre feo, según los estándares de belleza gay de la época. Para Koestenbaum, entonces, el

desnudo frontal de Fassbinder “isn’t just a nude scene. It’s a pride scene” (Koestenbaum, 2012: 69).

A su vez, esta normativa para el deseo sexual gay se vincula con un incipiente mercado. Esto se puede ver claramente en la escena en la agencia de turismo cuando sacan el pasaje para Marruecos. La vendedora ya conoce a Eugen y le ofrece alternativas para turismo gay, lugares en donde pueden conseguir sexo casual con hombres del lugar e, incluso, insinúa la presencia de *taxi-boys* como parte del atractivo turístico. Así deciden ir a Marruecos, no sin la sorpresa de la agente de turismo cuando se da cuenta de que el que paga el viaje no es Eugen sino Fox. Una vez allí, van a un punto de *cruising*, de levante, donde intentan un encuentro con Salem (interpretado por El Hedi ben Salem). Esta escena está marcada por la retórica de un levante casual gay en un espacio público. Sin embargo, cuando van al hotel, no los dejan entrar con Salem porque no pueden ingresar árabes y el conserje les ofrece, en cambio, llamarles un *garçon*. El cuerpo de Salem es también uno que no encaja. Aquí es cuando la cuestión sexual se cruza no solo con la clase sino también con la raza. Y, al mismo tiempo, se vincula con esa institucionalización incipiente de un mercado gay. Esa es, justamente, la particularidad del cine de Fassbinder y de esta película. Si bien las relaciones entre género, sexo, clase social, raza, edad, etc. ya estaban siendo discutidas en los movimientos gay y lésbicos desde mediados de los setenta (Mérida Jiménez, 2009: 39), en *Faustrecht der Freiheit* se vislumbra al capitalismo no sólo como un gran sistema de opresiones múltiples, sino también con con enorme poder asimilador. La prostitución masculina es uno de los atractivos turísticos de Marruecos pero sólo entre personas blancas y, claramente, de clase alta.

En el cine de Fassbinder, la familia nuclear burguesa es un modelo que resulta perverso. Por eso, la normalización de las relaciones homosexuales bajo el modelo de la familia heterosexual aparece tensionado con otras posibles formas de vinculación sexo-afectiva no monogámicas. Si la homosexualidad después de 1969 ya no está penada y es aceptada, es necesario tener en cuenta que lo que prevalece como único modelo es la familia nuclear (Halle, 2012: 560). Pensar esta visión fassbindereana desde el punto de vista individual, personal o de minorías es lo que nos da por resultado considerarlo como un director que ofrece perspectivas negativas sobre la homosexualidad que no permiten ningún tipo de liberación o resistencia. Más interesante es pensar desde una perspectiva foucaultiana que lo que Fassbinder está intentando retratar es el funcionamiento de un sistema. Si sus personajes son opresores y oprimidos al mismo tiempo, sádicos y masoquistas, explotadores y explotados, es porque no hay un afuera del poder y, justamente por eso, la posibilidad de resistencia se encuentra en el hecho de ser parte de ese sistema.

La familia gay puede ser igualmente patriarcal que la heterosexual, como lo demuestra la relación con Eugen, quien –más allá de su sexualidad– es también un patriarca como su padre. Es interesante pensar aquí en un detalle menor. Cuando Fox ve la foto del padre de Eugen en un portarretratos expresa sentirse atraído sexualmente. Esto es algo que Eugen no puede comprender, porque para él es no solamente su padre, sino la figura del patriarca familiar. El retrato de su padre es la celebración del patriarcado

<sup>13</sup> Resulta importante mencionar que el primer cine porno gay tenía un importante carácter político de visibilización y liberación de la sexualidad. En una película porno de 1972, *L.A. Plays Itself* (dir. Fred Halsted), por ejemplo, podemos ver planos de la ciudad de Los Ángeles, con graffitis que dicen “Gay Power”.

capitalista. Se produce un contraste de la figura del padre como patriarca dueño de la empresa familiar, por un lado, y como simplemente un hombre, pasible de ser un objeto de deseo *schwul*, por otro. Para Eugen es su modelo a seguir en la empresa familiar, para convertirse él también en un patriarca. El deseo de Fox, en este sentido, también rompe con las limitaciones de edad. La reacción de Fox opera como un desvío, enunciando su deseo sexual hacia el padre de la persona con la que se está por acostar.

Por otro lado es importante preguntarse por las diferencias entre la relación que tenía con Klaus y la que ahora tiene con Eugen, así como la de Eugen y Philip. Claramente estas últimas son relaciones burguesas normales ¿Pero se trata solo de una cuestión de clase? ¿Qué ocurre con la reivindicación del sexo y la promiscuidad? A partir de ciertos indicios que da la película podemos preguntarnos si la relación con Klaus era monogámica, como la que tiene con Eugen, o la que tenían Eugen y Phillip. Cuando Klaus sale de la cárcel se encuentra en el bar gay y se saludan afectuosamente. Nada parece indicar que la relación de Fox y Klaus sea una relación de pareja, sino que tranquilamente podría tratarse de otro tipo de vínculo sexo-afectivo, no normalizado, no institucionalizado, probablemente una relación no exclusiva. Diferente a la relación de noviazgo que tiene con Eugen. Este, cuando van a la boutique, se besa a escondidas con Phillip, se ocultan. De modo que constituye un claro engaño a Fox, porque mantiene clandestinamente una relación con su ex que constituye un acto de infidelidad, solo posible en una relación monogámica. De esta forma, se pone en primer plano la hipocresía de las relaciones sexo-afectivas institucionalizadas en la pareja que sigue los lineamientos de la familia nuclear heterosexual. Por otro lado, se puede pensar en cierta endogamia en los vínculos de la clase alta gay: la tienda de antigüedades en la que amueblan el nuevo departamento es de Max, la boutique en donde lo viste y le cambian el aspecto a Fox pertenece a Phillip. Hasta dónde esa vergüenza de clase social se puede pensar como una norma sobre cómo se debe vivir la sexualidad, sobre la forma correcta de ser homosexual y ser aceptado por la sociedad. Si bien es verdad que las representaciones de los ambientes de socialización y de los personajes gay son un poco estereotipadas, también es cierto que implican una enorme visibilización.

## EL FIST-FUCKING DE LA LIBERTAD

Quisiera volver nuevamente al malentendido planteado al inicio para pensar, justamente, qué tipo de discreción opera en el hecho de que el título no pueda connotar una práctica sexual. El discurso del porno gay en los setenta (así como el del porno heterosexual) tenía también una importante dimensión política, que implicaba la liberación de la sexualidad y la visibilización de prácticas disidentes. A su vez, el cine pornográfico gay a mediados de los años setenta “promulgated the erotic promise of the sexual revolution: sex without apology, without restraint, and without distinction.” (Ecoffier, 2009: 114). La retórica del porno todavía no estaba completamente institucionalizada, pero sí comenzaba a existir una formalización de cuáles eran los cuerpos aceptables y cuáles no. Esta doble dimensión la encontramos en las relaciones con la pornografía en la película de Fassbinder. La sexualidad promiscua en los baños y en las saunas se muestra sin ningún registro negativo, forman parte de los logros de la liberación gay-lésbica de los setenta, pero al mismo tiempo, no todos los cuerpos tienen el mismo valor. Los jóvenes que se pasean desnudos cuando Franz y Max se encuentran en la sauna, son cuerpos pornificables, implican el modelo de belleza gay, están puestos ahí no para el placer visual del ojo heterosexual, como ocurría con casi todo el cine *mainstream* de Hollywood, sino para el placer visual del ojo gay. Pero al mismo tiempo constituyen una estandarización y normalización de la belleza. Según esos cánones el cuerpo de Fassbinder no es aceptable, por eso no deja de exhibirlo en su desnudez y de marcar que no encaja en los modelos de belleza. Le dicen que es feo y también que está gordo. Es la grieta que se abre en la liberación homosexual de los setenta. Si el porno implica liberación, poco a poco, como habrá de notarlo décadas más tarde Preciado (2014), también implica adoctrinamiento y disciplinamiento. El porno enseña cuáles son las prácticas correctas y cuáles no, cuáles los cuerpos aceptables como deseables y cuáles no. El porno es un dispositivo biopolítico. Y esto ya comienza a verse, muy levemente, en el uso que Fassbinder hace de sus retóricas.

Si el cine gay de los setenta exigía que haya representaciones positivas de la disidencia sexual, recién, según la crítica, con el *New Queer Cinema* norteamericano,<sup>14</sup> se va a festejar el planteo de otras problemáticas. El cine anterior estaba muy asociado a las políticas identitarias del movimiento gay-lésbico. En paralelo al surgimiento del movimiento *queer* en los noventa, el cine comienza a mostrar nuevas direcciones para las representaciones de las sexualidades disidentes. Pero según Mennel (2012), el *New Queer Cinema* sigue la línea de la tradición de cineastas *queer* de la vanguardia como Andy Warhol, Rainer Werner Fassbinder, Kenneth Anger y John Waters (Mennel, 2012: 67). Lo que la crítica vio de rupturista y novedoso en el *New Queer Cinema* ya ocurría en el cine europeo de los años setenta.

14 El término *New Queer Cinema* fue acuñado por Ruby Rich (1992) en un ensayo muy influyente, en donde él notaba que en los años 1990-1992 se estaban produciendo cambios en las representaciones de la disidencia sexual en el cine norteamericano, principalmente a partir de ciertas películas muy vistas en los Festivales de Toronto y Amsterdam. Entre los directores más destacados se encuentran Gus Van Sant, Todd Haynes, Gregg Araki, Derek Jarman y Bruce LaBruce, entre otros.

En este sentido, me interesa pensar dos cuestiones, en primer lugar hasta qué punto Fassbinder se adelanta a la normalización de lo gay y a la instauración de un mercado gay, es decir, de una adaptación de las vidas disidentes a las normas de la familia burguesa, que el cineasta considera como imperativos perversos. Por otro lado, por qué se leyó a *Faustrecht der Freiheit* como una visión negativa y pesimista de la sexualidad cuando, en realidad, está manifestando una representación positiva de lo que la homosexualidad tenía de más disidente: la promiscuidad y el cuestionamiento al *statu-quo*, la búsqueda o producción de nuevas formas de placer y de nuevas formas de relacionarse (Foucault, 2016: 91-2). En este sentido, la confrontación con el *statu-quo* y la institución de la familia burguesa es también un cuestionamiento al confort de la liberación gay (LaValley, 1994: 117). Quizá sea posible pensar que estas críticas que se le hacían a Fassbinder tenían un carácter un poco conservador, quizá verían con mejores ojos el aleccionamiento acerca de los riesgos de la promiscuidad y de la importancia de constituir una familia, sea cual sea la orientación sexual que se tenga. Es decir, que las personas homosexuales también podían encontrar el amor –verdadero, trascendental– y llevar adelante una vida decente, es decir, en familia monogámica. El cuestionamiento a la decencia burguesa como un valor de clase que atentaba contra los verdaderos logros de la liberación homosexual no podía ser leído con claridad todavía en los setenta. Quizá hoy sí, después del auge de los estudios *queer*, puede ser mejor dilucidado. Quizá, como comenta Rentschler, “Fassbinder embodied the hope, irritation, and disenchantment of his generation” (Rentschler, 2012: 424).

Si a partir de los noventa el giro *queer* ha logrado llegar a la sexualidad con otros temas y no pensarla como compartimentos estanco, relacionándola con género, raza, clase, discapacidad, etc; por qué no se puede pensar que esto ya estaba siendo planteado en los setenta. Y, en este sentido, quizá sí podamos ver un atisbo de agenciamiento en el cine de Fassbinder. Es verdad que el final del personaje es trágico, pues muere solo en la estación del metro. Klaus y Max pasan, lo miran y lo dejan tirado cuando ven que está muerto. Los niños juegan con el cadáver y le roban la billetera todo un signo de que, una vez despojado de su dinero, ya no es una vida, ya no importa, no interesa, es un no-humano. Para Richard Dyer la relación entre sexualidad y clase en Fassbinder resulta ambigua, y esto se debe a lo que él llama “left-wing melancholy”, lo cual implica “a view of life that recognises the exploitativeness of capitalist society but is unable to see any means by which a fundamental change in this society can take place” (Dyer, 2002: 176). Desde esta perspectiva las clases oprimidas, trabajadores, mujeres y gays, son víctimas sin agencia y, en ese sentido, cómplices de su explotación:

“the emphasis in Fassbinder’s films on people as victims of society and history implies a model of social change that is unable to indicate how people can be actively involved in that process of change; it implies, in other words, a model that makes political struggle pointless” (Dyer, 2002: 181).

Así se ha interpretado generalmente la muerte del personaje, por eso es una película pesimista, que no ofrece una salida al sistema capitalista de opresión. Sin embargo, creo que en ciertos gestos del personaje se puede avizorar

otra perspectiva. Es interesante revisar, al respecto, lo que ocurre justo antes de su muerte, después de haberse quedado sin dinero por el engaño de Eugen. Fox intenta dos veces tener sexo con unos soldados norteamericanos. En la primera ocasión, en la puerta del bar, no se entienden porque no hablan el mismo idioma y ellos lo que buscan es tener relaciones sexuales con chicas. Pero en el segundo, ya dentro del bar, ellos comprenden y, si bien parecen ser heterosexuales, aceptan tener sexo con Fox, pero solo por dinero. “How much do you pay?“, le preguntan. Y Fox comienza a recorrer el bar, como perdido y repitiendo “Was ist zahlen? Er will wissen, was ist zahlen? ¡Ich zahle alles! ¡Ich zahle immer alles!. ¡Ich muss alles zahlen! ¡Immer! ¿Cuánto pago? Quiere saber cuánto pago. ¡Lo pago todo! ¡Siempre pago todo! ¡Tengo que pagar todo! ¡Siempre!]. Esta respuesta puede pensarse como una conciencia melodramática por parte del personaje que, a su vez, adelanta su trágico final. Es lo que él tiene que pagar por ser quien es, por ser una existencia marginal, que no cuenta como humana para el sistema capitalista, que se puede dejar morir. Aparece aquí también, podríamos pensar, el masoquismo del personaje como una agencia (Deleuze y Guattari, 1988). Elige ser víctima antes que formar parte de un sistema perverso. Y cuya perversidad nada tiene que ver con la sexualidad. O sí, quizá, con la sublimación de la sexualidad y la libidinización del dinero y el *status*. Con el ocultamiento de la sexualidad, con el hecho de retrotraerla al espacio privado guardando, en lo público, la discreción.

A modo de conclusión, se puede decir que Fassbinder se adelanta a ciertas cuestiones que llegarían al cine y también a los debates públicos mucho después. Si bien las películas de Fassbinder nunca han creado el entorno de nuevos movimientos sociales ni influido en las agendas políticas de identidad de la *Frauenbewegung*, la *Schwulenbewegung* y la cultura *Gastarbeiter* (Tedjasukmana, 2015: 47), la distancia crítica del realizador puede ser leída hoy en día como anticipando algunas de las cuestiones que ya en los años noventa sí aparecerían en los debates públicos sobre sexualidades. Pero eran tensiones que ya estaban presentes en la década del setenta y que se pueden ver en la estructura del sentir que plantean estos textos culturales.

Me interesa marcar también en este caso cómo diferentes prácticas y diferentes perspectivas convivían en los setenta, pero también diversas formas de sentir y experimentar la sexualidad. La despenalización de la homosexualidad y los avances del movimiento de liberación eran vividos también por un sector como una pérdida de libertades sexuales porque implicaba una incipiente normalización de las vidas homosexuales, una segmentarización de los puntos de fuga que significaba la liberación. La película de Fassbinder, en este sentido, permite ver cómo mediando los años setenta ya se estaba en presencia de perspectivas sexo-disidentes, incluso respecto a la política identitaria de la homosexualidad, que ya adelantan, de alguna manera, lo que posteriormente sería conceptualizado como normalización de lo gay o, más recientemente, como homonorma.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRITTON, A. (1976). Foxed: A Critique of "Fox". *Gay Left* 3 (1976), 16-17.
- CANT, B. (1976). Fassbinder's Fox. *Gay Left* 2 (1976).
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1988). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DUGGAN, L. (2003). *The twilight of equality? Neoliberalism, cultural politics, and the attack on democracy*. Boston: Beacon Press.
- DYER, R. (2002). *The Culture of Queers*. London: Routledge.
- ESCOFFIER, J. (2009). *Bigger than Life. The History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*. Filadelfia: Running Press.
- FASSBINDER, R. W. (2002). *La anarquía de la imaginación: entrevistas, ensayos y notas*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- FOUCAULT, M. (2016). De la amistad como forma de vida. En: *Escritos y entrevistas 1978-1984*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 87-94.
- GREGG, R. (2012). Fassbinder's Fox and His Friends and Gay Film as Counter-Public. En Peucker, B., ed. *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Chichester, West Sussex, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 564-578.
- HALLE, R. (2012). Rainer, Rosa, and Werner: New Gay Film as Counter-Public. En Peucker, B., ed. *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Chichester, West Sussex, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 542-563.
- HALPERIN, D. (2007). *San Foucault: para una hagiografía gay*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- KOESTENBAUM, W. (2012). Five Fassbinder Scenes. En Peucker, B., ed. *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Chichester, West Sussex, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 67-76.
- KUZNIAR, A. (2000). *The Queer German Cinema*. Stanford, Stanford. California: Stanford University Press.
- LAVALLEY, A. (1994). The Gay Liberation of Rainer Werner Fassbinder: Male Subjectivity, Male Bodies, Male Lovers. *New German Critique*, No. 63, 108-137.
- MENNEL, B. (2012). *Queer Cinema. Schoolgirls, Vampires, and Gay Cowboys*. New York: Wallflower Press.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, R., ED. (2009). *Manifestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*. Barcelona: Icaria editorial
- MILDENBERGER, F. (2001). Klassenkampf auf der Leinwand – Grabenkrieg in der Diskussion. Zur Rezeption von Rainer Werner Fassbinder Film *Faustrecht der Freiheit*. *FORUM: Homosexualität und Literatur*, N<sup>o</sup> 38, 77-83.
- MULVEY, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En Brudy, L.; Cohen, M., eds. *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 833-844.
- PRECIADO, P. B. (2014). *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.
- RENTSCHLER, E. (2012). "There Are Many Ways to Fight a Battle": Young Fassbinder and the Myths of 1968. En Peucker, B., ed. *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Chichester, West Sussex, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 423-440.

- RUBINO, A. (2020).** El fist-fucking de la libertad. La liberación sexual en dos textos teatrales de Rainer Werner Fassbinder. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, Núm. 22, pp. 88-110
- SEDGWICK, E. (1998).** *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestat.
- SAXE, F. (2013).** *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes recientes (1987-2012)*. Tesis de Posgrado, Doctorado en Letras, FaHCE-UNLP.
- STONEMAN, E. D. (1977).** The Evolution of a Filmmaker. *Blueboy*, XV (December 1977).
- TEDJASUKMANA, CH. (2015).** Negative Solidarität. Zur Aktualität Rainer Werner Fassbinders. *Text + Kritik*, N° 103, 44-53.
- THOMSEN, CH. (2004).** *Fassbinder. Life and Work of a Provocative Genius*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- VEIT, R. (1997).** Wie die Schwulen ins Kino kamen. Ein Rückblick mit schnellem Vorlauf. En Kraushaar, E., ed. *Hundert Jahre schwul. Eine Revue*. Berlin: Rowohlt, 116-129.
- WARNER, M. (1993).** *Fear of a queer planet. Queer politics and social theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- WOLTERS-DORFF, V. (2015).** "Grundsätzlich ist jeder homosexuell, und deshalb ist es kein Problem". Homosexuelle Minderheiten und Fassbinders Filme *Text + Kritik*, N° 103, 108-120.



**NOS ROBAN TODO, MENOS LA RABIA (2020)**



# Identidad acústica, ¿una categoría viable para el estudio del timbre en la música y el sonido?

*Fabián Villalobos Medina*

Doctorado Estudios Interdisciplinarios sobre pensamiento, cultura y sociedad  
Universidad de Valparaíso  
fabianvil@gmail.com



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

ENVIADO: 20-07-03

ACEPTADO: 20-12-07

## RESUMEN

Este trabajo se propone repensar el vínculo de la música y el sonido con la noción de identidad, nexo de larga data pero que en la actualidad presenta dificultades en la articulación de una discusión global que permita su profundización. Para lograr lo anterior, proponemos que la noción de timbre como categoría central, sumado a los aportes entregados por el filósofo Cornelius Castoriadis a propósito del imaginario, nos indican el camino hacia las identidades acústicas que, como perspectiva, nos puede ayudar a profundizar la relación entre los sonidos y la música con lo social y lo político.

## PALABRAS CLAVE

timbre, imaginario, música, sonido, identidad.

## RESUMO

Este trabalho visa repensar a ligação entre música e som com a noção de identidade, uma ligação antiga que atualmente apresenta dificuldades na articulação de uma discussão global que permita seu aprofundamento. Para tanto, propomos que a noção de timbre como categoria central, somada às contribuições do filósofo Cornelius Castoriadis sobre o imaginário, nos indique o caminho para identidades acústicas que, em perspectiva, podem nos ajudar a aprofundar a relação entre sons e música com o social e o político.

## PALAVRAS-CHAVE

timbre, imaginário, música, som, identidade.

## ABSTRACT

This work aims to rethink the link between music and sound with the notion of identity, a long-standing link that currently presents difficulties in the articulation of a global discussion that allows its deepening. To achieve the above, we propose that the notion of timbre as a central category, added to the contributions provided by the philosopher Cornelius Castoriadis regarding the imaginary, show us the way to acoustic identities that, as a perspective, can help us to deepen the relationship between sounds and music with the social and the political.

## KEYWORDS

timbre, imaginary, music, sound, identity.

## INTRODUCCIÓN

Dentro de las áreas de estudio de la música y el sonido, el timbre se inserta como un término que se menciona de manera reiterativa, siendo comprendido como parte de un sentido común. Esta noción, junto con la altura, intensidad y la duración, han sido tratadas a lo largo de la historia occidental como características propias del fenómeno del sonido. Ahora bien, como nos comenta Pierre Schaeffer, el timbre hasta la mitad del siglo XX había sido entendido como la cualidad del sonido que nos permite reconocer y distinguir a un sonido de otro (2003: 95:96). Si bien, como nos comenta este autor, el timbre hasta la década de los setenta había sido entendido de manera brumosa y con poca especificidad, en la actualidad existen esfuerzos particulares por su estudio en los campos de la acústica, la psicoacústica, la estética, la fenomenología entre varios otros<sup>1</sup>.

Específicamente, en el ámbito de la composición musical, el timbre es un término constantemente empleado para poder abordar el estudio de la organología, la instrumentación y ya a más grandes rasgos, la orquestación, cada una con sus propias dificultades y aprendizajes específicos. En este sentido, el timbre ha sido algo que configura, de diferentes formas, las narrativas de gran parte de las propuestas musicales y sonoras desde principios del siglo XX, con una vivaz fuerza en lo que entendemos hoy por música actual o contemporánea (Kievman, 2000: 3). Por lo anterior y, en pos de un mejor entendimiento, es necesario hacer un breve repaso de la trayectoria histórica de este término, sendero que por supuesto estará esbozado en la historia de la música occidental.

---

<sup>1</sup> Born destaca los campos interdisciplinarios que emergen y evolucionan para investigar las interconexiones entre sonido y espacio tales como: paisaje sonoro y *Sound Studies*, estudios de culturas de la escucha, estudios del sonido cinematográfico, los crecientes vínculos entre sonido e historia, antropología y musicología, entre varios otros (2013: 4). La vinculación entre sonido y espacio sin duda es un territorio de intersección disciplinar que se ocupará abiertamente de la cuestión del timbre.

## EL TIMBRE: ALGUNOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y PROBLEMÁTICAS

Para Kievman, la noción del término timbre<sup>2</sup> o *tone-coloring* aparece de la mano del compositor alemán Richard Wagner, que luego se desarrollará como una noción clave dentro de la composición musical de la segunda mitad del siglo XX en adelante, de la mano de compositores como Jean Sibelius, Charles Ives, Edgar Varese y Olivier Messiaen, por nombrar algunos (Kievman, 2000: 4). Pero por supuesto, la experiencia del timbre no nace con el término mismo (Gordon en Villegas, 2018: 14), situación que nos retrotrae incluso a la prehistoria, a las primeras experiencias humanas con el sonido. Más allá de las especulaciones y a forma de situarnos, Kievman propone como uno de los puntos de partida el canto gregoriano, donde la voz y la arquitectura se relacionan íntimamente; esta alianza se produce en pos de conseguir ese sonido prístino, celestial que nos otorga este tipo de práctica musical (2000: 9). A pesar de que en la época no existía el término, es muy probable que la noción del timbre haya sido conocida y trabajada, al menos en términos arquitectónicos; la construcción de edificaciones pensadas para amplificar y reverberar a la voz de una manera bastante específica.

Ahora bien, cuando hablamos de documentación escrita que hable del timbre, Villegas (2018) nos propone la *encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, en donde el mismo Rousseau escribe sobre el sonido y particularmente sobre el timbre:

Timbre es la palabra utilizada para describir la calidad de un sonido que lo hace áspero o dulce, opaco o brillante (*aigre ou doux, sourd ou éclatant*). Los sonidos dulces, como los de una flauta, normalmente tienen poco brillo; Los sonidos brillantes a menudo son ásperos, como los del *vielle*<sup>3</sup> o el oboe. Incluso hay instrumentos, como el clavecín, que son aburridos y duros al mismo tiempo; Este es el peor timbre. El hermoso timbre es el que combina la dulzura con el brillo del sonido; El violín es un ejemplo (Dolan en Villegas, 2018: 15)

Para Villegas, Rousseau es aquel que expone la voz como el principal referente -siempre en términos de lo bello- de los 'buenos' timbres. Esto se debe a la importancia que el filósofo brindaba al papel de la voz en el lenguaje (2018: 16), elemento fundamental para la ilustración francesa ya que consistía en "un medio para salvaguardar una cierta idea del ser humano a través del poder afectivo de la voz, en una época en la que la razón europea luchaba por medirse frente a las demás" (2018: 17). Este fonocentrismo, como lo llama Villegas, perduró en las nociones sobre el timbre en las raíces de la musicología del siglo XIX en adelante, inclusive hasta el día de hoy, en donde -como un sentido común- consideramos que esos sonidos melódicos, de trayectorias perfectamente pensadas desde lo *cantabile*, completamente preparadas y compensadas desde un punto de vista de la construcción contrapuntística, como aquello que es 'bello'.

2 Cabe destacar que el timbre es un término francés que se ha instalado con fuerza en el mundo de la música hispano y anglosajón, dejando a un lado a términos como *Klangfarbe* del alemán o propuestas particulares como *Clangtint* de Alexander Ellis (Kievman, 2000: 5).

3 Violín medieval.

El timbre ha despertado algunas atenciones particulares en el estudio del sonido y la música en las últimas décadas que han tratado de profundizar teóricamente en éste, en donde incluso se ha considerado ya como emancipada de las categorías paramétricas del sonido (Saitta, 2003: 2), configurándose como un incipiente terreno en disputa por su sentido. Ahora bien, debido a ser un parámetro multidimensional del sonido (Villegas, 2018:3) a diferencia de otros parámetros -duración, intensidad y altura-, ha complicado el desarrollo de estudios de los aspectos técnicos del timbre (Kievman, 2000: 5), situación que ha preservando la indeterminación de su sentido, siendo finalmente considerada una "papelera de atributos" de todo aquello que no se puede medir del sonido (Villegas, 2018: 3). Inclusive, el préstamo de analogías que corresponden a otros sentidos -a pesar de la alerta que nos ofrece Ranciere con el reparto de los sentidos- es tomado peyorativamente y así, en su incompreensión, ha sido históricamente relegado a un segundo plano como parámetro sonoro<sup>4</sup> (Villegas, 2018: 7).

A pesar de lo anterior, podemos ver que campos como la acústica y la psicoacústica se han preocupado por la relación entre la música, el sonido y la percepción. Born nos comenta justamente que en la década de 1970 surgen con la psicoacústica corrientes de análisis de la percepción del timbre musical en términos de espacio tímbrico<sup>5</sup> como los estudios de Wessel en 1979, claramente influenciado por las posibilidades que ofrecían la música por computadora y la síntesis musical (Born, 1995 en Born, 2013: 10). Ahora bien, para Born sigue siendo un modelo euclidiano y estadístico del análisis del timbre en donde "lo normativo y lo técnico envuelven y ordenan lo subjetivo y lo perspectivo" (2013: 11). Stephen McAdams, a propósito de un proceso de investigación sobre el análisis del sonido musical, nos comenta:

Después de todo, [esta investigación] se basa en un enfoque "libre de cultura" en el que la prominencia y el impacto de los eventos, por ejemplo, se basa únicamente en sus propiedades acústicas y perceptivas y no en sus resonancias culturales o significado semiótico. Un hallazgo bien establecido en la psicología de la percepción, a veces denominado el "fenómeno del cóctel", demuestra que cuando las personas prestan atención a múltiples fuentes de sonido, una fuente que tiene un significado especial para ellos (como su nombre, o una palabra con carga emocional) captará su atención incluso cuando compita con otras fuentes de sonido que pueden ser considerablemente más destacadas (más fuertes, más cercanas, tímbricamente más prominentes) (2004: 195).

4 McAdams nos comenta: "Nattiez (2007) en particular ha tomado la distinción de Meyer (1989) entre parámetros musicales primarios y secundarios y ha cuestionado su relegación del timbre a un estado secundario" (2013: 61).

5 Esta noción nace a partir de la investigación *Timbre Space as a Musical Control Structure* realizada por David Wessel: "en este artículo describiremos un sistema para la medición del contraste perceptual entre objetos sonoros y el uso de estos datos en programas de computación. Programas que usan algoritmos de escalamiento multidimensionales para generar representaciones geométricas de los datos. En los espacios tímbricos que resultan de los programas de escalamiento, los sonidos son representados como puntos, y a partir de sus distancias es posible buscar relaciones estadísticas interesantes y establecer juicios sobre el contraste de los distintos tonos" (1979: 45).

Con lo anterior nos damos cuenta de las complejidades que se presentan a partir de la multidimensionalidad del timbre como parámetro sonoro. Ahora bien, podemos tener sonidos sin ritmo o tono, pero invariablemente no sin timbre (Villegas, 2018: 6) o, dicho en otras palabras, no podemos pensar el sonido sin él. Es aquí donde se produce lo que Fales llama la paradoja del timbre; éste es el parámetro del sonido que está más imbricado en la identificación de una fuente sonora pero también completamente implicado en la indeterminación que causa la distancia entre una señal acústica y la percepción que provoca (Fales, 2002: 91).

### VÍNCULO SONIDO - IDENTIDAD

Al parecer, este conjunto de conflictos es lo que ha hecho que el timbre como tópico de estudio sea tan difícil de abordar, a pesar de ser referencia obligada cada vez que hablamos del sonido. Esto no nos deja más remedio que reforzar ese ‘sentido común’ que nos dice: “si se juzga que dos tonos son ‘diferentes’ y, sin embargo, tienen la misma altura y el mismo volumen, entonces deben diferir en el timbre” (Glorig en Villegas, 2018: 3), asumiendo la dimensión de la identidad.

A partir de lo anterior, nace la pregunta por las identidades acústicas como una categoría relativa a los sonidos, que estaría íntimamente relacionada con el timbre. Incluso el musicólogo griego Makis Solomos, a propósito del trabajo de los compositores Jonathan Harvey y Gerard Grisey, nos habla directamente de la identidad del sonido<sup>6</sup> (1998). Ahora bien, a pesar de los muchos cuestionamientos que puedan emerger a partir del uso del término identidad en otros campos disciplinares, no podemos poner en duda que el timbre a lo largo de la historia de la música occidental la ha tomado como una dimensión ineludible; cada sonido, de la manera que fuere, ha estado históricamente relacionado con el acto de reconocer e identificar. Un claro ejemplo de lo anterior son los instrumentos musicales: cuando escuchamos un piano o un violín sonando, podemos identificarlos como aquello que son por cómo suenan.

No es extraño pensar en la relación del sonido y la música con la noción de identidad. Ya Warden (2016) nos alerta desde la musicología norteamericana, a través de una profusa revisión bibliográfica, acerca de cómo emerge esta categoría en la etnomusicología. Por otro lado, Arellano (2019) nos presenta también la problemática identitaria en las músicas de América Latina, a partir de la construcción de identidades colectivas nacionales. En este sentido, podemos pensar que la noción de identidad ha articulado gran parte de los esfuerzos musicológicos por vincular las músicas al ámbito del estudio de las sociedades y culturas diversas. De todas maneras, ambos autores nos alertan del sentido polisémico y flexional del término, advirtiéndolo que la profundidad teórica de muchas de estas aproximaciones se quedaba en lo coloquial y en el ya referido sentido común. Desde esta perspectiva, al menos desde la etnomusicología, no se ha logrado articular una discusión y diálogo entre las diferentes perspectivas teóricas acerca de identidad (Rice 2007, en Warden, 2016: 7).

Con la intención de demostrar lo anterior, Warden nos presenta un amplio estudio bibliográfico sobre la trayectoria que recorre el término identidad a través de los estudios musicológicos norteamericanos; toma todos los escritos que hablan en su título sobre identidad, siempre en relación a la música. Este estudio se basa en una investigación anterior hecha por Timothy Rice (2007, en Warden 2016), pero esta vez se propone ampliar la cobertura del estudio

6 El autor nos menciona: “Más allá [de] la comparación entre estos dos compositores, a pesar de tantos rasgos que los separan, se puede captar el momento en el cual, frente a una noción que parecía evidente surge la duda: “¿Qué es la identidad de un sonido?”. Esta sería la pregunta que, tanto en uno como en otro, sirve de preludio a otra forma de componer el tiempo musical (Solomos, 1998: 173). Justamente en el párrafo siguiente, a propósito de una obra de Jonathan Harvey, nos comenta: “*Inner Light 3* (1976, para orquesta y banda) emplea la electroacústica para sembrar la duda sobre la identidad de un instrumento, vale decir, sobre su timbre” (1998: 173)..

hacia obras y escritos que hablen sobre música latinoamericana. Si bien, se destaca del tratamiento de la díada identidad-música el acercamiento hacia lo cultural, cabe mencionar que el diálogo teórico entre diferentes autores ha estado un tanto sordo y, por ende, se hayan tratado desarticuladamente temas como la identidad propia, grupal, social, cultural, local, musical, religiosa, ocupacional, de clase, de género entre otras, haciendo las cosas aún más difíciles para la misma noción (Warden, 2016: 9). Ahora bien, por otro lado, es claro que el término, a propósito de la música latinoamericana, es constantemente usado como vínculo entre la música y la realidad, tanto cultural como étnica del territorio, discusión que Arellano (2019) nos ejemplifica con la problemática de la identidad en la música latinoamericana del siglo XIX.

Quizás esta dispersión del término y su polisemia hizo que se empezara a mirar ya no sólo a la música en términos sociales o culturales, sino que las perspectivas se difuminaron hacia el sonido mismo, preocupación que ya advierte Schaeffer desde el estudio del sonido desde mediados del siglo XX, a propósito de repensar las categorías epistémicas naturalizadas hasta ese momento sobre el timbre. Aún así, actualmente “Muchos académicos parecen estar contentos con una definición coloquial que tomaría la identidad como simples características que determinan quién o qué es una persona o cosa” (Warden, 2016: 8). Es en este sentido que es importante tomar en cuenta las reticencias en torno a nociones como la identidad y la cultura, ya que fácilmente tienden a la reificación. Pisano<sup>7</sup> nos recuerda a propósito del paisaje sonoro que “los acontecimientos sónicos son híbridos, borrosos y fluidos en la mayoría de los paisajes sonoros contemporáneos” (2015: 138), por tanto, “es posible cuestionar cualquier noción esencialista de la identidad sonora” (2015: 143). Ahora bien, pensando en que la condición de posibilidad de todo paisaje sonoro es el sonido y que además, la vinculación entre sonido e identidad es una cuestión altamente problemática pero a su vez recurrente en los estudios musicales y sonoros, la pregunta por las identidades acústicas emerge como una cuestión contingente en el confuso giro entre música, sonido e identidad.

Arellano, a propósito de la música latinoamericana, nos comenta: “Si hablamos de identidad a través del sonido, esto debe ser un reflejo de algo previamente constituido y compartido por miembros de una comunidad determinada” (2019: 50). Con lo anterior, emerge la pregunta por eso que se preserva de los sonidos que, como nos comenta Warden, es una pregunta que se desenvuelve en un estado vago y volátil en la discusión sobre los tópicos mencionados. Ahora bien, para tratar de dilucidar de qué podría tratarse, primero es necesario realizar algunos apuntes sobre el paisaje sonoro.

## APUNTES SOBRE PAISAJE SONORO

El compositor canadiense Murray Schafer es una figura emblemática cuando se habla de paisaje sonoro. Una de las primeras acotaciones que el autor realiza y que sería relevante mencionar es que el objeto sonoro, como lo entiende Schaeffer, sería un espécimen de laboratorio. Esto se debe a que la preocupación fenomenológica de Schaeffer sólo se dedica al estudio de los sonidos en términos físicos y psicofísicos, excluyendo los aspectos semánticos o referenciales de los objetos sonoros (Schafer, 1977: 130), por tanto, como consideración definitiva de sus intereses, “el objeto sonoro no debe ser confundido con el cuerpo sonoro que lo produce” (Schaeffer, en Schafer, 1977:130). Para Schafer, si bien el objeto sonoro -como caso clínico- nos ayuda en términos de entrenamiento auditivo, siempre debe considerarse los sonidos de forma íntegra, para lo cual nos plantea dos nuevos términos: el evento sonoro (*sound event*) y el paisaje sonoro (*soundscape*), en donde, tanto el objeto sonoro como el evento sonoro, son “la partícula autónoma más pequeña de un paisaje sonoro” (1977: 129).

Schafer define el paisaje sonoro como el ambiente sonoro en sí (*sonic environment*) (1977: 274). Woodside, para ejemplificar de mejor manera nos comenta:

El Paisaje Sonoro [...] es cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar en específico, ya sea de un país, una ciudad, un barrio, una tienda, un centro comercial, una oficina, una cámara o incluso de entornos sonoros como una barra programática de radio, un programa de televisión, una canción o la pista sonora de una cinta. Es un espacio determinado en donde todos los sonidos tienen una interacción ya sea intencional o accidental con una lógica específica en su interior y con referentes del entorno social donde es producido, siendo así un indicador de las condiciones que lo generan y de las tendencias y evolución de una sociedad (2008: párr. 3)

Por otra parte, tanto el evento sonoro como el objeto sonoro son las partículas más pequeñas de un paisaje sonoro, pero el segundo sería un objeto acústico abstracto con el propósito de ser estudiado, mientras que el primero “es un objeto simbólico, semántico o estructural para el estudio y, por lo tanto, un punto de referencia no extraíble, relacionado con un conjunto de mayor magnitud que él mismo” (1977: 274). Ahora bien, Barry Truax, otra figura emblemática del *soundscape*, diferencia un medio ambiente sónico de un paisaje sonoro, siendo el primero la totalidad de la energía acústica en un contexto particular, mientras que el segundo es la comprensión del mismo medio ambiente sónico por aquellos que lo habitan y que a su vez lo crean de manera continua (Truax, 2001 en Rocha, 2009: 3).

Ya sea en términos de eventos sonoros o medioambientes sónicos, los sonidos pueden ser escuchados e identificados; el sonido de un río, el canto de los pájaros, el despegue de un avión, el de una orquesta de cuerdas en una sala de concierto, el toque de las *pifilkas* o las flautas chinas, etc., Es en este sentido que las identidades acústicas podrían estar operando. Ahora bien, para ejemplificar el problema que se quiere mostrar, retomaremos el ejemplo

<sup>7</sup> Justamente Pisano nos habla de la identidad sónica y las nuevas posibilidades de movimiento e hibridación que le ofrece el acercamiento de la práctica auditiva a una perspectiva pos-digital devenida de la “amplia genealogía de la deconstrucción, la cual ha irrumpido en diversos campos de estudio en un intento por llegar a acuerdo sobre la condición de habitar el contemporáneo mundo global y relacionarse con sus estructuras de poder” (2015: 140).

del piano y del violín. Como mencionamos anteriormente, los sonidos que producen estos instrumentos los podemos diferenciar de manera general y, en el mejor de los casos, podemos identificarlos a cada uno como tales. Cuando escuchamos alguno de los 24 *Caprices* de Paganini para violín o la *Sonata para piano n.º 16, K. 545* de Mozart, nos damos cuenta que estas sonoridades son parte de algo, digamos por ahora, de un sentido común; en estas músicas las sonoridades de estos instrumentos musicales probablemente sean reconocidas, aunque sea de manera vaga, en gran parte del mundo. En este punto es importante mencionar dos cuestiones fundamentales; una, relativa al problema de eso ‘común’ y, por otro lado, una puntuación que nos ofrece Murray Schafer acerca de los paisajes sonoros a propósito de los instrumentos musicales. Comencemos por la segunda.

Schafer hace una importante distinción dentro de los paisajes sonoros, con ello empezaremos a hablar de señales sonoras, tonalidad y marcas sonoras -*sound signals*, *keynote sounds* y *soundmarks*-. La señal sonora sería cualquier sonido al que se le dirija especialmente la atención -*foreground sounds*- (1977: 275), teniendo como telón de fondo una tonalidad construida por sonidos que son escuchados de manera continua por una sociedad dada, configurándose como sonidos de fondo -*background sounds*- (1977: 275). Ahora bien, cuando hablamos de las marcas sonoras, un tipo particular de señales sonoras, decimos que son aquellos sonidos comunitarios, únicos y que son destacados e identificados por la comunidad por poseer cualidades particulares (en Woodside, 2008: párr. 5), en donde también se cuentan las propias prácticas sonoras de la comunidad. Es en este sentido que aquellos sonidos como los de un violín o un piano son parte de lo que llamaríamos marcas sonoras. Entonces cabe destacar aquello que nos menciona Cárdenas-Soler y Martínez-Chaparro: estas marcas sonoras podrían describir con mayor exactitud los aspectos socioculturales relevantes de una comunidad<sup>8</sup> (2015: 132).

Entonces, las cualidades particulares de los sonidos que nos menciona Woodside podrían ser entendidas como sus timbres, o al menos como parte de ellos, parte de aquello que los hace reconocibles e identificables. Ahora bien, ¿qué posibilita que estos sonidos sean parte de un ‘sentido común’ o, en otras palabras, que estos sonidos sean reconocidos, distinguidos e incluso cuidados por una comunidad en particular?. Tanto en el caso del violín como del piano, así como de miles de instrumentos en el mundo, lo que posibilita lo anterior lo podemos explicar desde una noción que explora el psicoanálisis y que luego Cornelius Castoriadis la retomará desde la filosofía política: el imaginario (1994: 64 - 77).

#### APUNTES DE UNA PERSPECTIVA FILOSÓFICA-POLÍTICA: CASTORIADIS Y LA IDEA DE IMAGINARIO

Para comenzar a hablar del imaginario, Castoriadis parte de la pregunta por la unidad del orden social; ¿qué es lo que le da cohesión a la sociedad? Por supuesto, su institución entendida de manera amplia<sup>9</sup>, compuesta por un conjunto de instituciones particulares. Ahora bien, en última instancia, e inclusive en los más fuertes conflictos al interior de las sociedades, hay unidad en ella debido a “la urdimbre inmensamente compleja de significaciones que empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad considerada y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen” (1994: 68). El autor, a estas significaciones, las nombra como significaciones imaginarias sociales, debido a que, por un lado, escapan a la categoría de elementos racionales o reales y no se agotan por estos elementos ya que están dadas por creación y por otro, porque existan sólo siendo partícipes de una colectividad (1994: 68). Por último, para referirse a la urdimbre o el entramado que se da entre estas significaciones imaginarias sociales, Castoriadis acuña el concepto de magma. Antes de profundizar en estos conceptos y, siguiendo el análisis de este autor, se hace necesario mencionar una pequeña trayectoria de la noción de imaginario en la historia de la filosofía.

Para Castoriadis, el imaginario siempre fue una noción marginada o maltratada dentro de la filosofía, no obstante, uno de los primeros filósofos en donde el autor reconoce los aspectos fundamentales de esta idea es en Aristóteles: “[...] el alma no piensa nunca sin un fantasma, o sea, sin representación imaginaria” (2002: 93). Ahora bien, aunque al final del tratado *Del Alma* aborda la cuestión de la imaginación, la deja de lado para seguir el hilo conductor de sus planteamientos. A pesar de que se reconocen algunos aportes en torno al tópico que se menciona de parte de los filósofos neoplatónicos, es tratada incipientemente como una facultad psicológica a partir de los planteamientos más superficiales de lo dicho por Aristóteles, situación que perdurará hasta el siglo XVIII.

A propósito del arte y el buen gusto, esta noción hace nuevamente su aparición en la segunda mitad del siglo XVIII tanto en escritores ingleses, escoceses y luego con fuerza en Alemania con Kant. Según Castoriadis, en la primera edición de *Crítica de la razón pura*, aparece la noción de *imaginación trascendental* como “[...] la imaginación requerida para abarcar el conocimiento cierto y no empírico” (2002: 94), aunque en la segunda edición el papel de ese concepto se reduce considerablemente dentro de los planteamientos de Kant. También con Fichte regresa con fuerza la cuestión del imaginario, pero no logra tornarse en un tópico de importancia en la filosofía hasta 1928 con Heidegger. Este último descubrió en Kant la idea de imaginación trascendental e intentó insertar esta idea dentro de la discusión de la relación del ser humano con el mundo, aunque nuevamente después de esto, Heidegger no vuelve a hablar sobre imaginación.

8 Es justamente acá cuando nociones como la ‘comunidad acústica’ cobran sentido, término que Pisano revisa y critica a partir de preguntas como “¿qué es una comunidad?” o “¿cuándo y cómo es posible lograr identificar un grupo de personas como una ‘comunidad’?” (2015: 136).

9 Castoriadis nos comenta: «lo que yo llamo la “institución de la sociedad como un todo”; aquí la palabra institución está empleada en su sentido más amplio y radical pues significa normas, valores, lenguaje, herramientas, procedimientos y métodos de hacer frente a las cosas y de hacer cosas y, desde luego, el individuo mismo, tanto en general como en el tipo y la forma particulares que le da la sociedad considerada (y en sus diferenciaciones: hombre/mujer, por ejemplo)» (1994: 67).

Ahora bien, cabe destacar que Castoriadis tuvo una importante cercanía con el psicoanálisis, llegando incluso a ser miembro de la Escuela Freudiana en Francia fundada por el psicoanalista Jacques Lacan. A pesar de la distancia que toma luego del psicoanálisis para introducirse en la filosofía política, lo interesante de este autor es que cruza la dimensión psíquica con la dimensión social.

Retomemos la noción de significaciones imaginarias sociales. Para Castoriadis, “el fantástico mundo de cuestiones relacionadas con la existencia del hombre y con el tipo ontológico de ser representado por el hombre no puede reducirse a la física o a la biología” (1994: 66), por esto que las significaciones imaginarias sociales y su entramado, *el magma*, nos ayudan a dilucidar -pero bajo ningún caso explicar de manera acabada- la construcción e instauración por parte de la sociedad de un propio mundo en donde “su propia identidad no es otra cosa que ese “sistema de interpretación”, ese mundo que ella crea” (1994: 69). Observando esta operación, el autor nos propone dos dimensiones que son irreductibles una a la otra e indisociables entre sí: la dimensión conjuntista-identitaria y aquella dimensión imaginaria. En el caso de la primera, dentro de la cual contamos con aquello lógico y racional, hace alusión a todo aquello con lo que la sociedad opera, obra y piensa y que se determina como real, teniendo como premisa base: la existencia es determinación. Por otro lado, con la dimensión imaginaria viene a mostrarnos que la existencia es significación (1994: 71) y es aquí donde Castoriadis introduce la discusión por el orden social en el campo de lo indeterminado (Contursi, 2015: 17).

A pesar de ser dimensiones diferentes e inclusive de carácter antagónico, ambas son imprescindibles para la existencia de los sujetos en tanto seres antropológicos (Contursi, 2015: 12), por tanto, se relacionan directamente con la historia de la humanidad. Por lo anterior, Castoriadis nos presenta dos nuevas categorías; Lo *histórico social*, que vincula la dimensión conjuntista-identitaria con la socialización o, en otras palabras, “la trama de la historia a la que estamos habituados [...] realizada por “individuos” socializados” (Contursi, 2015: 12) y, por otro lado, aquella vinculada a la dimensión psíquica que constituirá lo histórico psíquico y que se despliega a través de la noción de significaciones imaginarias sociales. Estas últimas están en un constante remitirse; cada una de las significaciones remiten a un número incierto de otras significaciones y, aún más, todas estas se relacionan de manera arbitraria (Castoriadis, 1994: 68) ilógica, irracional. Por eso cuando hablamos de la dimensión psíquica aparece como antagónica, ya que los procesos psíquicos, de alguna forma, se resisten a las determinaciones y escapan de la socialización, lo que hace posible la creación de nuevas realidades (Contursi, 2015: 12).

Finalmente la posibilidad de creación viene de la psique humana, que en principio es imaginación radical, un flujo incesante de representaciones, deseos y afectos sin funcionalidad, desde donde emergen imaginario e imaginación (Castoriadis, 2002: 94) que conforman al imaginario social instituyente y que una vez instituido<sup>10</sup>, se transforma

en el magma de significaciones imaginarias sociales -por supuesto, ajeno a toda explicación analítica que pueda reconstituir éste en su totalidad- que le otorga unidad y cohesión a una sociedad dada. Ahora bien, cuando hablamos de creación es creación *ex nihilo*, creación ontológica, situación que pone en jaque las miradas de la lógica y la tradición de la ontología en particular, ya que estas últimas devienen, o bien de posturas teológicas que otorgan la creación a Dios o de aquella racionalista-determinista que reduce el análisis a la búsqueda de principios primeros que pudiésemos explicar. Sin embargo, para Castoriadis, la creación pertenece al ser socio histórico (2002: 95), ya que “como obra del imaginario social, de la sociedad instituyente (*societas instituens*, no *societas instituta*) es el modo de ser del campo histórico social, modo en virtud del cual ese campo es. la sociedad es creación que se despliega como historia” (1994: 73) -por supuesto con la determinación de un despliegue arbitrario, lejos de la lógica y la racionalidad-. En resumen, planteamientos que vienen a subvertir las preguntas base sobre los sujetos, las sustancias y las causas en la ontología tradicional (1994: 73).

10 A este proceso de cristalización de ciertas significaciones sociales particulares y sus instituciones, Castoriadis lo llama imaginario social instituido..

## LA POSIBILIDAD DE LAS IDENTIDADES ACÚSTICAS

Con todo el planteamiento filosófico político que Castoriadis propone y que imbrica el pensamiento psicoanalítico en él, podemos entender la importancia de la concepción de imaginario. Por supuesto para el filósofo, la música y las artes nunca estuvieron ajenas a estas discusiones, incluso llegando a ser importantes motores de cuestionamiento para éste<sup>11</sup> debido a su poder *poietico*, de creación. La relevancia de las obras de arte, en particular las obras musicales a propósito del imaginario, es nuestro enlace con el sonido; así, podemos decir que las nociones de objeto, evento y paisaje sonoro estarían siempre mediadas por estas significaciones imaginarias sociales que, a través de las lógicas operacionales de la dimensión conjuntista-identitaria, proporcionan identidades acústicas como cristalizaciones de los imaginarios. La identidad acústica, completamente imbricada con el timbre, entonces viene a ser una institución del imaginario que opera en la sociedad y que pasa a ser parte de la dimensión conjuntista-identitaria. Gracias a ella como al magma de significaciones imaginarias sociales que la sustenta, identificamos a través de los sonidos aquello que pueda sonar como un piano o como un violín. Así el conflicto ontológico presentado por Castoriadis toma cuerpo también en el estudio del timbre:

La primera dificultad es que nos falta el lenguaje para discutir el timbre como tal y, argumentaré aquí, esto no es una supervisión inocente. Más bien, es el resultado de modos arraigados de pensamiento sobre la materia, la identidad y la diferencia que condicionan la teoría musical occidental. La forma en que hablamos del timbre es inseparable de cómo pensamos en las diferencias entre las entidades sonoras y oyentes y, por lo tanto, de la distribución ontológica de los seres en el mundo (Villegas, 2018: 2-3).

No es raro que tanto Castoriadis, con la idea de magmas, como Villegas con el timbre como el contenedor de aquello difícilmente mensurable del sonido, nos hablan del exceso, de aquello que excede los márgenes de lo que ya está instituido. Por supuesto, el timbre es mucho más que la identidad acústica que podría albergar, no sólo es el conjunto de cosas que podemos catalogar y reunir en conjuntos para poder identificar, sino que rebasa cualquier dilucidación o esbozo de éste. Por tanto, el timbre del sonido no se reduce a una identidad acústica, como la dimensión conjuntista-identitaria no se reduce a lo que es una sociedad. Por otro lado, como nos menciona Warden, es importante destacar que para la identidad no todo le es importante, advirtiéndome aquella sobre lectura en donde todo se podría convertir en parte de la identidad (2016: 19).

Pensando en que la dimensión de la identidad, o como nos dice Castoriadis, la dimensión conjuntista-identitaria, es condición para la existencia de una sociedad determinada, es que sigue siendo relevante hablar de las identidades

acústicas en términos de construcción psicosocial, más allá de una perspectiva ontológica tradicional. La potencialidad de oír los sonidos y sus timbres desde la lógica identitaria, cambia el rumbo lógico-ontológico o étnico-cultural tradicional que le precede a la vinculación de la identidad con el sonido y ponen en el campo de lo institucional a las identidades acústicas. A pesar de que “las situaciones auditivas en las que estamos inmersos son fluidas, nómades y transitorias, y, por tanto, implican una reconfiguración de las categorías estáticas heredadas que solía referirse al sonido como sonido puro en sí mismo” (Pisano, 2015: 143), el descartar la dimensión de identidad en el timbre desconoce, al menos, una forma que tienen de operar los sonidos en las diferentes sociedades. Es en este sentido que la apertura hacia el reconocimiento de identidades acústicas como cristalizaciones de los imaginarios sonoros nos permite adentrarnos en los terrenos de lo instituido, des-en-cubriendo la posición que toman los mismos sonidos y sus timbres en una sociedad dada. Ochoa Gautier, de alguna forma, nos alerta sobre esto a partir de los modos de escucha en relación con la dimensión epistemológica y estética de la música y el sonido:

los modos de escucha están determinados por juicios estéticos propios de la cultura de cada escucha. así quien registra y analiza unos cantos, no sólo lo hace desde paradigmas epistemológicos específicos sino desde juicios de valor ligados a su concepción estética de lo sonoro (Ochoa Gautier, en García, 2012: 14).

Es en este sentido que hablamos de institución; son los paradigmas epistemológicos<sup>12</sup> y estéticos los que, por un lado, moldean y posicionan las identidades acústicas y, por otro, median la experiencia auditiva. A fin de cuentas, son estos sistemas de conocimiento establecido -por una comunidad sónica- los que dan forma a un tipo de institucionalidad<sup>13</sup>, pero que a su vez no dejan de ser, en alguna medida, arbitrarios. Lo interesante de todo esto es que en esta dimensión -conjuntista-identitaria nos dirá Castoriadis- podrían emerger los conflictos entre distintas comunidades sónicas a propósito de los sonidos, sus identidades acústicas y sus posiciones -digamos- institucionales, pugnas en donde también emerge una dimensión política. Es en este sentido que destacamos el pensamiento de Rancière en torno a la relación de lo político con el arte; por un lado, emerge la política cuando se produce un quiebre en el orden de dominación, que genera “un reacomodamiento de los lugares que ocupa cada quién y lo que está permitido y prohibido (Capasso, 2018: 218). Por otro lado:

es la distribución de lo sensible, modos de ver, decir, hacer, ordenamiento de objetos y cuerpos, asignaciones de lugares y funciones en relación con un orden social, lo que tienen en común el arte y la política (Rancière 2002). De esta manera, el arte es político en la medida en que, al igual que la política misma, irrumpe en la distribución de lo sensible, generando nuevas

11 «Ahora tengo aquí el recuerdo de mi sueño de la noche anterior; ¿qué me puede mostrar ese recuerdo como rasgos característicos de un ser real?» Ningún filósofo comienza diciendo: “Sea el *Requiem* de Mozart como paradigma del ser: comencemos por esto.” ¿Por qué no podríamos nosotros comenzar postulando un sueño, un poema, una sinfonía como instancias paradigmáticas de la plenitud del ser y considerar el mundo físico como un modo *deficiente* del ser en lugar de ver las cosas de la manera inversa, en lugar de ver el modo de existencia imaginario, es decir humano, un modo de ser deficiente o secundario?» (Castoriadis, 1994: 66)

12 Acustemología es un término acuñado por Steven Feld que propone problematizar el tipo de conocimiento que se construye a partir de nuestra escucha y de significar lo escuchado (Bioletto-Bueno y Burdick, 2019: 105).

13 Es en este mismo sentido que Born nos comenta: “existe una necesidad urgente de realizar más investigaciones tanto sobre la naturaleza enculturada de la experiencia acústica y los entornos acústicos como sobre los mundos sonoros institucionalizados” (2013: 41).

configuraciones de la experiencia sensorial (Capasso, 2018: 218).

Es en este sentido que propuestas como la de agencia sónica *-sonic agency-* de Brandon Labelle (2018) adquieren mucho más fuerza y sentido<sup>14</sup>. Entonces, el reconocimiento de la dimensión de identidad de los sonidos nos permitirá adentrarnos en los modos de operación de las identidades acústicas en una dimensión institucional y, a su vez, des-en-cubrirán algunos conflictos que se suscitan a partir del material sonoro fundamental que nos otorga el timbre.

## CONCLUSIONES

Según el recorrido de este escrito, se hace plausible hablar sobre identidad acústica dentro del marco de la discusión por el timbre, tomando como base lo planteado por Castoriadis respecto de la creación ontológica que, a través del reconocimiento de la importancia del imaginario -en este caso un 'imaginario' de lo sonoro- en la construcción de la identidad y la introducción de lo arbitrario en la creación como poder al instituye, surge a contrapelo de las lógicas tradicionales de una filosofía que reserva la creación a lo divino -aproximación teológica- o bien son de un carácter lógico-deductivo que no reconoce lo irracional como elemento constitutivo del mundo (2002: 95).

Por supuesto, con este giro, emergen muchas más preguntas que respuestas, por ejemplo, sobre qué significaciones imaginarias sociales delinean cierto tipo de identidad acústica, o qué sucede con lo que excede a la misma y que sí es parte del timbre. Estas son interrogantes que naturalmente emergen al intentar ver -o más bien oír-, pensar y repensar las categorías que históricamente se han llamado 'propias' del sonido. Ahora bien, en el mejor de los casos, estas preguntas se podrán ir resolviendo con el tiempo, generando nuevas significaciones imaginarias sociales, y a su vez remitiendo a nuevas preguntas.

Quizás una de las cosas que se destacan como relevantes al hablar sobre identidades acústicas dice relación con la vinculación a lo histórico social, en específico a la dimensión conjuntista identitaria. Habría que preguntarse cómo y cuándo emergen ciertas identidades acústicas y cuál es lugar que ocupan en estructuras e instituciones que componen esta dimensión. Por otra parte, habría que revisar de qué forma estas identidades acústicas se relacionan, por un lado, con lo institucional y por otro, con otras identidades acústicas. Creo que si bien, no es plausible explicar -nos instruye Castoriadis- de forma acabada la cuestión del timbre y las identidades acústicas, pensar en las formas de relación de éstas últimas, además de las posiciones que toman en una dimensión institucional y más ampliamente en lo histórico-social, puede permitir esbozar estos problemas a modo general.

Así, con este giro permitimos poner en evidencia las formas de relación entre distintas comunidades sónicas que, a partir de la relación con las identidades acústicas, puedan cuestionar, criticar y subvertir aquello que ya se encuentra establecido acerca de la comprensión de la experiencia de la música, los sonidos y sus timbres. Quizás una buena forma de entender lo anterior es visualizar a la academia musical, sobre todo aquella que se encuentra instalada en la institución universitaria, como una parte de esta dimensión conjuntista-identitaria, y por ende también, como parte de lo histórico social. Esto no es un hecho menor ya que las instituciones universitarias en general son el lugar donde actualmente, en mayor grado, se legitiman los conocimientos.

Pienso que todas estas preguntas que emergen en este giro son potencialmente interesantes a propósito de los supuestos epistemológicos y estéticos que cimientan el área de estudio de la música, ya sea desde una perspectiva musicológica, estética, de la composición y la interpretación musical. Ahora bien, eso que nos muestra el

14 "En un mundo dominado por lo visual, ¿podrían las resistencias contemporáneas ser auditivas? Este oportuno e importante libro [...] destaca las cualidades invisibles, disruptivas y afectivas del sonido y pregunta si la naturaleza invisible del sonido puede apoyar una transformación política. En *Sonic Agency*, Brandon LaBelle se propone abordar las crisis sociales y políticas contemporáneas mediante el pensamiento y la imaginación sonoros" ("*Sonic Agency*", 2020).

timbre en exceso y que la identidad acústica puede esbozar -muchas veces de manera vaga-, podría configurar exterioridades antagónicas en forma de sonidos con potencialidades descolonizadoras, pensando específicamente en aquellas músicas que proponen nuevos paisajes sonoros con otros timbres y que abren la posibilidad a la configuración de nuevas identidades acústicas que, de alguna forma, podrían disputar lo ya establecido, instituido, en el área del estudio de la música. Con esto, sospecho que el timbre podría ser el vehículo que nos permita escuchar -en el intento de dejar de ver- estos posibles, nuevos imaginarios sonoros vinculados con ciertos tipos de identidades acústicas, además de poner dentro del paisaje sonoro de las instituciones musicales una potencial capacidad mutante, de remoción, en donde la emergencia de lo político a través de los sonidos sea lo inminente. Por eso, tanto para el estudio de la música como para el estudio del sonido, la categoría y preguntas por la identidad acústica podría ser de suma relevancia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, J. (2019). El concepto de identidad. Una aproximación a la música en América Latina, *Revista Neuma* 1, 36-59.
- BIELETTO-BUENO, N. Y BURDICK, C. (2019). Los sentidos en las artes y sonidos de Chile. Usos del olfato y la escucha para una reescritura histórica de la colonialidad. *Revista Pasado Abierto*, (9), 91 - 122.
- BORN, G. (2013). Introduction - music, sound and space: transformations of public and private experience. En: Born, G. (ed); *Music, sound and space: transformations of public and private experience*. New York: Born, G., 1 - 70
- CAPASSO, V. (2018). Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. *Estudios de filosofía* (58), 215 - 235.
- CÁRDENAS-SOLER, R. N.; MARTÍNEZ-CHAPARRO, D. (2015). El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. *Revista de investigación, desarrollo e innovación*, 5 (2), 129-140.
- CASTORIADIS, C. (1994). Lo imaginario: la creación en el dominio históricosocial. En: Castoriadis, C. *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Editorial Gedisa, 64 - 77.
- CASTORIADIS, C. (2002). Imaginario e imaginación en la encrucijada. En: Castoriadis, C. *Figuras de lo impensable*. México: Editions du Seuil, 93 - 113.
- CONTURSI, A. (2015). Arte, producción cultural y acción política: Castoriadis y una consideración integral, democrática y anti-formalista de nuestras capacidades humanas. *Revista Laocoonte*, 2 (2), 74 - 85.
- FALES, C. (2002). The paradox of Timbre. *Ethnomusicology*, 46 (1), 56-95.
- GARCÍA, M. (2012). *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Del Sol.
- KIEVMAN, C. (2000). Sound-Color & Visceral Perception: The Historical Ascendancy of Timbre. Recuperado de: [https://www.academia.edu/2112469/SOUND-COLOR\\_and\\_VISCERAL\\_PERCEPTION\\_THE\\_HISTORICAL\\_ASCENDANCY\\_OF\\_TIMBRE](https://www.academia.edu/2112469/SOUND-COLOR_and_VISCERAL_PERCEPTION_THE_HISTORICAL_ASCENDANCY_OF_TIMBRE) [acceso 02 de febrero de 2020].
- MCADAMS, S. (2004). Analyzing Musical Sound. En: Clarke, E.; Cook, N. (eds); *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*. Nueva York, 157 - 196.
- MCADAMS, S. (2013). Musical Timbre Perception. En: Deutsch, D. (ed); *The Psychology of Music*. Third Edition. California, 35 - 67.
- LABELLE, B. (2018). *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*. Londres: Goldsmiths Press.
- PISANO, L. (2015). Comunidad acústica e identidad sónica. Una perspectiva crítica sobre el paisaje sonoro contemporáneo. *Revista Panambí* (1), 129 - 145.
- RANCIÈRE, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- ROCHA, M. (2009). Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico. Recuperado de: <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/composicion/complementarias/Rocha-Estructura.pdf> [acceso 10 de diciembre de 2020].
- SAITTA, C. (2016). El timbre como factor estructurante. Recuperado de: [http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2016/09/01.-Carmelo-Saitta\\_40\\_2016.pdf](http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2016/09/01.-Carmelo-Saitta_40_2016.pdf) [acceso 04 de febrero de 2020].

- SCHAEFFER, P. (2003).** *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Editorial Alianza.
- SCHAFER, M. (1994).** *The soundscape*. Vermont: Knopf, A.
- SONIC AGENCY. (DICIEMBRE, 2020).** Recuperado de : <https://mitpress.mit.edu/books/sonic-agency> [acceso 17 de diciembre de 2020].
- SOLOMOS, M. (1998).** L'Identité du son. Recuperado de: <http://articles.ircam.fr/textes/Solomos98a/> [acceso 15 diciembre de 2020].
- VILLEGAS, D. (2018).** The Matter of Timbre: Listening, Genealogy, Sound. Recuperado de: [https://www.academia.edu/38333097/The\\_Matter\\_of\\_Timbre\\_Listening\\_Genealogy\\_Sound](https://www.academia.edu/38333097/The_Matter_of_Timbre_Listening_Genealogy_Sound) [acceso 04 de febrero de 2020].
- WARDEN, N. (2016).** “Ethnomusicology’s “Identity” Problem: The History and Definitions of a Troubled Term in Music Research”. *Revista El oído pensante*. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7509> [acceso 30 de marzo de 2020].
- WESSEL. (1979).** Timbre space as musical control structure. *Computer Music Journal* (3), 44 - 52.
- WOODSIDE, J. (2008).** La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Revista transcultural de música*. Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/106/la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-musica-popular> [acceso 04 de octubre de 2019].



## corazones rojos LO FI (2020)



<https://www.youtube.com/watch?v=viyTRKksNdA&t=33s-->

## Habitar la imagen. En busca de lo micro-inmanente por medio de la poética

*Martin Kanek Gutiérrez*  
UNIMINUTO-Colombia  
mkgv13@gmail.com

*Jeannette Plaza Zúñiga*  
UNIMINUTO-Colombia  
jplazazuniga@gmail.com

*Catalina Campuzano*  
UNIMINUTO-Colombia  
ccampuzanno@gmail.com



Artículo bajo licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)  
ENVIADO: 20-12-09  
ACEPTADO: 20-12-29

### RESUMEN

Se plantea que el *Habitar la imagen* comprende la relación mediada por lo visual entre lo interno y externo del ser, acción en cual la memoria y la interpretación de la imagen son los medios que permiten asignar significado a la experiencia del individuo, en la que los objetos adquieren sentido para el sujeto. Desde el enfoque de la fenomenología de la percepción se entiende a la imagen desde lo *micro-inmanente* a través de tres tipos: imágenes-mundo, imágenes-vivientes e imágenes-ontológicas, en cuya interrelación se manifiesta la existencia en medio de la influencia del espacio-tiempo habitado.

### PALABRAS CLAVE

fenomenología, subjetividad, análisis visual, tipos de imagen, memoria.

### RESUMO

Sugere-se que o *Habitar a imagem* compreende a relação mediada pelo visual entre o interno e o externo do ser, ação em que a memória e a interpretação da imagem são os meios que permitem atribuir sentido à experiência do indivíduo, em que o objetos fazem sentido para o sujeito. Na perspectiva da fenomenologia da percepção, a imagem é compreendida desde o *micro-imanente* por meio de três tipos: imagens-mundo, imagens-vivas e imagens-ontológicas, em cuja inter-relação a existência se manifesta em meio à influência do espaço-tempo habitado.

### PALAVRAS-CHAVE

fenomenologia, subjetividade, análise visual, tipos de imagem, memória.

### ABSTRACT

It is suggested that *inhabiting the image* comprises the relationship mediated by the visual between the internal and external of the being, an action in which memory and the interpretation of the image are the means that allow assigning meaning to the experience of the individual, in which the objects make sense to the subject. From the perspective of the phenomenology of perception, the image is understood from the *micro-immanent* through three types: world-images, living-images, and ontological-images, in whose interrelation existence is manifested amid the influence of the inhabited space-time.

### KEYWORDS

phenomenology, subjectivity, visual analysis, types of image, memory.

*Dormido en el caballo,  
luna lejana, ensueño prolongado:  
humo de hogares donde hierve té.*  
Matsuo Basho

## INTRODUCCIÓN

El presente artículo es resultado de la investigación denominada *Habitantes de imágenes: una investigación poética entre la imagen audiovisual y la subjetividad*, como parte de la labor del grupo *Complejidades históricas de la comunicación y el diseño en Colombia*. El interés del grupo se centra en develar sistemas históricos-hermenéuticos a través de las historias de vida de sujetos que no están alineados a una visión institucionalizada de la historia. El proyecto *Habitantes de Imágenes* se enfocó en la realización de entrevistas, la interpretación de dibujos y planteamientos teóricos, con intenciones deslices poéticos para aproximarnos al arte, buscando entender las relaciones existentes y emergentes entre el sujeto y la imagen, entre el individuo y lo audiovisual. Se propuso para este estudio trabajar con tres sujetos: un técnico de reparación de televisores, un artista dedicado a la realización de videos y un youtuber. En dos años del proceso de investigación se realizaron entrevistas a los dos primeros, y el tercero fue modificado y reemplazado por el propio investigador para tener en cuenta su experiencia. Se quiso ir más allá de la faceta emocional y epistémica de la representación para ahondar en la identificación de la imagen como vínculo entre lo interno y lo externo del ser humano, visto a través de algunas posturas teóricas en las que se intenta interpretar la relación entre el artista visual y la imagen.

En el proceso ha surgido una pregunta de gran importancia: ¿qué es un habitante de imágenes? Este concepto nació de un ejercicio poético espontáneo ya que se imaginó cómo diferentes sujetos habitan imágenes audiovisuales. Actualmente podemos ver cómo esta figura poética se manifiesta en lo cotidiano al ser una actividad que se puede referir como parte de nuestra realidad social. Nuestro entorno está lleno de pantallas que reproducen permanentemente imágenes audiovisuales en restaurantes, espacios públicos, los videos-selfies por medio de las redes sociales, y la pantalla misma en la que se ha escrito este texto. Actualmente habitamos con imágenes audiovisuales como parte de nuestra cotidianidad. En este sentido Márquez expresa en su libro *Una genealogía de la pantalla*: “Vivimos rodeado de pantallas. En casa, en calles, en trabajos, en metros, en aviones, en bares, en tiendas, en centros comerciales. Las pantallas forman una parte indispensable de nuestra vida cotidiana. No podemos vivir sin ellas” (2015: 9).

Pareciera que todos somos de algún modo habitantes de imágenes. Se tendría que diferenciar a quienes son los sujetos parte del presente estudio y a las demás personas. Se han seleccionado a personas que por su carácter creativo se relacionan de forma cotidiana con las imágenes. El artista del video tiene la creatividad para registrar imágenes y contar algo desde su perspectiva. En el caso del investigador indaga de manera reflexiva en las imágenes que consume a lo largo de su vida, lo que le lleva a habitar la imagen en momentos determinados.

Partiendo de un enfoque fenomenológico se propuso en un inicio que el sujeto integra aquello que ve, por lo cual habita la imagen. El consumismo informativo visual es unidireccional, se convierte en un bucle, un “ouroboros mediático” (Gutiérrez, 2017: 110). La imagen pasa de ser un conjunto de datos agrupados en bits a entenderse como la experiencia que da unidad al sujeto y la imagen emitida/percibida. Se presenta en el siguiente diagrama el concepto de “ouroboros mediático” que concibe lo lineal de manera *torcida*, permitiendo que regrese o retorne al sujeto hacia lo emitido (ver Figura. 1). La emoción-experiencia

surge en este tránsito como manifestación de la subjetividad del ser humano. Así podemos ver la imagen como acontecimiento que une en la distancia al que ve con lo que es visto, cohesionando, logrando que lo interno y externo se toquen en el punto mismo donde se da la experiencia.

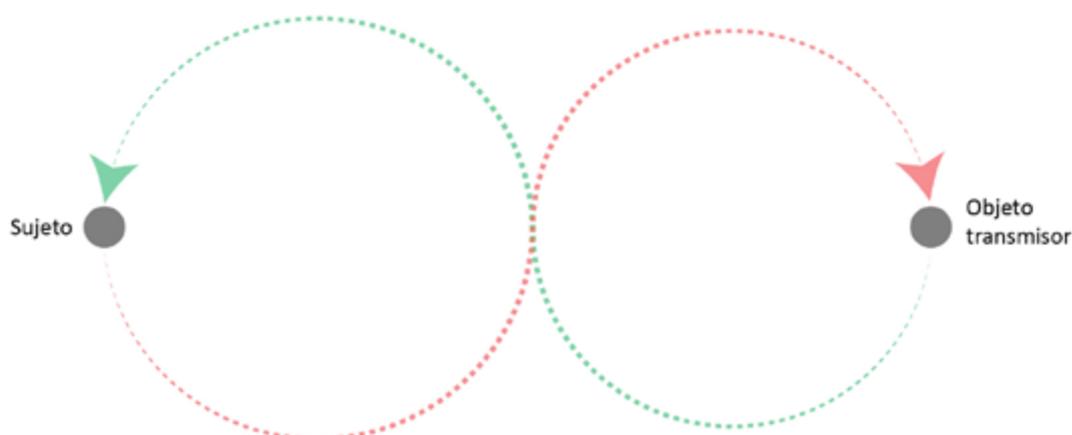


Figura 1-Ouroboros Mediático. Autor: Martin Kanek Gutiérrez

### FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGEN: ENTRE LOS OBJETOS Y LOS SUJETOS

#### *La visión moderna de las imágenes.*

A diferencia del concepto de *habitar la imagen*, tradicionalmente se ha entendido a ésta como representación y parte de un proceso unidireccional que tiene una fuente de origen, un transmisor, una señal, un mensaje, un receptor y un destino determinados. La imagen como representación estaría vinculada a un mensaje que contiene “bits” de información que da cuenta de aquello que nos rodea y podemos percibir.

Martin Heidegger (2010) menciona en *La época de la imagen del mundo* que la relación entre objeto y sujeto es definida en el modelo metafísico moderno que René Descartes desarrolló. Allí los sistemas de representación se constituyen como imagen que refleja lo que es externo (p 63-91). De esta manera se considera la piedra angular de esta metafísica moderna, la necesidad de “demostrar la realidad del mundo externo” (Heidegger, 2010: 80). El ser humano necesita generar modelos de representación para poder dar sentido y construir el mundo a partir de certezas sobre lo que se ha percibido, como parte de un acto tanto discursivo como racional. Se plantea que el mundo es percibido como un proceso de imágenes que se articulan en nuestra conciencia. En términos del autor, es “la reunión representadora de lo objetivo con el hombre representador dentro del círculo de la representabilidad garantizada por este” (Heidegger, 2010: 89).

La construcción racional sobre la imagen-mundo establece de manera ideal la relación entre el objeto y el sujeto. Lo ente es en la edad moderna un devenir del mundo en la medida que las certezas sobre él son parte de un proceso de cálculo racional. La imagen moderna desde la perspectiva de Heidegger es un conector que distancia al sujeto de lo observado, lo ente, al generar desde la investigación campos de objetos que se cuantifican y que están delimitados ontológicamente. De este modo el objeto de estudio de las ciencias modernas es lo ente a partir de la creación

de representaciones por la calidad del sujeto de ser consciente de que tiene conciencia, poniendo a su disposición los elementos necesarios para identificar las propiedades y características propias de las cosas permitiéndole determinar certezas sobre aquello que es observado. En otras palabras, las certezas sobre la realidad parten de la construcción de la imagen-mundo.

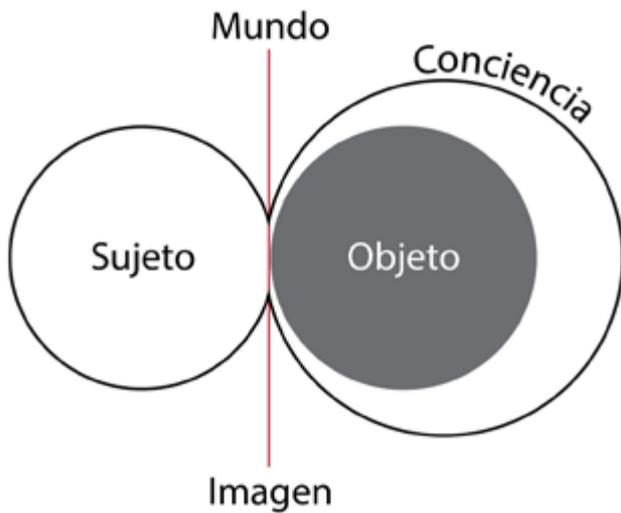


Figura 2-Imagen Mundo. Autor: Martin Kanek Gutiérrez

La relación entre sujeto (subjectum) y objeto (objectum) era distinta en la edad media. El subjectum no estaba relacionado con el yo, era más bien una esencia que estaba más allá de las cosas y se conservaba en el fondo de ellas (Vargas, 2005: 179). En la misma concepción el objectum era la presentación externa del subjectum que se ponía enfrente del individuo. En este sentido las cosas eran sujetos, de manera parecida a la última escena de la película *La Grande Bellezza* (2013) dirigida por Paolo Sorrentino en la que el protagonista sale a su balcón -con vista al Coliseo Romano- y ve a un grupo de flamencos que reposan de su largo viaje migratorio. En este instante el personaje llamado la Santa le indica al protagonista que ella sabe los nombres de pila de cada ave, sugiriendo de forma tácita que los pájaros descansan en ese lugar de manera consciente por familiaridad con la Santa y no por la vista del balcón. Sin mencionar dichos nombres el director plantea la necesidad del reencuentro con la dimensión de lo sagrado, dimensión que la taxonomía científica no alcanza a visibilizar como potencia de lo ente. Al referirnos a la imagen-mundo se establece que las palabras definen propiedades de los objetos que se pueden calcular e interpretar. El sujeto-objeto es entonces un cuerpo de propiedades singulares en el que se puede percibir lo subjetivo del objeto y la objetualidad intrínseca a los sujetos.

En la época actual es difícil percibir lo sustancial en los objetos sin una mediación en la que participe el yo, por causa de la interpretación de las palabras al nombrar las cosas como parte de un proceso subjetivo. En la película mencionada esto se refleja en que los nombres de los flamencos no se dicen, en beneficio de la faceta poética y mística que enmarcan la escena en un ambiente de sacralidad premoderna encarnada en el personaje de la Santa. Desde una *perspectiva de lo tradicional* en la imagen moderna se señala y configura una interpretación de lo percibido

enmarcado en los elementos contenidos en el mundo de lo conocido.

#### *Las imágenes como entidades vivas.*

Merleau Ponty (1964) define en su libro *Fenomenología de la Percepción* que la relación entre sujetos y objetos desde la concepción moderna es “visible y móvil. Mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es el de una cosa” (p 17). Así, la experiencia diluye la distancia entre objeto y sujeto. Henri Bergson a su vez plantea que existe un plano inmanente en el que las imágenes lo son todo, integrando las ideas, las cosas y el mismo cerebro en una unidad

*Vamos a fingir por un instante que no conocemos nada de las teorías de la materia y del espíritu, nada de las discusiones sobre la realidad o idealidad del mundo exterior. Heme aquí, pues, en presencia de imágenes, en el sentido más vago en que pueda tomarse esta palabra, imágenes percibidas cuando mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro. Todas esas imágenes obran y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes elementales según leyes constantes, que llamo las leyes de la naturaleza, y como la ciencia perfecta de esas leyes permitiría sin dudas calcular y prever lo que pasará en cada una de esas imágenes, el porvenir de las imágenes debe estar contenido en su presente y no añadirle nada nuevo. Sin embargo existe una de ellas que contrasta con todas las otras por el hecho de que no la conozco exclusivamente desde afuera por percepciones, sino también desde adentro por afecciones: es mi cuerpo (Bergson, 2006: 33).*

A esta concepción se suma la postura de Gilles Deleuze manifestada en un curso impartido entre 1982 y 1983 en la Universidad Vincennes, proponiendo que todas las imágenes constituyen un plano del cual hace parte incluso el ojo de quien observa, como acontecimiento que sobre una pantalla enlaza las miradas con las imágenes proyectadas.

*Cada uno de ustedes (dirigiéndose a los estudiantes) es una de esas imágenes en tanto no deja padecer acciones y efectuar reacciones. Vuestro ojo es una imagen en ese plano. Sufre acciones y tiene reacciones. ¿Vuestro cerebro? Sí, es una imagen. Entre paréntesis, no digan que tales imágenes se presentan a vuestro ojo... Vuestro ojo es una imagen en ese plano de inmanencia (Deleuze, 2014: 60).*

El mundo visto en imágenes existe indistintamente del sujeto, por lo cual él por sí mismo no puede ser quien construye el mundo. En esto coinciden Bergson, Merleau-Ponty y Deleuze, más este último da relevancia a la experiencia como parte de la materialización de distintos procesos cognitivos que se enlazan en un sistema denominado “inmanente” de relaciones entre los sujetos y los objetos. La racionalidad pasa a ser entendida no sólo como una forma de enlazar palabras y construir discursos, sino como una experiencia: la experiencia de pensar. Este acto de pensar no es entonces el resultado de aquel principio en que la luz de la razón ilumina al ser y le permite trascender con el entendimiento a lo tangible y observable, cuyo resultado es la formación de las lenguas, la historia y hasta la misma concepción de Dios. El plano de la inmanencia (Deleuze, 2014: 60)

propone que “el ser (...) es un flujo constante de devenir, o mejor, de devenires, de multiplicidades sin fin” (Ramírez, 2016: 196). Se entiende entonces que hay un conjunto de expresiones de las potencias de las cosas que se entrelazan conformando este gran plano en el que se materializa la realidad.

En la visión de Deleuze la subjetividad no responde a la identidad individual o a procesos propios de representación simbólica de la realidad. Es una postura vitalista que asume que hay una influencia que afecta y es afectada por una especie de “conciencia pre-reflexiva” (Zizek, 2006: 24). Como parte de la postura filosófica de Deleuze se propone lo pre-reflexivo como aquello que da cuenta de la existencia de zonas de indeterminación actuantes en ese plano de la inmanencia, gestando caóticamente transformaciones de manera infinita. Los límites no existen pues la determinación de algo restringe la posibilidad de multiplicidad del devenir. Al delimitar por ejemplo al “yo” se determinan sus posibilidades como sujeto constriñendo posibles vectores de la subjetividad, si ésta es entendida desde el cálculo como resultado de su definición. En este sentido podemos proponer como categoría de la mano de las imágenes-mundo: las imágenes-vivientes (ver Figura 3).

Todas las cosas u objetos existirían en un plano de inmanencia infinito, puesto que las imágenes -también inmanentes- interactúan entre sí configurando dicho plano. Un ejemplo de esto es el presente texto, cuya creación reproduce distintas imágenes como lo son los procesos mentales que articulan las palabras entre sí, la mirada puesta en el cursor, los oídos a la escucha de música por medio de audífonos, el contacto de los brazos con la mesa, la digitación del teclado por medio de los dedos de la mano... todas estas son imágenes que evocan una sensibilidad ante el conjunto de acciones que contiene el acto de escribir, cada una como un micro-acontecimiento vinculado con los demás. Son las reacciones de las acciones, las contracciones de los despliegues que se instalan en un tiempo que puede ser determinado o indeterminado. “El universo es uno y es el mismo en todas direcciones. La conciencia no es ser especial sino una imagen más, una imagen entre otras, al ras de todo lo existente” (Ramírez, 2016: 200-201). El acontecimiento se expresa en imágenes de sujetos y objetos que surgen de la oscilación entre las cosas en el plano de la inmanencia infinita.

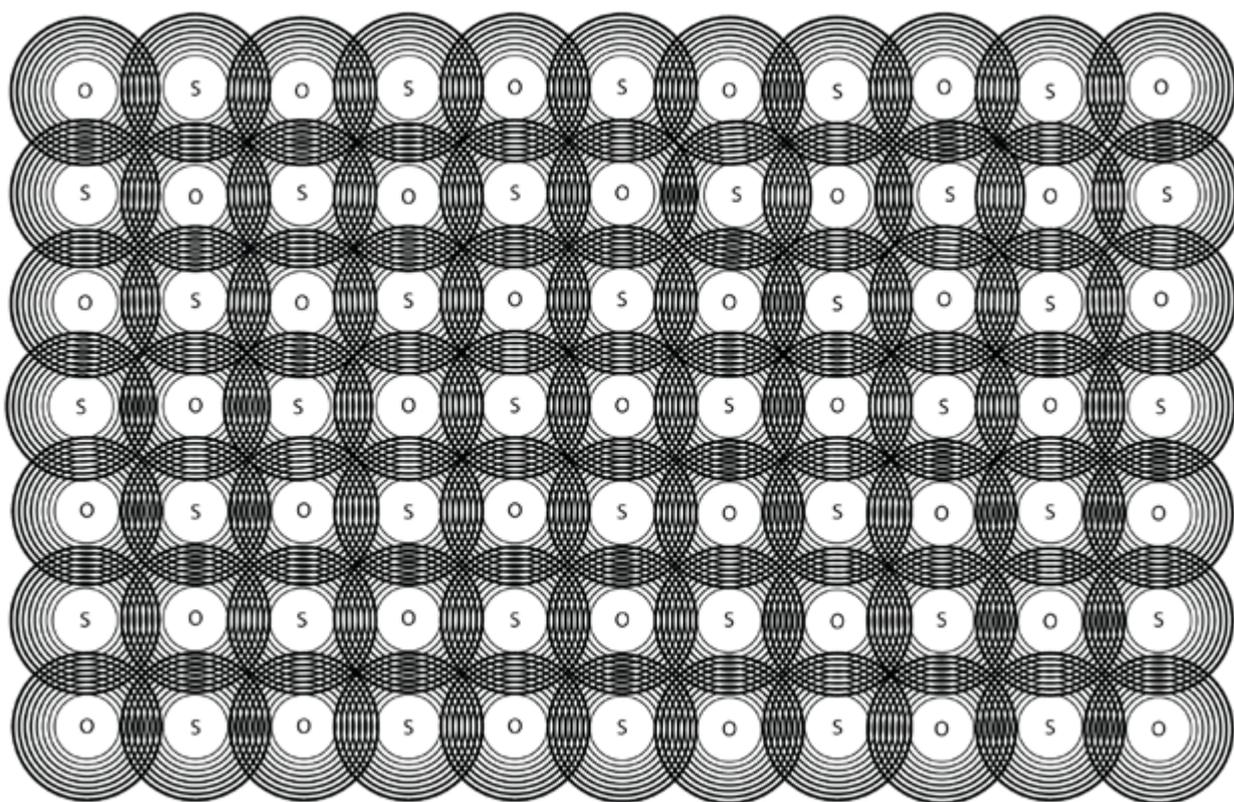


Figura 3-Diagrama de plano de inmanencia. Autor: Martín Kanek Gutiérrez

#### *La ontología en la imagen.*

En contraposición a las imágenes-mundo, que se encierran en sí mismas en representaciones donde sujetos y objetos se determinan -o sobredeterminan-, las imágenes-vivientes pertenecen al plano del infinito, son indeterminadas e incluso caóticas si retomamos a Deleuze. Ambas posturas ubican al sujeto desde su capacidad intelectual de interpretar la experiencia para construir su percepción de realidad. La subjetividad es entonces entendida como

la serie de representaciones que a la vez son deterministas como oscilaciones resultado de la experiencia, es decir, la imagen racional contrapuesta con la imagen inmanente.

El Nuevo Realismo representado por Maurizio Ferraris, Graham Harman, Quentin Meillassoux y Markus Gabriel plantea la ruptura ontológica en la interpretación del sujeto y el objeto, pues el segundo es independiente en un contexto de lo real con relación al primero. Se da un salto epistemológico del plano inmanente a una ontología plana (Harman, 2016a: 187) entendiéndose que los objetos, las cosas, las imágenes, así como las ideas que los interpretan hacen parte de una misma dimensión o campo de lo que se considera la realidad. El enfoque del Nuevo Realismo es transversal a la presente investigación legando la concepción de la ontología de la imagen sin que ésta sea el eje central de las reflexiones filosóficas. En esta corriente, a grandes rasgos se plantea la posibilidad de que un sin número de objetos puedan existir indistintamente de un sujeto, lo cual sugiere peligrosos cuestionamientos como: ¿podrían las imágenes existir sin sujetos? Incluso, ¿podrá existir subjetividad sin sujetos?.

Se resalta de manera especial la postura de Markus Gabriel quien concibe la relación dada entre los objetos sin estar enmarcada necesariamente en un esquema de interpretación cientificista y constructivista. Su propuesta radica en la existencia primero, de ámbitos objetuales y en segunda instancia, de campos de sentido.

*Un AMBITO OBJETUAL es un área que contiene un determinado tipo de objetos y en la que se cumplen reglas que conectan estos objetos entre sí. Así sucede por ejemplo en el ámbito objetual de la política, que incluye a los votantes, los mítines, la llamada base de la política, los impuestos y muchas más cosas. También está el ámbito de los números naturales al que pertenecen por ejemplo el 7 y el 5 y en el que se cumplen ciertas leyes aritméticas básicas. Los ámbitos objetuales no están delimitados empero espacialmente (Gabriel, 2017: 31).*

A su vez se puede ver a los campos de sentido como

*(...) áreas en las que determinados aparecen de una manera determinada (...) No hay objetos o hechos fuera de los campos de sentido. Todo lo existente aparece en un campo de sentido (hablando estrictamente, en una infinidad de ellos). Existencia significa que algo aparece en un campo de sentido. Innumerables objetos aparecen en un campo de sentido sin que nadie se dé cuenta de ello en ningún momento. En el plano ontológico es indiferente que alguien lo perciba o no. Las cosas y los objetos aparecen no solo porque se nos aparecen a nosotros, no solo existen porque nosotros las percibamos. La mayoría simplemente aparece, sin que nadie lo tenga en cuenta (Gabriel, 2017: 77-78).*

En términos generales el autor propone que no hay necesidad de que haya un sujeto que por medio de su capacidad racional le otorgue sentido y propiedades a los objetos, sino que las cosas están determinadas por la existencia de campos de sentidos en los que emergen los llamados ámbitos objetuales. Las obras de arte por ejemplo dan paso al “reconocimiento de los objetos en sus contextos en lugar de aislarlos y tomarlos por cosas sin contrastes que

simplemente existen por las buenas” (Gabriel, 2017, p. 200); el arte genera la posibilidad de que los objetos aparezcan en campos llenos de sentido gracias a las infinitas variables que emergen de cada contexto. Se distancia de la concepción de imagen-mundo pues se refiere a zonas ontológicas en las que se conforman los campos de sentido que tienen sus propios marcos lógicos de referencia, sus leyes, ensamblando los elementos que constituyen la existencia. La postura moderna implica que los procesos internos cognitivos de interpretación y verificación de la realidad del sujeto son los generadores de un sistema de relaciones que da legitimidad a la existencia del objeto, entre tanto que el Nuevo Realismo representado aquí por Markus Gabriel plantea que la delimitación y determinación de los campos de sentido no dependen del sujeto, son múltiples de por sí y no requieren de la presencia del sujeto para existir.

Pareciese que el yo como dimensión de la existencia desapareciera en el Nuevo Realismo, como si el sujeto fuera un objeto más en algunos campos de sentido en las relaciones ontológicas, y que incluso los procesos internos de raciocinio se sumarán a los campos como un objeto más que pertenece al mismo plano que el del sujeto. Cabe aclarar que la pertenencia a un mismo plano no implica que por ejemplo, lo aquí escrito en palabras corresponda a una misma condición material que el teclado en el cual se escriben las palabras, ya que ni los sentidos ni los pensamientos determinan a esos objetos. Son diferentes puesto que las ideas, las sensaciones y el cuerpo como tal son objetos que interactúan con otros objetos en un entorno dado. Surge así una tercera categoría que podemos denominar *imágenes ontológicas* como una zona en la que los objetos interactúan.

*Habitando la imagen a través de la micro-inmanencia.*

Esta tercera categoría presenta dos tipos de imágenes: las imágenes-mundo y las imágenes-vivenciales. Se distinguen entre sí por el posicionamiento del sujeto al estar adentro, afuera o con los objetos. En esta relación las imágenes están supeditadas al sujeto por lo que son en sí mismas un puente o vínculo entre el mundo de lo trascendente con lo inmanente, como una imagen de tipo ontológico. Se constituye la dimensión en la que la imagen se habita a sí misma y donde el sujeto solo accede a ella por medio de una memorabilidad asentada en la impronta o huella que deja un evento. Se puede ver esta tensión en un ejemplo plasmado en la imagen que se presenta a continuación (Ver Figura 4) en el registro del texto, en un movimiento accidental que no tiene intencionalidad tras de sí y que se redactó en el marco del presente trabajo. La imagen *per se* existe sin necesidad de sujeto alguno como un acontecimiento en el plano de lo inmanente, sin sujeto que participe allí de su condición de ser. Nos preguntamos entonces, ¿Qué elementos hacen que se configuren las determinaciones de su duración? ¿Acaso alguno de los gatos lo hizo? ¿Fue Baco? ¿Habría sido un error del teclado del computador? La imagen que materialice un evento constituirá su respectiva representación aunque los orígenes que le dieron su expresión no necesariamente son conocidos por el escritor. Hay una falta de acceso a estas causas y sin embargo hay límites intrínsecos a cada evento que responden a las características del plano de la inmanencia. El devenir no presupone

1 Baco es el nombre de uno de los gatos que viven en casa del autor.

lo infinito, más bien existen lo que se podría denominar “fracturas” en las que las experiencias están limitadas a las posibilidades, agotándose y resultando en dos opciones: sus transformaciones en una imagen representativa o el caer en el olvido. Una inmanencia que se descompone frente a lo ontológico, resultando en una especie de geografías óptico-experienciales que podemos entender como micro-inmanencias.

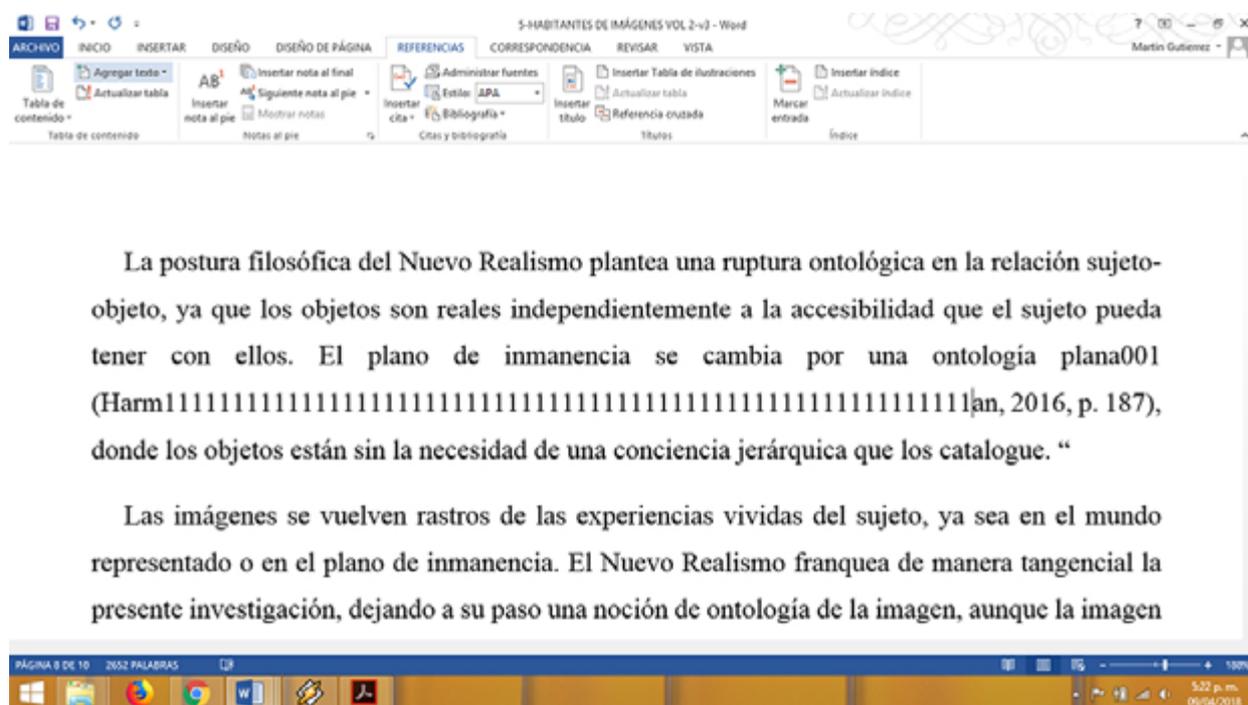


Figura 4-Imagen de la pantalla. Autor: Martin Kanek Gutiérrez

Para concluir el presente apartado se puede definir el habitar la imagen como una especie de tránsito que se desliza entre las imágenes-mundo, las imágenes-vivenciales y las imágenes-ontológicas en el que emergen de manera sucesiva diversos estadios micro-inmanentes. No se hace referencia a que se niegan las propiedades de las imágenes como mecanismos que representan a algo o a alguien, o que desaparezcan las imágenes entendidas como acontecimientos trascendentales. Se propone que cuando se habita la imagen se manifiesta un estado contemplativo en el que están articulados la experiencia y el símbolo, refiriendo incluso a la imagen de lo que no se ha visto.

**LA MICRO-INMANENCIA EN EL RECUERDO Y LA MEMORIA**

Indagaremos en los fragmentos de la entrevista realizada a un artista colombiano, especializado en la instalación y realización de video. Fernando Domínguez Pérez nos habló de su experiencia y definición sobre la imagen y el cómo se habita la imagen durante el proceso creativo, los días 16 y 21 de noviembre del año 2017. Se han codificado las referencias de acuerdo a las iniciales del nombre, su apellido, la herramienta utilizada y la ubicación de la información en la página de la entrevista realizada, así como el minuto en el video del registro de la misma. Este material constituye parte del archivo del trabajo de campo realizado para el proyecto “Habitantes de imágenes: una investigación poética entre la subjetividad y la imagen audiovisual”.

*Dos sub-categorías de las imágenes vivientes: inhalar y exhalar*

El artista se cuestiona por las mutaciones del espacio y el tiempo, y cómo se pueden entender estas transformaciones, señalando que la imagen es un puente que vincula y conecta lo interno con lo externo, mediante los movimientos de inhalación y exhalación. Las imágenes se exhalan en cuanto el hábitat es inhalado. Lo externo se interioriza por parte del sujeto cuando éste inhala constituyéndose la imagen durante el proceso creativo. Las imágenes como producto de la capacidad que tenemos de habitar el entorno:

*La imagen, nunca me había pensado una manera de definir la imagen. Se me ocurre la palabra apropiada... es como espiritual; la imagen es una introyección de una proyección que uno mismo hace. Es una inhalación y exhalación. El mundo es imagen, pero es imagen porque yo la exhalo como imagen, yo la hago imagen, yo la puedo ver, pero lo que veo está en mí...por eso es que te hablo de lo espiritual... Gandhi decía que el cambio que uno quiere ver en el mundo, lo tiene que hacer en uno mismo. ¡Ese es el habitar!, pero entonces uno lo puede entender en unos términos mucho más complejos que en un asunto ético (Fd.E1.p1-2).*

El artista se alinea desde su concepción al concepto de imágenes-vivientes, en el sentido que le dan Bergson, Deleuze y Merleau-Ponty, sumándole la importancia del cuerpo de la imagen como un conector a partir de lo latente entre lo exterior y lo interior. Emergen así dos sub-categorías de la imagen-viviente: la imagen-inhalación y la imagen-exhalación, como producto del proceso creativo de la imagen (ver Figura 5).

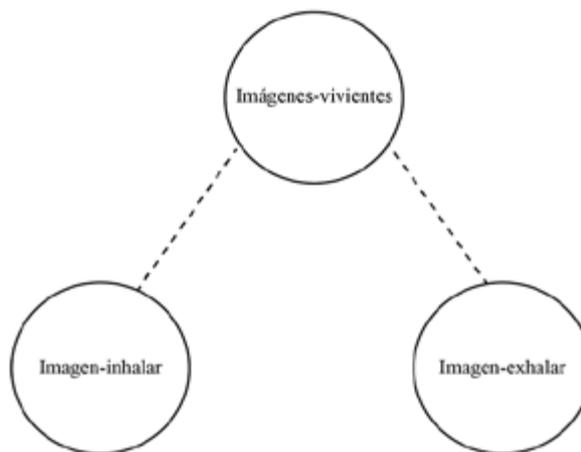


Figura 5-Diagrama de las imágenes vivientes. Autor: Martin Kanek Gutiérrez

Si las imágenes son oscilaciones entre lo interno y externo, las dos subcategorías definen que el devenir en el espacio tiempo corresponde al sistema de relaciones en el plano de la inmanencia. La “introyección-proyección” percibida por el artista evoca la noción de que la materia del cuerpo es una capa que hace parte de un complejo sistema en el que la interacción es el resultado de una experiencia que responde a una vibración dada entre sujetos y objetos. Las experiencias se manifiestan en un campo fenomenológico, en un espacio tiempo donde el sujeto las hace conscientes como parte de un proceso de aprendizaje en el que se perciben los objetos y lo cual es construido socialmente. Como resultado de la vibración se crea un espacio de la oscilación donde emergen formas de determinación que permite que la percepción produzca imágenes-mundo.

*Dos sub-categorías de las imágenes ontológicas: imagen percibida e imagen oculta.*

Avanzando en la entrevista y ahondando en el tema, algunas preguntas surgieron espontáneamente traspasando el umbral hacia fenómenos como el recuerdo y la memoria. Así, se quiso indagar por el primer recuerdo que tenía Fernando Domínguez.

*Tenía 5 o 7 años<sup>2</sup> y es la imagen de un sitio oscuro, una habitación a oscuras y en el piso un juguete que era un avión gordo que emitía luces de colores: rojos, azules y amarillos. Es una habitación de ángulos y creo que hay dos escritorios. Es una sensación de alegría por la sorpresa, pero también tiene algo de angustiante. No sé por qué, pero tiene un condimento de angustia.*

Durante la entrevista la mamá de Fernando se interesó por lo conversado, y agregó que dicho juguete provenía de Argentina y era un regalo traído desde allí por familiares suyos. El enfoque de la investigación dio un giro al integrar por medio del recuerdo la imagen de la infancia a través de varios objetos, como lo son el avión “gordo”, sus luces, la oscuridad circundante y los dos escritorios presentes en la escena. Se solicitó a la mamá del artista que facilitara una fotografía de la infancia del entrevistado donde se

<sup>2</sup> La mamá del entrevistado intervino especificando que ese juguete era de Fernando cuando tenía 5 años.

podiera ver el avión gordo (ver Ilustración 1). Al observar la imagen que presentó la señora, el entrevistado indicó que ese avión no era el que él recordaba, a lo cual se suma que la imagen corresponde a otro tiempo -1985- en el que el artista tenía tan solo 2 años de edad.

Se puede resaltar que la importancia de la imagen -no necesariamente de la fotografía- subyace en que la acción de recordar evoca un evento o acontecimiento que revive emociones de otro tiempo relacionando varios objetos. Esto evidencia la presencia de *imágenes-ontológicas* en un plano oculto de las *imágenes-vivientes* y de las *imágenes-mundo*.



Ilustración 1- Fotografía de Fernando Domínguez. Cortesía Fernando Domínguez.

El análisis se establece en varios momentos. Primero, el fenómeno del adulto que recuerda en su niñez, a los 7 años, un juguete que alumbraba con su luz la habitación. Segundo, la situación real del niño de 2 a 7 años que con una mezcla de emociones, entre alegría y angustia, observa el avión gordo cuyas luces rojas, azules y amarillas alumbran un cuarto oscuro donde hay dos escritorios. Se puede relacionar el primer fenómeno con las *imágenes-mundo* como un recuerdo en el que el sujeto representa a través del lenguaje una determinación de lo vivido y cómo se percibió, la *imagen-mundo* como una representación subjetivante que a partir de un acontecimiento produce un objeto. Ahora bien, el segundo fenómeno como *imagen-viviente* da cuenta del sujeto que en su infancia observó varios objetos en un espacio oscuro a manera de *imagen-inhalación*, en la que la impronta del evento queda marcada en el sujeto y su memoria, reproduciendo posteriormente una imagen que simbólicamente representa aquel momento de su niñez. Entonces la memoria estaría siendo configurada por las *imágenes-vivientes* desde los primeros años.

Un tercer fenómeno se evidencia a partir de la presencia de los objetos en el recuerdo. Los objetos existen por sí mismos y constituyen la *imagen-ontológica* en una dimensión extra-escópica, en la que el objeto está por fuera de la mirada, y sin embargo es lo que hace posible que la mirada pueda existir. La *imagen-ontológica* es la otra cara de la mirada, aquello que es visto aunque algunas de las propiedades y características reales del objeto permanecen ocultas. En palabras de Harman, “En general, los objetos se retiran a un ámbito sombrío y subterráneo que sostiene nuestra actividad consiente, sin hacerse notar de forma explícita” (2016b: 33).

La *imagen-ontológica* da volumen a lo observado. Así el objeto en su dimensión de creador de realidad permite plantear otras dos subcategorías: la *imagen-percibida* y la *imagen-oculta* (ver Figura 6). La primera refiere a aquello que conscientemente percibe el sujeto. La segunda es la que contiene aquellas cualidades que se mantienen ocultas aunque existen de por sí.

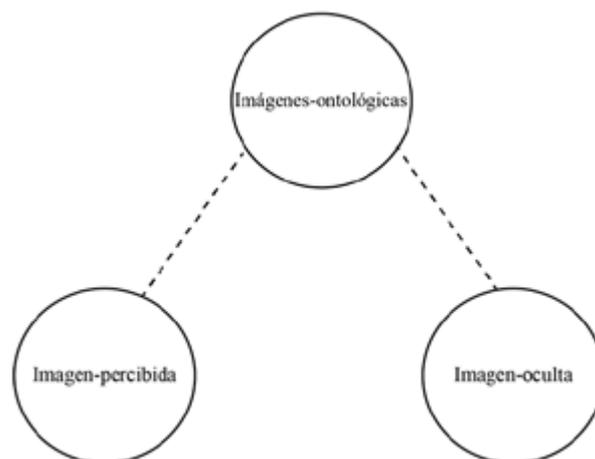


Figura 6-Diagrama de las imágenes ontológicas. Autor: Martín Kanek Gutiérrez

Las proporciones exactas de volumen y cualidad de los objetos en el caso del recuerdo de Fernando Domínguez son difíciles de saber, por lo que solo se obtendrán fragmentos y partes del evento, vacíos en la percepción que mantendrán ocultas algunas imágenes. Incluso accediendo a una fotografía de ese lapso de tiempo entre los 2 y 7 años del artista, estará oculta a la mirada y consciencia del sujeto parte de la realidad dada en ese acontecimiento específico. Incluso, el avión pudo ser gordo no por su cualidad intrínseca sino gracias a la adjudicación de esa característica por parte de Fernando en sus años de infancia.

*Dos sub-categorías de las imágenes mundo: imagen propia e imagen cliché.*

En el presente esquema de lógica sub-categorial habría que indagar por los referentes de las categorías emergentes en cuanto a las *imágenes-mundo*, culminando el análisis de la imagen como un espacio tiempo que se habita. Estas sub-categorías han sido referidas en la entrevista de forma indirecta, en el momento en que el artista recuerda momentos que son ajenos e inaccesibles para otros sujetos, pero que se expresan mediante el lenguaje verbal en la traducción que de la imagen hace el sujeto. La segunda ha sido referida a través de la experiencia de la búsqueda y visualización de la fotografía de la infancia de Fernando tomada del álbum familiar. La imagen de la foto permite que la memoria se configure a partir de los elementos estéticos presentes como lo son el mismo álbum, la fecha, los colores en tonalidad sepia relativos a una época, la impresión en papel de fotografía, representando lo que se supondría es la memoria sobre el evento. Esta imagen difiere de la imagen que Fernando construyó de un *avión gordo* evidenciando que lo que la fotografía registra no es necesariamente lo que la persona recuerda. En este contexto la imagen de la foto tiene un carácter *cliché* evocando

aspectos generales del acontecimiento. Las categorías a plantear serían entonces, referentes a la existencia de una *imagen-propia* y una *imagen-cliché*.

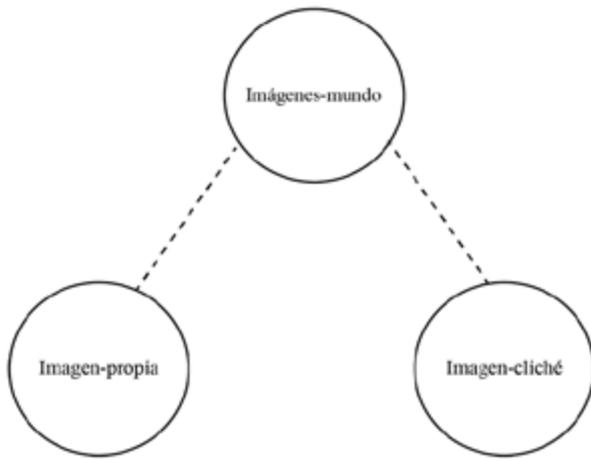


Figura 7-Diagrama de las imágenes mundo. Autor: Martin Kanek Gutiérrez

**CONCLUSIONES. LAS CATEGORÍAS DE INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN COMO ESPACIO TIEMPO HABITADO**

La micro-inmanencia es a la vez habitar la imagen y habitar como imagen. Las tipologías de la imagen en su diversidad confluyen en el espacio del tiempo presente, dando a la capacidad de representación de la imagen nueve posibilidades diferentes, relativas a las categorías y subcategorías presentadas en este artículo. Hay tres categorías centrales: *imágenes-mundo*, *imágenes-vivientes* e *imágenes-ontológicas* que se descomponen gracias al análisis teórico y de la entrevista en cuatro subcategorías a saber: la *imagen-inhalación* y la *imagen-exhalación* como parte de las *imágenes-vivientes*, y, la *imagen-percibida* y la *imagen-oculta* como constitutivas de las *imágenes-ontológicas*. Por último nos encontramos con la *imagen propia* y la *imagen cliché* las cuales conforman a las *imágenes-mundo* (ver Figura. 8).

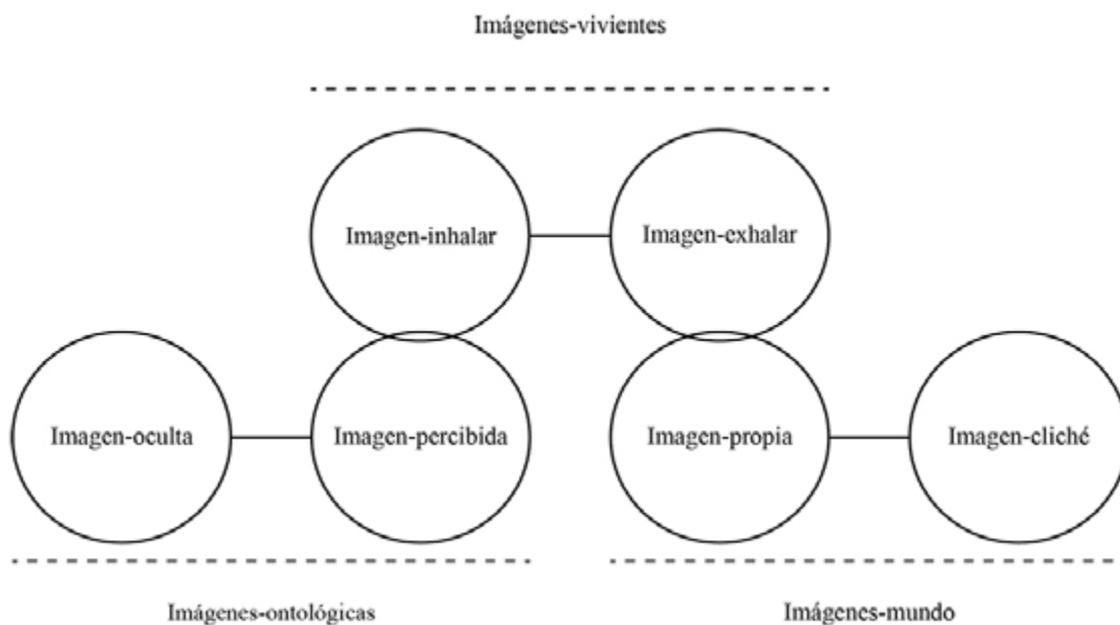
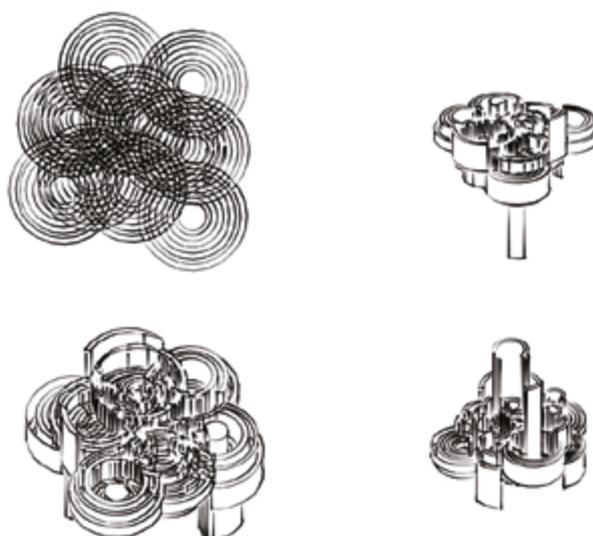


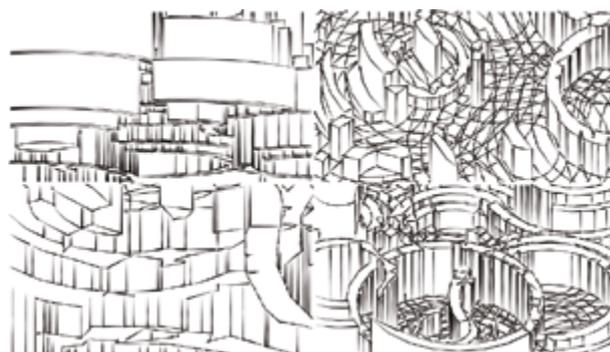
Figura 8-Diagrama total de las imágenes. Autor: Martin Kanek Gutiérrez

Las seis sub-categorías constituyen un esquema completo representado en el diagrama, ilustrando cómo se constituye la realidad a través de la imagen a partir de las tres categorías principales, sus subcategorías respectivas y la relación de cercanía y distancia entre ellas. Se cristaliza al objeto mediante el registro fotográfico volviéndolo un cliché, entre tanto que la experiencia le da forma al objeto por medio del lenguaje. La *imagen-percibida* perteneciente a las *imágenes-ontológicas* está vinculada y entrelazada con la *imagen-inhalada*, y por su parte la *imagen-propia* se enlaza con la *imagen-exhalada*. Así, registrar las *imágenes-vivientes* se convierte en un punto de encuentro entre lo trascendente del cliché y lo infrascendente de la ontología.

Habitar la imagen es un acto que implica un movimiento en el espacio y a través del tiempo, configurando una micro-inmanencia en la relación que se da entre los tres fenómenos. La experiencia evoca una representación de lo visto y lo vivido en un trasegar entre lo oculto y lo percibido, objetos articulados por quiebres ontológicos. La micro-inmanencia puede ser entendida como una geografía de las transformaciones ontológicas en la que objetos y acontecimientos llevan al sujeto a habitar la imagen produciendo planos singulares en medio de la multiplicidad de las posibilidades (ver Figura 9 y 10). Es el punto o lugar de encuentro entre lo finito con lo infinito. Para el caso del *avión gordo* hay una delimitación objetual ontológica con el recuerdo de la presencia de mesas, luces de colores, los ángulos del cuarto y el infante observando. Más allá del recuerdo, el acontecimiento en sí genera la posibilidad de que nuevas imágenes sean percibidas y posteriormente representadas.



**Figura 9**-Diagrama en 3d de una micro-inmanencias.<sup>3</sup> **Autor:** Martin Kanek Gutiérrez



**Figura 10**-Diagrama en 3d del interior de una micro-inmanencias. **Autor:** Martin Kanek Gutiérrez

3 El diseño de este diagrama consistió en representar, a través del dibujo, un sistema de oscilaciones de cirulos concéntricos que se yuxtaponen, creando una geometría caótica. Después se trabajó en un software de 3d que permitió hacer la extrusión de sus superficies imitando las fracturas de una posible geografía imaginaria que configuren una primera imagen-mundo de una micro-inmanencia.

## REFERENCIAS

- BERGSON, H. (2013).** *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.* Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, G. (2014).** *Cine II Los signos del movimiento y el tiempo.* Buenos Aires: Cactus.
- DOMÍNGUEZ, F. (2016).** *Cronografías.* Video instalación. Ver en: <http://ivahm.com/portfolio/fernando-dominguez-cronografias/>
- GABRIEL, M. (2014).** *Porque el mundo no existe.* Barcelona: Pasado & Presente.
- GUTIÉRREZ, M. (2017).** Los habitantes de imágenes: entre la subjetividad y la imagen audiovisual. En: *Estuarios entre la comunicación y el diseño.* Campuzano, C., Plaza J., Freites T. (pp. 107-116). Bogotá: CUN editorial.
- HARMAN, H. (2016A).** El camino de los objetos. En: *El nuevo realismo: la nueva filosofía del siglo XXI.* Ramírez, M. Ed. (pp. 11-45). Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- HARMAN, H. (2016B).** *El objeto cuádruple.* México: Anthropos.
- HEIDEGGER, M. (2010).** La época de la imagen del mundo. En: *Caminos del bosque* (pp. 63-90). Madrid: Alianza editorial.
- MÁRQUEZ, I. (2015)** *Una genealogía de la pantalla.* Barcelona: Anagrama.
- MERLEAU-PONTY, M. (1986)** *El ojo y el espíritu.* Barcelona: Paidós.
- RAMÍREZ, M. (2016)** Presentación del nuevo realismo. En: *El nuevo realismo: la nueva filosofía del siglo XXI.* Ramírez, M. Ed. (pp. 11-45). Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- ZIZEK, S. (2006)** *Órganos sin cuerpos: sobre Deleuze y consecuencias.* Valencia: Pre-Textos.

## TRABAJO DE CAMPO

- BERGSON, H. (2013)** *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.* Buenos Aires: Cactus.
- GUTIÉRREZ, M. (2016-2017)** *Habitantes de imágenes: una investigación poética entre la subjetividad y la imagen audiovisual.* Diarios de campo.

## FILMOGRAFÍA CITADA

- SORRENTINO, P. (2013)** *La grande bellezza.* Italia: Medusa Film.

**un violador en tu camino + Delight Lab (2020)**



---

